

Том 2  
Band 2

# История Русской музыки в десяти томах

Geschichte der russischen Musik in  
zehn Bänden



Aus dem Russischen:  
**THEO SANDER**

# **Geschichte der russischen Musik in zehn Bänden**

## **Band zwei**

### **18. Jahrhundert Teil eins**

Moskau „Musik“ 1984

Autoren des Bandes

J. W. KELDYSCH und  
O. J. LEWASCHEWA

Rezensenten:

Doktor der Kunstwissenschaft  
T. N. LIWANOWA

Kandidat der Kunstwissenschaft,  
Professor  
A. I. KANDINSKI

Redaktionskollegium:  
J. W. KELDYSCH,  
O. J. LEWASCHEWA, A. I. KANDINSKI

(L. = Leningrad, M. = Moskau, (Пг.) Pg. = Petersburg, (Спб.) Spb. = Sankt Petersburg

## **EINLEITUNG**

### **1.**

In der Entwicklung der modernen Kunstgeschichte ist die Erforschung des russischen Kunsterbes des 18. Jahrhunderts eine der wichtigsten und dringendsten Aufgaben.

Es war eine Zeit der aktiven Umstrukturierung des öffentlichen Bewusstseins und der Bildung nationaler Schulen in der russischen Kunst. Die gewaltigen Veränderungen in Ideologie und Kultur, der Verlust der politischen Vorherrschaft der Kirche und das Erstarren einer neuen säkularen Weltanschauung, das Wachstum des russischen Staates und seine feste Verankerung im internationalen System Europas lösten einen gewaltigen Zustrom kreativer Kräfte aus. Befreit von den strengen Normen der mittelalterlichen religiösen Askese, trat die russische Kunst kühn in die Ordnung der gesamteuropäischen Kultur ein und erklärte sich sofort zu einem unverwechselbaren und originellen Phänomen, das seinen Ursprung im Leben des Volkes hatte. Sie formte die russische Literatur der neuen Zeit und legte den Grundstein für eine neue literarische Sprache. Die Bilder der russischen Realität, die

psychologische Verfassung des russischen Menschen erhalten zum ersten Mal eine tiefe Verkörperung in der Malerei, in den Werken der russischen Künstler. Das ganze Jahrhundert hindurch entwickelt sich aktiv die reiche Kunst der russischen Architekten, die ihren Höhepunkt in der Periode des architektonischen Klassizismus erreicht; „aus der Finsternis der Wälder und der Sümpfe“ wird die junge Hauptstadt des russischen Staates geboren - die Stadt Peters. Und schließlich zeigt sich im letzten Drittel des Jahrhunderts zum ersten Mal die nationale Schule der Komponisten - in der Oper, in der monumentalen Chormusik und in den Kammermusikgattungen.

Die Kunst dieser Zeit entstand und entwickelte sich in der turbulenten, ängstlichen Atmosphäre des Zusammenbruchs des alten Feudalsystems, im Kampf um die Etablierung einer neuen Ideologie und neuer Ausdrucksmittel. Ihr Weg war gekennzeichnet durch eine ungleichmäßige Entwicklung, ein komplexes dialektisches Zusammenspiel verschiedener kreativer Strömungen in allen Gattungen der Literatur, des Theaters und der Musik. Die Dynamik dieses historischen Prozesses, der sich unter den schwierigsten Bedingungen der Leibeigenschaft in Russland vollzog, ist zweifelsohne die wichtigste Essenz der Analyse der größten künstlerischen Phänomene der russischen Kultur des 18. Jahrhunderts.

Die tiefgreifenden Urteile W. I. Lenins über die Geschichte Russlands im 18. Jahrhundert, seine Definition der Reformen Peters des Großen und des Charakters der russischen Leibeigenschaft als „offizielle und adlige Monarchie“ (5, 121), als Hochburg der Autokratie „mit ihrer Bürokratie, den untertänigen Ständen und einzelnen Perioden des aufgeklärten Absolutismus“ (4, 346) schufen eine solide Grundlage für eine wirklich wissenschaftliche Ausarbeitung der ideologischen Bewegungen dieser Epoche. Die wichtigste Grundlage der modernen sowjetischen historischen Kunstwissenschaft war Lenins Theorie des Kampfes zwischen zwei Kulturen innerhalb jeder nationalen Kultur, die die Dialektik des historischen Prozesses anschaulich beleuchtete. Von großer Bedeutung auf diesem Gebiet waren die von Lenin in seinem Frühwerk aufgestellten Prinzipien der historisch-objektiven Bewertung, nach denen „die historischen Verdienste nicht danach bewertet werden, was die historischen Persönlichkeiten im Vergleich zu den zeitgenössischen Anforderungen nicht gegeben haben, sondern danach, was sie im Vergleich zu ihren Vorgängern neu gegeben haben“ (3, 178).

Eine objektive Bewertung dieser innovativen Veränderungen, einschließlich der kolossalen künstlerischen Leistungen des russischen 18. Jahrhunderts, wurde in der russischen Kunstwissenschaft jedoch nicht sofort vorgenommen. In den Arbeiten der Historiker der vorrevolutionären Zeit konnte sie natürlich aufgrund der methodischen Grenzen nicht vollständig erfasst werden. Die Fragen, wie legitim der Weg der „Europäisierung“ der russischen Kunst war, wie sich der ursprünglich russische Anfang in ihr manifestierte, wurden von ihnen einseitig gelöst - je nach ihrer subjektiven Einstellung zu allgemeinen Problemen der Geschichte und insbesondere zur historischen Rolle der petrinischen Reformen. Das Problem der internationalen Beziehungen der russischen Kunst fand in diesem Zusammenhang besondere Beachtung. Die im Kunstwissenschaft des 19. Jahrhunderts verbreitete „Theorie der Einflüsse“ ließ eine einseitige Interpretation der russischen Kunstkultur des 18. Jahrhunderts als nachgeahmtes Phänomen ohne nationale Wurzeln zu.

Die gesamte russische Literatur, von Kantemir bis Derschawin, wurde selbst in der Puschkin-Ära, als die Erinnerungen an das vergangene Jahrhundert in den Köpfen der Zeitgenossen noch recht frisch waren, oft auf diese Weise betrachtet. Manchmal waren Puschkins eigene Urteile über das literarische Werk von Lomonossow, Sumarokow und Trediakowski<sup>1</sup> sehr scharf und ungerecht, was auf die aktive

Abneigung des Dichters gegen das Archaische und seinen Kampf für die Reinheit der neuen russischen Sprache zurückzuführen war.

<sup>1</sup> „Lomonossow hat weder Sinn noch Phantasie <...> Sein Einfluss auf die Literatur war schädlich und hallt noch immer in ihr nach. Hochgestochenheit und Raffinesse, Abneigung gegen Einfachheit und Genauigkeit, Mangel an jeglicher Nationalität und Originalität - das sind die Spuren, die Lomonossow hinterlassen hat“, - schrieb Puschkin in dem Artikel „Reise von Moskau nach Petersburg“ (153, 278).

Das Werk dieser Schriftsteller wurde von der Ästhetik der Romantik verschmäht. Der berühmte Verfechter der Romantik, der Kritiker N. A. Polewoi, schrieb in den 1830er Jahren: „Die neue Literatur begann, nach dem Bild des Nicht-Russischen, des Fremden geschaffen zu werden. Übersetzt, umgestaltet, nachgeahmt, nicht geschaffen .... Nachahmung und Klassizismus waren die Essenz der gesamten russischen Literatur“ (144, 47-48).

Die Entlarvung der Autoritäten des 18. Jahrhunderts kam auch in Belinskis ersten Artikeln zum Ausdruck, in seinen „Literarischen Träumen“. In der Folgezeit überwand der große Kritiker diesen antihistorischen Standpunkt weitgehend und gelangte zu einer fundierteren und gerechteren Beurteilung der künstlerischen Phänomene des vergangenen Jahrhunderts. Doch selbst in seinen besten klassischen Werken („Die Werke Alexander Puschkins“, „Ein Blick auf die russische Literatur“ von 1846 und 1847) bezeichnet er die Literatur des 18. Jahrhunderts als eine „Pflanze zum Umpflanzen“, obwohl sie versuchte, „sich von den Ergebnissen der künstlichen Verpflanzung zu lösen, in neuem Boden Wurzeln zu schlagen“ (18, 167).

Dieses Konzept erfuhr später, in der Ära von Tschernyschewski und Dobroljubow, keine großen Veränderungen. Der Kampf um die Etablierung des kritischen Realismus während der russischen Aufklärung der 1860er Jahre überschattete vorübergehend die Aufgaben der Erforschung der Literatur und Kunst der Dobroljubow-Zeit. Erleichtert wurde dies durch den fest etablierten Begriff des „falschen Klassizismus“ als einer eigentümlichen ästhetischen Dominante des 18. Jahrhunderts. Unter dem Zeichen des „falschen Klassizismus“ wurden so unterschiedliche Phänomene wie die Werke von Kantemir, Lomonossow, Knjasninin und bemerkenswerte Werke russischer Maler bewertet. Stassows denkwürdige Worte über Lewizki, Borowikowski, Losenko als Künstler, die „ihre Nationalität nicht im Geringsten bewahrt haben“, waren damals keine Ausnahme, und Stassows Vorstellung von der gesamten Periode der russischen Malerei des 18. Jahrhunderts als „höfisch-ausländisch“ blieb lange Zeit stabil. Der Mangel an historischer Perspektive und die Dringlichkeit dringenderer Aufgaben verhinderten eine korrekte Beurteilung der künstlerischen Phänomene des 18. Jahrhunderts.

Im Laufe der Zeit hat sich die Situation geändert. Die Literatur des 18. Jahrhunderts begann als historisches Phänomen die Aufmerksamkeit der Forscher auf sich zu ziehen. Die Quellen-, Archiv- und bibliographischen Möglichkeiten zur Erforschung dieser Periode wurden erheblich erweitert; es erschienen wertvolle Publikationen, wie die erste wissenschaftliche Ausgabe der Werke Derschawins, herausgegeben von Akademiemitglied J. Grot (1864-1883). In der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts haben bedeutende russische Gelehrte - P. P. Pekarskij, N. S. Tichonrawow, A. N. Pypin und viele andere - das literarische Erbe des 18. Jahrhunderts eingehend erschlossen und monographische Studien und Übersichtswerke verfasst. Die Lösung der großen sozio-historischen Probleme war jedoch noch weitgehend eine Frage der Zukunft. Einer der bedeutendsten sowjetischen Forscher, P. N. Berkow, würdigt die Literaturwissenschaftler des 19. Jahrhunderts und betont allgemein den empirischen

Charakter ihrer Arbeit (21, 140). Diese empirische Herangehensweise blieb auch im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts weitgehend erhalten, als das erwachte Interesse an der Kunst des 18. Jahrhunderts in der Wissenschaft akute, widersprüchliche Formen annahm. Die damals verbreiteten komparatistischen Tendenzen und andererseits die ästhetisch-restaurative Behandlung künstlerischer Phänomene öffneten der bekannten „Theorie der Einflüsse“ erneut Tür und Tor.

Doch gleichzeitig bereiteten viele wertvolle Arbeiten russischer Historiker aus der Zeit vor der Oktoberrevolution bereits den Boden für die Entwicklung der sowjetischen Kunstwissenschaft.

Eine bedeutende Errungenschaft der Jahre vor der Oktoberrevolution war die „Neuentdeckung“ zahlreicher bemerkenswerter Denkmäler der russischen bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts und vor allem der Malerei dieser Zeit. Eine neue, scharfsinnige Einschätzung der Werke von Lewizki, Borowikowski, Rokotow und anderen bemerkenswerten Malern der Derschawinski-Epoche kam in den Arbeiten von I. E. Grabar in seiner „Geschichte der russischen Kunst“ deutlich zum Ausdruck. Auch das Interesse an der russischen Musikkultur des 18. Jahrhunderts erwacht zusehends. Einige ihrer Aspekte spiegeln sich in den Werken von N. F. Findeisen, S. W. Smolenski, A. W. Ossowski, in den Zeitschriften „Die Russische Musikzeitung“ und „Musikalischer Zeitgenosse“ wider.

Doch erst in der Sowjetzeit wurde das Studium der russischen Kunstkultur des 18. Jahrhunderts auf eine neue ideologische Grundlage gestellt und erhielt einen breiten, umfassenden und komplexen Charakter. Erst in den Werken der sowjetischen Wissenschaftler erschien die Kunst dieser Zeit erstmals als kraftvolle Manifestation des nationalen Selbstbewusstseins, als schöpferisches Ergebnis nationaler Anstrengungen. Ausgestattet mit der marxistisch-leninistischen Methodik bemüht sich die sowjetische Kunstgeschichte unablässig darum, die wichtigsten progressiven, in die Zukunft gerichteten und mit der Entwicklung fortschrittlicher Befreiungsideen verbundenen Tendenzen in der Kunst zu identifizieren.

Natürlich fanden die Prinzipien der marxistisch-leninistischen Methodik in der sowjetischen Literaturwissenschaft, die auf eine lange Forschungstradition zurückblicken kann, einen besonders umfassenden und breiten Niederschlag. Dank der schöpferischen Bemühungen bedeutender Wissenschaftler - P. N. Berkow, D. D. Blagogo, N. K. Gudzija, G. A. Gukowski, W. A. Desnizki und vieler anderer - wurde die Geschichte der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts zu einer eigenständigen wissenschaftlichen Disziplin. Seit den 30er Jahren werden systematisch grundlegende Werke über diese Periode, spezielle Sammlungen und wissenschaftliche Publikationen veröffentlicht. Eine wichtige Rolle in diesem Prozess spielten die Universitätsabteilungen und Literaturinstitute der Akademie der Wissenschaften der UdSSR, die eine mehrbändige Ausgabe der Geschichte der russischen Literatur herausgaben (der dritte und vierte Band dieser Ausgabe, die 1941 und 1947 erschienen, sind dem 18. Jahrhundert gewidmet). Nach der Überwindung der vulgärsoziologischen Irrtümer der Anfangszeit konnte die sowjetische Literaturwissenschaft am Vorabend des Großen Vaterländischen Krieges einen großen Erfolg verbuchen, und in den letzten zwei Jahrzehnten hat die theoretische Entwicklung der Probleme der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts diesen Bereich zu einem der führenden in den Geisteswissenschaften gemacht.

Schon aus diesen kurzen einleitenden Bemerkungen wird die wichtige prägende Rolle der Literaturgeschichtsschreibung für das Studium der Kunst des 18. Jahrhunderts deutlich. Der Grund dafür ist nicht nur die bereits erwähnte lange Tradition der russischen Wissenschaft, sondern auch das zu untersuchende Material.

Die Literatur des 18. Jahrhunderts, die damals einen Riesensprung machte und sich bis zum Ende des Jahrhunderts weithin entfaltete, spiegelte am unmittelbarsten die Komplexität der sozialen Beziehungen, die Schärfe der gesellschaftlichen Widersprüche, den Kampf der ideologischen Strömungen und das allmähliche Wachstum eines wachsenden Nationalbewusstseins wider.

In den verwandten Bereichen der bildenden Kunst und vor allem der Musik waren dieselben Prozesse verborgener und weniger gut zu untersuchen. In den Dienst staatlicher Zwecke gestellt, war die russische bildende Kunst seit der Zeit Peters des Großen weitgehend den Aufgaben der „Repräsentation“, der Verherrlichung und Glorifizierung der absoluten Monarchie untergeordnet. Es war keine leichte Aufgabe, den verborgenen Boden und die Originalität der Kunst unter dem Deckmantel der entlehnten Formen freizulegen.

Aber auch auf diesem Gebiet hat die sowjetische Kunstwissenschaft beträchtliche Erfahrungen gesammelt und die wertvollsten Forschungen durchgeführt, die in der Zeit vor der Oktoberrevolution begonnen wurden. Stilistische Probleme und monografische Themen wurden in den Arbeiten der sowjetischen Kunsthistoriker immer mehr vertieft, wobei sie sich auf die besten Traditionen stützten, die in früheren Arbeiten gesammelt worden waren. „In dieser Hinsicht sind die Vertreter der kunsthistorischen Disziplinen viel glücklicher als die Musiker“, schrieb B. W. Assafjew 1929. - Die grobe Arbeit dort ist längst getan. Unsere Musikwissenschaft musste buchstäblich auf dem Nichts aufgebaut werden" (13, 7, 5).

In der Tat: Von allen Zweigen der russischen Kunst des 18. Jahrhunderts war es die Musik, die lange und nachhaltig in Vergessenheit geraten war. Das große Hindernis dabei war vor allem das Fehlen zahlreicher Musikdenkmäler und der allgemeine Zustand der Musikarchive. Wenn die Werke der russischen Schriftsteller jener Zeit mit allen Widersprüchen ihrer ästhetischen Bewertung nie aus dem Blickfeld der Kritiker verschwanden und drei Jahrhunderte lang neu aufgelegt wurden, wenn die Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts seit langem die besten Museen und Privatsammlungen schmückten, dann wurden die musikalischen Manuskripte und seltenen Ausgaben äußerst nachlässig und in verstreutem Zustand aufbewahrt. Viele Werke der führenden Komponisten der Katharinenzeit - Fomin, Paschkewitsch und Chandoschkin - sind für immer verschwunden. Viele Opernpartituren, die uns nur aus literarischen Quellen bekannt sind, haben nicht überlebt. Von dieser Instrumentalmusik, die nach den Aussagen der Zeitgenossen überall zu hören war - sowohl in den opulenten Palästen der Adligen als auch in den bescheidenen Häusern der verarmten Adligen, der Bourgeoisie und des Bürgertums, sind nur wenige Kostproben erhalten geblieben. Aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist mit Ausnahme von Liedersammlungen kein einziges Beispiel für weltliche Musik russischer Komponisten erhalten geblieben.

Die Gründe für diese Vernachlässigung der musikalischen Kunst liegen in den sozialen Bedingungen der Leibeigenschaft in Russland. Die hedonistische Wahrnehmung der Musik in den Kreisen der russischen Aristokratie stellte diese Kunstform in den Dienst rein utilitaristischer Zwecke. Musik wurde in diesem Milieu in erster Linie als angenehme Unterhaltung wahrgenommen, als Untermalung von Tafelfreuden, der Jagd oder eines Spaziergangs im Park, als unveränderliches Attribut zeremonieller Festivitäten. Die Rolle eines Musikers, eines Komponisten, so begabt er auch sein mochte, wurde nach den Vorstellungen der damaligen Zeit im Wesentlichen mit der Rolle eines geschickten Handwerkers gleichgesetzt.

Zwar änderte sich diese Sichtweise im Laufe der Zeit, während der Aufklärung, etwas: im letzten Drittel des Jahrhunderts machte die musikalische Ausbildung

beachtliche Fortschritte, und das Konzertleben entwickelte sich. Aber die Musik stand in der komplexen Hierarchie der Künste immer noch auf der untersten Sprosse der sozialen Leiter, und die Musiker begnügten sich immer noch mit jenen dürftigen Gaben, mit denen sie gelegentlich von aufgeklärten Mäzenen geehrt wurden. Auch im Bildungssystem nahm sie keinen würdigen Platz ein.

Lange Zeit (bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts) gab es in Russland keine besonderen musikalischen Bildungseinrichtungen von nationaler Bedeutung. Musiker wurden in Hof-, Militär- und Leibeigenenorchestern, in Musikklassen an Theatern, an der Akademie der Künste, an der Moskauer Universität und anderen Bildungseinrichtungen ausgebildet. Gleichzeitig verhielt sich die Regierung bemerkenswert gleichgültig gegenüber dem Schicksal der nationalen Musik, der Arbeit der russischen Komponisten, ihrem sozialen Status, ihren Möglichkeiten und Forderungen. Die Namen von Komponisten tauchten nur selten, ab den 70er Jahren, in der periodischen Presse, in der Presse auf. Die Partituren aufgeführter russischer Opern, Ouvertüren und kammermusikalischer Werke wurden oft „mangels Verwendung“ vernichtet und nur teilweise in Archiven aufbewahrt. Kein Wunder also, dass sie im 19. Jahrhundert nicht die Aufmerksamkeit der Historiker auf sich gezogen haben!

Ein weiterer Grund, der das Studium der russischen Musik des 18. Jahrhunderts erschwerte, war die natürliche Unreife der Schule der professionellen Komponisten im Vergleich zu anderen Künsten. Im Vergleich zu anderen Künsten war sie in ihrer professionellen Entwicklung vergleichsweise spät dran. Im Gegensatz zur Literatur, die über eine eigene kontinuierliche Berufstradition verfügte, wurde die russische Musikkultur paneuropäischen Typs buchstäblich neu aufgebaut, ausgehend von den einfachsten Alltagsformen. In wenigen Jahrzehnten galt es, die für Russland neuen Gattungen der Alltagsmusik, die westeuropäischen Instrumente und dann die komplexen professionellen Formen von Oper, Oratorium, symphonischer Ouvertüre und Sonate zu beherrschen. Das rasante Wachstum der Komponistenschule in den 70er - 90er Jahren unter diesen Bedingungen war ein wirklich bemerkenswertes, außergewöhnliches Phänomen - aber leider auch ein lange Zeit unerkanntes.

Das musikalische Erbe des 18. Jahrhunderts wurde von den Vertretern der nachfolgenden Generationen mehr als kritisch behandelt. Die glänzende Blüte der klassischen Musik im Werk von Glinka und seinen Nachfolgern ließ sie die vergleichsweise bescheidenen Leistungen der „Pioniere“ der russischen Musikkunst vergessen. Mehr noch: die russische Musikkritik - die Verteidiger Glinkas und der „Neuen Russischen Schule“ - lehnte diese ersten Experimente sogar offen ab, diktiert von derselben einseitigen Sichtweise des „falschen und nachahmenden“ Charakters der Kunst des 18. Jahrhunderts.

Am schärfsten fielen diese Urteile wieder bei Stassow aus, der der Meinung war, dass „in unserem Land nicht nur während des gesamten 18. Jahrhunderts, sondern auch während des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts weder Sänger, Interpreten noch Komponisten herangezogen wurden“ (184, 61). Er bezeichnete die Komponisten der Katharinenzeit als „völlig unbedeutend, schwach, farblos und unbegabt“. Diese Leute bemühten sich nur darum, Ausländer zu imitieren, und erreichten daher selbst nie etwas. Die russische Oper war blass, arm und kraftlos, und Instrumentalmusik gab es überhaupt nicht“ (184, 61).

Eine solch unnachgiebige, extreme Haltung gegenüber der Musik des 18. Jahrhunderts wurde jedoch nicht von allen geteilt. In diesem Bereich der Musikwissenschaft sind zweifellos die Arbeiten von Serow hervorzuheben, einem

Kritiker, der mit einer seltenen Gabe der historischen Voraussicht ausgestattet war. In den ersten Experimenten russischer Komponisten des 18. Jahrhunderts konnte er jene Merkmale des „Eigentümlichen, Unverwechselbaren, Originellen“ ausmachen, die nach seinen Worten den nationalen Stil und die nationale Schule in der Kunst definieren (175, 201).

Es verging jedoch mehr als ein halbes Jahrhundert, bevor diese vernachlässigte Saat in den Werken der Historiker der neuen Zeit aufgehen sollte. Erst in der Sowjetzeit nahm die Bewertung der frühen Komponistenschule eine entscheidende Wende. Die russische Musik des 18. Jahrhunderts verdankt ihre Wiederbelebung in unserer Zeit ganz der sowjetischen Wissenschaft.

## 2.

Die systematische Erforschung der russischen Musikkunst des 18. Jahrhunderts begann in den späten 20er Jahren. Zu dieser Zeit wurde das erste wertvolle Werk, das den frühen, vorklassischen Perioden der russischen Musikkultur gewidmet war - „Essays zur Musikgeschichte Russlands“ von N. F. Findeisen - fertiggestellt und veröffentlicht. Findeisens Werk, das 1929 erschien, war die Frucht der mehr als 40-jährigen Tätigkeit des Wissenschaftlers, der im wahrsten Sinne des Wortes als Pionier auf diesem Gebiet der Musikwissenschaft bezeichnet werden kann.

Findeisen konzentrierte sich auf die Musikkultur des 18. Jahrhunderts, obwohl der erste Band der „Essays“ auch frühere Epochen behandelt. Sein wichtigstes Verdienst war der direkte Bezug zu den musikalischen Denkmälern selbst, den Werken der Komponisten des 18. Jahrhunderts, die er untersuchte, kopierte und, wo möglich, in die musikalische Praxis einführte. Die Notenanhänge und Notenbeispiele zu seinen „Essays“ enthielten zum ersten Mal Fragmente aus Opern von Paschkewitsch, Fomin und Bortnjanski, „russische Lieder“ der zweiten Jahrhunderthälfte sowie Instrumentalwerke von Chandoschkin und anderen Komponisten. In den meisten Fällen wurden diese Werke unvollständig, in Auszügen, zitiert; aber selbst in dieser fragmentarischen Form vermittelten sie einen Eindruck vom Stil und der Sprache eines bestimmten Komponisten und vom gängigen Repertoire der Epoche.

Findeisens Buch gibt auch die faktische Seite mit großer Vollständigkeit (wenn auch nicht immer mit dokumentarischer Genauigkeit) wieder. Zum ersten Mal hat er in einem so umfangreichen Werk Materialien aus der Presse, der St. Petersburger und Moskauer „Wedomosti“ (*Nachrichten*), Zeitschriften und Almanachen herangezogen; er hat Informationen über russische und ausländische Komponisten, die in beiden Hauptstädten wirkten, geklärt. Aus dem Reich der „Legenden und Sagen“ gelang es dem Wissenschaftler, die alte russische Musik in die Sphäre der wissenschaftlichen Forschung zu bringen und vor allem als lebendiges, klingendes Material zu präsentieren.

In konzeptioneller Hinsicht bietet Findeisens Buch jedoch keine neuen Aspekte. Die Rolle ausländischer, insbesondere italienischer Einflüsse wird stark übertrieben. Und obwohl er sich nicht mehr auf die „höfisch-fremde“ (W. Stassows Begriff) Kultur beschränkt und der Volksmusiktradition große Aufmerksamkeit schenkt, liefert er dennoch keine ganzheitliche Charakterisierung des historischen Prozesses. Die riesige Menge des von Findeisen gesammelten Materials überschattet eindeutig die problematische Seite der Studie, und in dieser Hinsicht erinnern seine „Essays“ merklich an die literarischen Werke der vorrevolutionären Historiker der



„akademischen“ Richtung, ohne einen neuen methodischen Ansatz zu offenbaren. „Findeisens Werk scheint wie ein Bindeglied zwischen der vorrevolutionären und der sowjetischen Periode der Erforschung der russischen Musik des 18. Jahrhunderts zu sein“, bemerkt J. W. Keldysch zu Recht (77, 7). Dabei ist zu beachten, dass dieses starke „Bindeglied“ eine notwendige Anfangsphase auf dem Gebiet der historischen Musikwissenschaft war, die damals noch unberührtes Neuland darstellte.

Ein neues Verständnis des historischen Entwicklungsprozesses der russischen Musik begann mit den Arbeiten von B. W. Assafjew und einer ihm nahestehenden Gruppe von Wissenschaftlern, die am Institut für Kunstgeschichte in Leningrad tätig waren. Die konzeptionelle Grundlage dieser Studien war Assafjews Vorstellung von der historischen Kontinuität der russischen Musikkultur und der allmählichen Herausbildung der russischen Musik als einem einzigen, sich entwickelnden Organismus. Nur durch ein tiefgreifendes, systematisches Studium der frühen Entwicklungsphasen der russischen Kompositionsschule, so Assafjews feste Überzeugung, ließen sich die nationalen Ursprünge von Glinkas Werk und der klassischen Komponisten des 19. Jahrhunderts feststellen. „Ich verehere Glinkas Genie..... Aber umso mehr halte ich es für ungerecht, die Bedeutung der schöpferischen Arbeit seiner Vorgänger zu leugnen. Wenn man Glinka bewundert (ihn aber wenig studiert), übersieht man eine Tatsache, die für Historiker ganz natürlich und konstant ist: das Vorhandensein eines historischen Prozesses, der trotz der scheinbaren Unordnung, die eine geniale Persönlichkeit verursacht, natürlich verläuft. In Glinkas Werk finden sich weit mehr Elemente aus der Vergangenheit und der russischen Kultur seiner Zeit, als man gemeinhin annimmt“, schreibt Assafjew in seinem Artikel „Über das Studium der russischen Musik des 18. Jahrhunderts und zwei Opern von Bortnjanski“ (12, 10).

Mit diesen Worten Assafjews, die seine Ansichten anschaulich charakterisieren, wird die von ihm betreute Sammlung von Artikeln über russische Komponisten des 18. Jahrhunderts - Bortnjanski, Koslowski, Fomin und Teplow - eröffnet. Im Vergleich zu Findeisens „Essays“ war auch die Methode der Analyse der von den Autoren sorgfältig untersuchten Werke anhand der Materialien der Leningrader Archive neu.

Das Werk wurde von einem Autorenteam (B. W. Assafjew, A. W. Druschinin, W. A. Prokofjew, A. N. Rimski-Korsakow, A. W. Finagin) geschaffen, es hat den Weg für die Veröffentlichungen des musikalischen Erbes geebnet. Im Jahr 1940 wurde das Lehrbuch „Die Geschichte der russischen Musik in Notenbeispielen“ unter der Leitung von Professor S. L. Ginsburg vom Leningrader Konservatorium veröffentlicht. Die Werke russischer Komponisten des 18. Jahrhunderts erschienen hier nicht in Auszügen, sondern vollständig; Arien, Ensembles und Overtüren aus Opern wurden in ihrer Gesamtheit wiedergegeben. An der Restaurierung der Orchesterpartituren arbeiteten bedeutende Spezialisten wie A. N. Dmitrijew und A. S. Rabinowitsch. Die Veröffentlichung fand ein breites Echo in der Öffentlichkeit und fand sofort Eingang in die pädagogische Praxis<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Der zweite und dritte Band dieser Ausgabe, die der russischen Musik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewidmet sind, erschienen später. Alle drei Bände wurden 1968-1970 in einer neuen Ausgabe nachgedruckt.

Im Laufe der Zeit wurde die russische Musik des 18. Jahrhunderts von der modernen Wissenschaft immer besser verstanden. Ein großer Wandel in dieser Richtung zeichnete sich in den 40er Jahren ab. Der patriotische Aufschwung in den Jahren des Großen Vaterländischen Krieges weckte mit neuem Elan das Interesse an

der historischen Vergangenheit des russischen Volkes, seinen Taten und seiner Kreativität. In diesen Jahren entstanden und reiften trotz der harten Kriegsbedingungen wertvolle, umfassende Werke über die russische Musik des 18. Jahrhunderts, die eine solide Grundlage für die weitere Entwicklung dieses umfangreichen historischen Themas bildeten.

Das erste davon war A. S. Rabinowitschs relativ kleine, aber sehr inhaltsreiche Studie „Russische Oper vor Glinka“, die bereits in den 30er Jahren vorbereitet, aber erst nach dem Tod des Autors, 1948, veröffentlicht wurde. Bei seiner langjährigen Arbeit in den Leningrader Musikarchiven machte der Autor dieses begnadeten Buches eine Reihe wichtiger Entdeckungen und lieferte interessante stilistische Analysen einiger vergessener Werke (darunter eine ausführliche Charakterisierung von Paschkewitschs Oper „Das Unglück der Kutsche“, deren Partitur er in der Bibliothek des Kirow-Theaters entdeckt hatte). Die Studie besticht vor allem durch die Entwicklung der musikalischen Probleme. Dem Autor ist es nämlich zum ersten Mal gelungen, Fragen zu den schöpferischen Tendenzen in der russischen Oper des 18. Jahrhunderts und ihren Beziehungen zum ausländischen Musiktheater aufzuwerfen und auf der Grundlage einer detaillierten Untersuchung des musikalischen Materials bestimmte ästhetische und stilistische Verallgemeinerungen abzuleiten. Trotz einiger kontroverser Positionen und subjektiver Einschätzungen hat Rabinowitschs Buch der Entwicklung der Probleme der frühen Operndramaturgie einen spürbaren Impuls gegeben und die Aufmerksamkeit auf so bemerkenswerte, zu Unrecht vergessene Phänomene wie die Opern von Paschkewitsch und Fomin gelenkt.

Das Lehrbuch der Geschichte der russischen Musik von J. W. Keldysch, das 1948 veröffentlicht wurde, hatte einen wirklich wissenschaftlichen und forschenden Wert. Im ersten Band dieses Werkes wird die Musikkultur des 18. Jahrhunderts in einer streng durchdachten, systematischen Darstellung ausführlich charakterisiert. Die Periodisierung des historischen Prozesses wird klar herausgearbeitet; alle Hauptgattungen der russischen Musik werden behandelt; das Werk der führenden Komponisten wird ausführlich charakterisiert; einige unzuverlässige Informationen, die in der Literatur lange Zeit akzeptiert wurden, werden widerlegt. Unter Verwendung neuer musikwissenschaftlicher Daten hat der Autor in diesem Werk gleichsam die erste Skizze seiner zukünftigen Studien zur Musikkultur und zu den schöpferischen Tendenzen des 18. Jahrhunderts gegeben.

Aber die Nachkriegsjahrzehnte brachten den größten Zustrom von Werken, die dem 18. Jahrhundert gewidmet sind. Ein grundlegender Beitrag zur Musikwissenschaft war das zweibändige Werk von T. N. Liwanowa „Die russische Musikkultur des 18. Jahrhunderts in ihren Verbindungen mit Literatur, Theater und Alltag“ (1952). Der Titel des Buches spiegelt seine Haupttendenz gut wider. Die Autorin fühlt sich in erster Linie von der synthetischen Natur der russischen Musikkunst angezogen, die in enger Verbindung mit der Literatur entstanden ist - mit dem poetischen Wort und mit dem Drama, vertreten durch ein so wichtiges und fortschrittliches Genre wie die realistische Alltagskomödie. Die eigentümliche Hegemonie der Literatur, die die musikalische Kunst anführt und ihr gleichsam ihre Erfahrung, ihre Interpretation des Nationalen und Volkstümlichen übermittelt, wird in begrifflicher Hinsicht anschaulich herausgestellt.

Die Rolle und Beteiligung von Schriftstellern am Aufbau der russischen Musikkultur - in den einschlägigen Aufsätzen über Tredjakowski, Lomonossow, Sumarokow, Krylow, Raditschew und Derschawin - wurde von T. N. Liwanowa eingehend untersucht. Der fruchtbare Einfluss ihrer Ästhetik auf die Musik zeigt sich in vielerlei Hinsicht. Er spiegelt sich in der alltäglichen Gattung des Gesangs wider, die von Tredjakowskis Versreform beeinflusst wurde, und in der frühen Romantik - dem

„russischen Lied“, das auf Sumarokows Texte zurückgeht. Im russischen Musiktheater spiegelte sie sich am stärksten in der vorherrschenden Gattung der komischen Oper wider, die das Ergebnis der gemeinsamen Arbeit von Dramatikern und Musikern war. Besondere Aufmerksamkeit wird der aufkommenden Musikästhetik der russischen Aufklärung gewidmet, die insbesondere in den Kapiteln über Radischtschew und Krylow zum Ausdruck kommt. Das Thema „Schriftsteller und Musik“ in T. N. Liwanowas Werk zieht sich durch alle weiteren Kapitel ihrer Forschung und wird in Genre-Essays über Kantus, Volkslied und komische Oper entwickelt.

Ein weiterer wichtiger Aspekt der Studie ist die detaillierte Charakterisierung des Musiklebens, die umfangreiche Verwendung von wertvollem Memoirenmaterial, Daten aus der periodischen Presse, Informationen aus Zeitungen, Zeitschriften und Almanachen sowie kuriose Dokumente des Hoflebens - Kammerjournale. Durch das Zusammentragen dieses reichhaltigen und schwer zugänglichen Materials hat die Autorin die Charakterisierung der Musikkultur und des Musiklebens des 18. Jahrhunderts erheblich erweitert. Auch die musikalischen Publikationen der Musikdenkmäler selbst sind zu würdigen. In Form von separaten Anhängen zu den beiden Bänden erschienen eine große Sammlung von Kantaten in der Ausgabe der Autorin (aus der Sammlung des Staatlichen Historischen Museums) und eine Faksimile-Kopie der Partitur von Bortnjanskijs Konzertsymphonie, während im ersten Band zum ersten Mal alle „Russischen Lieder“ von G. N. Teplow wiedergegeben wurden. Als herausragende Historikerin des Musiklebens der vor-Glinka-Epoche setzte T. N. Liwanowa in ihrem Werk die wichtige Richtung fort, die sie in ihrem früheren Werk „Skizzen und Materialien zur Geschichte der russischen Musikkultur“ (1938; am Rande sei bemerkt, dass in diesem Buch der interessanteste letzte Abschnitt der Charakterisierung der Petrow-Zeit gewidmet ist) vorgegeben hatte.

Neue Aspekte der Erforschung des Themas wurden in der Studie „Russische Musik des 18. Jahrhunderts“ von J. W. Keldysch (1965) aufgezeigt. Mehr als ein Jahrzehnt trennt dieses Buch von der Veröffentlichung des Werkes von T. N. Liwanowa. In dieser Zeit fanden große Veränderungen in der Entwicklung der sowjetischen Geschichtswissenschaft, Kunstwissenschaft und Ästhetik statt. Das erwachte Interesse an der musikalischen Kunst des 18. Jahrhunderts ist nicht versiegt. In den 50er und frühen 60er Jahren wurde eine ganze Reihe von musikwissenschaftlichen Werken veröffentlicht, die einzelnen Zweigen der altrussischen Musik und Komponisten des 18. Jahrhunderts gewidmet waren: A. D. Alexejew, W. A. Natanson, A. A. Nikolajew und W. I. Musalewski - über russische Klaviermusik, L. S. Ginsburg und I. M. Jampolski - über Violine und Cello-Kunst, S. S. Skrebkow über Chormusik, Monographien von B. W. Dobrochotow über Fomin und Bortnjanski. Zwei Hauptwerke waren von großer Bedeutung für die Entwicklung der historischen Musikwissenschaft: B. L. Wolmans „Russische gedruckte Noten des 18. Jahrhunderts“ (L., 1957) und A. A. Gosenpuds „Russisches Musiktheater vor Glinka“ (L., 1959).

Alle diese neuen Daten wurden von J. W. Keldysch bei der Erstellung seiner Studie sorgfältig berücksichtigt. Gleichzeitig ist es dem Autor von „Russische Musik des 18. Jahrhunderts“ zweifellos gelungen, bei der Behandlung des Themas einen eigenen Blickwinkel zu finden.

Dieses Buch wurde vor allem durch das musikalische Dokumentationsmaterial selbst, das die Grundlage der historischen Forschung bildet, erheblich bereichert. In jahrelanger Archivarbeit gelang es dem Gelehrten, wertvolle Beispiele für petrinische patriotische Gesänge, frühe weltliche Lieder der ersten Jahrhunderthälfte und seltene Denkmäler der Chormusik der petrinischen Zeit zu entdecken. Neue interessante Beispiele aus russischen Opern und kammermusikalischer Instrumentalmusik sind

enthalten, insbesondere bisher unbekannte Fragmente aus Fomins Opern „Der Nowgoroder Bogatyr Wassili Boeslawitsch“ und „Der goldene Apfel“.

Der Hauptwert der Studie liegt in der historischen Konzeption, die einheitlich und ganzheitlich ist. Die konsequente Entwicklung der russischen Musik des 18. Jahrhunderts wird hier in einer breiten Perspektive als ganzheitlicher Entwicklungsprozess dargestellt, wobei das Hauptaugenmerk auf den Problemen der Kreativität der Komponisten liegt. Wenn die detaillierte Arbeit von T. N. Liwanowa zum ersten Mal so überzeugend den historischen Platz der Musik des 18. Jahrhunderts unter den anderen Künsten in enger Verbindung mit Literatur und Theater herausgearbeitet hat, interessiert sich J. W. Keldysch eher für die eigentliche musikalische Stilistik, die Merkmale der musikalischen Gattungen, die schöpferischen Tendenzen und die schöpferischen Figuren. Daraus resultieren die ausdrucksstarken „musikhistorischen Porträts“ von Paschkewitsch, Fomin, Changoschkin, Beresowski und Bortnjanski. Methodisch ist dieses Werk mit ähnlichen „Querschnittsstudien“ sowjetischer Autoren zur Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts - G. A. Gukowskij, D. D. Blagogo - zu vergleichen, denn auch hier ist das Bestreben zu beobachten, die Breite und Allgemeinheit des historischen Ansatzes mit einer detaillierten Charakterisierung einzelner herausragender Persönlichkeiten - Schöpfer der russischen Kunst - zu verbinden.

Die unbestrittene Leistung des Autors, die unmittelbar der allgemeinen Richtung der modernen sowjetischen Geschichtswissenschaft entspricht, ist die Betrachtung der russischen Musik als wesentlicher Bestandteil der Entwicklung der gesamten paneuropäischen Kultur. Ein solcher Aspekt fehlte aus einer Reihe von Gründen in den kunsthistorischen Werken der 40er und frühen 50er Jahre, in denen die russische Kunstkultur isoliert von verwandten, ausländischen nationalen Phänomenen betrachtet wurde. „Im Nachkriegsjahrzehnt wurde das Studium der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts als Teil des Weltprozesses ausgesetzt“, bemerkt P. N. Berkow zu Recht (21, 230) und betont, dass diese Position der Isolierung keine Möglichkeit bot, die tiefe Einzigartigkeit der russischen Literatur, ihre Rolle in der Entwicklung der nationalen Kunstschulen Europas zu bestimmen. Das oben Gesagte behält auch im Bereich der Musik seine Bedeutung.

Die moderne Musikwissenschaft überwindet entschlossen die Einseitigkeit solcher isolationistischen Konzepte. In den Werken moderner Autoren werden die Musik und das Musikleben des „alten Russlands“ nicht mehr als lokales Phänomen betrachtet, sondern als integraler Bestandteil des gesamteuropäischen kulturellen und historischen Prozesses, wobei die komplexen dialektischen Beziehungen zwischen den verschiedenen nationalen Schulen und die offensichtliche Ungleichmäßigkeit ihrer Entwicklung berücksichtigt werden. Das Problem „Russland und der Westen“ (wie auch das Problem „Russland und Byzanz“, das im ersten Band dieses Sammelwerkes gestellt wurde) findet die richtige Lösung im breiten Aspekt der internationalen Beziehungen des russischen Staates, im Lichte der natürlichen und organischen, historisch bedingten Kontakte mit anderen Ländern. Das Problem der Assimilierung und der Auswahl der fortschrittlichsten Phänomene, die die russische Musik im 18. Jahrhundert nährten, gewinnt große Bedeutung. In kategorischer Ablehnung der weit verbreiteten Ansicht, die italienische Musiktradition sei das einzige Vorbild, das es zu imitieren gelte, finden zeitgenössische Forscher überzeugende Parallelen, die die junge russische Kompositionsschule mit verwandten und nahestehenden slawischen Kulturen, mit der deutsch-österreichischen Tradition, mit der französischen Oper und der französischen Theaterästhetik der Aufklärung verbinden. Es ist diese breite Palette von Phänomenen, die es heute ermöglicht, die Wege ausländischer Einflüsse objektiver

und genauer zu verfolgen, die Rolle ausländischer Lehrer - ausländischer Meister, die in Russland wirkten - zu bewerten und andererseits in der russischen Musik ihre ursprünglichen, bodenständigen Merkmale zu erkennen.

Ein anderes zentrales Problem, das die moderne Wissenschaft aufgeworfen hat, ist nicht weniger wichtig: die Frage nach der Kontinuität zwischen der Kunst des alten und des neuen Russlands. Bei der Untersuchung der Hauptgattung der Vokal- und Chormusik am Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts - des Parteskonzerts - und bei der eingehenden Untersuchung der alltäglichen Liedtradition (Kantaten und Psalmen, panegyrische Gesänge) betonen die Forscher überzeugend die unmittelbare Kontinuität der musikalischen Gattungen und Formen, die aus dem alten, vorpetrinischen Russland in die neue Zeit übernommen wurden. Wie in den Arbeiten von S. S. Skrebkow, W. W. Protopopow, J. W. Keldysch und anderen Autoren überzeugend dargelegt wird, wurde der feierliche Stil der russischen Barockmusik aus dem 17. Jahrhundert nicht nur vollständig von der petrinischen Ära übernommen, sondern entwickelte sich aufgrund der besonderen gesellschaftlichen Bedingungen auch über einen sehr langen Zeitraum hinweg intensiv weiter.

Es ist nicht schwer festzustellen, dass dieselben Fragen der Kontinuität der Traditionen in verwandten Bereichen der Kunstwissenschaft, in den Werken der Historiker der russischen Literatur und der russischen bildenden Kunst, tiefgründig reflektiert werden. Schließlich ist es gerade diese unauflösbare Verbindung mit der Vergangenheit, die die lebendige Originalität der Werke russischer Meister ausmacht! „Eine Nation und ihre Kultur bewahren ihr Gedächtnis“, sagt der bedeutende sowjetische Kunsthistoriker D. W. Sarabianow. - Im 18. Jahrhundert können wir nicht umhin, das Echo der gesamten altrussischen Kunstkultur und der Situationen zu hören, die sich in ihren Beziehungen zum Westen ergeben haben“ (168, 284).

Wir werden auf dieses Problem in Zukunft im Zusammenhang mit der Frage der Periodisierung der russischen Musikkunst zurückkommen.

Die wissenschaftliche Entwicklung der russischen Musik des 18. Jahrhunderts hatte einen bedeutenden Einfluss auf die musikalische Praxis. In der Nachkriegszeit wurde ein großes Interesse an den Werken der Komponisten des „Radischtschewski-Jahrhunderts“ geweckt: Ende der 40er Jahre wurden auf der sowjetischen Konzertbühne erstmals die Opern „Der rivalisierende Sohn“ von Bortnjanski und „Die Kutscher auf der Poststation“ von Fomin sowie das Melodram „Orpheus und Eurydike“ von Fomin aufgeführt. Die Initiative zu diesen Konzertaufführungen, die eine sehr breite öffentliche Resonanz fanden, ging vom Staatlichen Zentralen Museum für Musikkultur Glinka aus. Das Staatliche Zentrale Museum für Musikkultur Glinka, vertreten durch seine leitenden Mitarbeiter B. W. Dobrochotow, I. N. Jordan und G. W. Kirkor. Ihre Überarbeitung der Partituren von Bortnjanski und Fomin spielte eine wichtige Rolle bei der Popularisierung der alten russischen Musik und diente ihrerseits als Anreiz zur Erweiterung dieses Werks.

In den folgenden Jahrzehnten wurde die Musikkultur durch neue wertvolle Veröffentlichungen bereichert. Die Aufgabe, die „vergessene Vergangenheit“ wiederherzustellen und Musikarchive aufzubauen, zog viele Musikwissenschaftler an, darunter auch Vertreter der jüngeren Generation - Studenten und Doktoranden. Ihre Forschungen ermöglichten Anfang der 70er Jahre die Herausgabe der Reihe „Denkmäler der russischen Musikkunst“, die einem breiten Kreis von Musikliebhabern die Möglichkeit bot, sich mit den besten Werken von Komponisten des 18. Jahrhunderts vertraut zu machen<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Gegenwärtig ist die russische Musik des 18. Jahrhunderts in dieser Reihe durch die folgenden Ausgaben vertreten: „Russische Vokallyrik des 18. Jahrhunderts“ (Bd. 1, herausgegeben von O. E. Lewaschewa), „Musik zum Poltawa-Sieg“ (Bd. 2, herausgegeben von W. W. Protopopow), W. Paschkewitschs Oper „Der Geizige“ (Bd. 4, herausgegeben von E. M. Lewaschewa), D. Bortnjanskis Oper „Der Falke“ (Bd. 5, herausgegeben von A. S. Rosanow), E. Fomins Oper „Die Kutscher auf der Poststation“ (Bd. 6, herausgegeben von I. M. Wetlizyna), W. Paschkewitschs Oper „St. Petersburger Gostiny Dwor“ (Bd. 8, herausgegeben von E. M. Lewaschew), M. Sokolowskij's Oper „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Kuppler“ (Bd. 10, herausgegeben von I. A. Sosnowzewa).

Neue Publikationen setzten sich zunehmend dafür ein, Alte Musik in das Konzertrepertoire aufzunehmen. Die Konzerte der republikanischen Chorkapelle unter der Leitung von A. A. Jurlow erlangten bereits in den frühen 60er Jahren eine wichtige pädagogische Bedeutung. Die Konzerte der Kapelle präsentierten bemerkenswerte Beispiele russischer Chormusik des 18. Jahrhunderts und früherer Epochen, die von M. W. Braschnikow, J. W. Keldysch, W. W. Protopopow und anderen Musikwissenschaftlern aus Manuskripten rekonstruiert wurden. Die Chorkonzerte und Kammermusikwerke von Bortnjanski wurden einige Jahre lang mit großem Erfolg aufgeführt. Und schließlich hatte das Publikum dank der Initiative des jungen Teams des Moskauer Musikkammertheaters (künstlerischer Leiter B. A. Pokrowski) die Möglichkeit, die Oper des 18. Jahrhunderts nicht im Konzert, sondern auf der Bühne kennenzulernen, und zwar in sorgfältig inszenierten Aufführungen der Opern von Bortnjanski („Der Falke“) und Paschkewitsch („Der Geizige“).

Die Werke der russischen Meister des 18. Jahrhunderts wurden allmählich über die Grenzen ihres Heimatlandes hinaus bekannt. In den 60er und 70er Jahren wurden die Werke von Bortnjanski, Beresowski, Koslowski, Paschkewitsch und Fomin mit großem Erfolg im Ausland aufgeführt und zogen ein breites Publikum an. Für die ausländischen Zuhörer eröffnete sich mit diesen Werken zum ersten Mal eine neue Welt. Die Problematik der frühen russischen Musik, einschließlich der Musikkultur des 18. Jahrhunderts, nahm einen wichtigen Platz auf internationalen wissenschaftlichen Symposien und Konferenzen in Polen, der Tschechoslowakei, der DDR und anderen europäischen Ländern ein. Dank der Bemühungen der sowjetischen Musikwissenschaftler wird das Erbe der russischen vor-Glinka-Musik allmählich in den Interessenkreis ausländischer Gelehrter aufgenommen, was den Bereich der modernen Musikwissenschaft spürbar erweitert und die falsche Vorstellung von dieser „alles nachahmenden“ Periode der russischen Kunst widerlegt.

### 3.

Die spürbare Intensivierung des Studiums der russischen Musik des 18. Jahrhunderts macht einmal mehr auf die Schwierigkeiten aufmerksam, die einer Weiterentwicklung dieses Faches in der modernen Wissenschaft entgegenstehen. Eines davon ist der Zustand des Notenarchivmaterials. Die verstreuten und vor allem nicht systematisierten Notenquellen, die in verschiedenen Depots und in verschiedenen Städten der Sowjetunion verstreut sind, sind noch nicht vollständig erfasst, was eine Klärung der Ereignisse und Fakten unserer Musikgeschichte

unmöglich macht. Einige Materialien aus ausländischen, vor allem italienischen Bibliotheken sind nahezu unerforscht<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Dazu gehören zum Beispiel die Opernpartituren von Bortnjanski und Beresowski, die vor kurzem in der UdSSR durch die Initiative des Staatlichen Zentralen Museums für Musikkultur Glinka erworben wurden.

Das oben Gesagte gilt auch für literarische und dokumentarische Quellen. Eine systematische Musikbibliographie der russischen periodischen Presse<sup>5</sup> existiert bei uns noch nicht, obwohl einzelne Berichte aus Zeitungen und Zeitschriften des 18. Jahrhunderts immer wieder in wissenschaftlichen Arbeiten zitiert wurden.

<sup>5</sup> In Bezug auf das 19. Jahrhundert wird diese Arbeit erfolgreich von T. N. Liwanowa durchgeführt.

Erst in jüngster Zeit werden wertvolle Daten, die der in Russland tätige Schweizer Musikwissenschaftler A. Mooser in den Archiven der kaiserlichen Theater in den 1900er Jahren sowie in einer Reihe ausländischer Archive gesammelt hat, in der Literatur verwendet.

Das wichtigste und vorrangige Ziel ist die korrekte Formulierung der Probleme, die durch den allgemeinen Stand der modernen marxistisch-leninistischen Geschichtswissenschaft bestimmt werden. „So wichtig für den Fortschritt der Literaturwissenschaft auch die Entdeckung neuer Tatsachen, neuer Materialien ist, noch wichtiger ist die methodisch richtige Interpretation bekannter und neu entdeckter und gefundener Tatsachen“, - schrieb P. N. Berkow in dem oben zitierten Werk (21, 232).

Jeder Forscher, der sich mit dem musikalischen Erbe des 18. Jahrhunderts beschäftigt, sollte sich dieser Aussage zweifellos anschließen, zumal dieser Bereich der Musikwissenschaft, wie bereits erwähnt, einer der jüngsten in unserer Kunstwissenschaft war. Wie die Historiker der russischen Literatur beschäftigen sich auch die Forscher der Musikkunst der vor-Glinka-Epoche mit vielen grundlegenden Fragen, die bereits von sowjetischen Gelehrten gestellt wurden, aber noch der Weiterentwicklung und Konkretisierung bedürfen und heftige Debatten auslösen.

Lassen Sie uns versuchen, die Bandbreite dieser Themen zu umreißen. Sie umfassen:

- 1.) Fragen der Periodisierung der Geschichte der russischen Musik des 18. Jahrhunderts.
- 2.) Fragen des Stils und der Gattung im Werk der Komponisten der 70-90er Jahre des 18. Jahrhunderts.
- 3.) Das Problem der Verbindungen zwischen der russischen Komponistenschule und den westeuropäischen Kunstströmungen.
- 4.) Fragen der sukzessiven Verbindungen zwischen der Musik des 18. Jahrhunderts und der altrussischen Musikkunst.
- 5.) Allgemeine Probleme der russischen musikalischen Volkskunst des 18. Jahrhunderts, des Volksliedes und seiner Widerspiegelung in der professionellen Musik.
- 6.) Das Problem der Verbindung der russischen Musik des 18. Jahrhunderts mit dem ukrainischen Lied und im weiteren Sinne mit der Musikkultur der anderen slawischen Länder.

Diese und viele andere Fragen werden in modernen kunsthistorischen Arbeiten immer wieder aufgegriffen. Da sie allen Disziplinen, die sich mit der russischen

Kunstkultur des 18. Jahrhunderts befassen, gemeinsam sind, sollten sie dennoch in jedem einzelnen Zweig eine spezifische Lösung erhalten, die die Besonderheiten dieser Kunst berücksichtigt.

Die Vielschichtigkeit der russischen Kunst dieser Zeit, die Ungleichmäßigkeit ihrer Entwicklung in den verschiedenen Gattungen haben lange Zeit zu Streitigkeiten geführt, die vor allem die Frage der Periodisierung betreffen.

Der Kernpunkt dieser Meinungsverschiedenheiten war die wichtige Frage des Beginns einer neuen Periode der russischen Kunst. Bereits in den frühen 40er Jahren unseres Jahrhunderts hat einer der bedeutendsten Historiker der russischen Literatur, A. I. Belezki, das Wesen dieser Streitigkeiten, die durch die unterschiedlichen Haltungen der Historiker zum sozialen und kulturellen Inhalt der Reformen Peters verursacht wurden, detailliert herausgestellt. „Einige schlugen vor, die Geschichte der neuen Literatur ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu beginnen“, schrieb er und charakterisierte die Ansichten von N. S. Tichonrawow, A. I. Sobolewski, A. N. Pypin und anderen. - Vielleicht ist es richtiger, eine „Übergangszeit“ von der alten zur neuen Literatur zu bestimmen, die fast hundert Jahre umfasst, von der Hälfte des 17. Jahrhunderts bis Lomonossow. Eine solche Lösung der Frage wurde auch vorgeschlagen, und daneben lebte die traditionelle Auffassung von der Epoche Peters als dem Beginn der neuen russischen Literatur weiter“ (70, III, 3).

Die moderne Wissenschaft setzt die Grenze dieser neuen Periode entscheidend mit dem Ende des 17. Jahrhunderts, genauer gesagt mit den ersten Jahren der Herrschaft Peters, fest. Es ist bekannt, dass sich die westeuropäischen Tendenzen sowie die Tendenzen zur Säkularisierung der russischen Kunst bereits zuvor im öffentlichen Leben manifestiert hatten. Aber erst in der Ära Peters des Großen wurde die Geburt des „neuen Russlands“, das auf demselben Boden entstand, auf dem das „alte Russland“ fest verwurzelt war, zur vollendeten Tatsache. Die sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Umwälzungen dieser Zeit trugen zu dem qualitativen Sprung bei, der die ästhetische Bedeutung der neuen russischen Kunst ausmacht.

Die gleiche detailliert begründete Differenzierung wurde auch für andere Perioden der Entwicklung der russischen Kunst vorgenommen. Die einzelnen Etappen dieser geschichtlichen Entwicklung sind zum Beispiel in der von D. D. Blagogo herausgegebenen „Geschichte der russischen Literatur“ recht klar formuliert. Der Autor der Einleitung zum Abschnitt „Russische Literatur des 18. Jahrhunderts“, K. W. Pigarew, bietet hier die folgende Periodisierung an: „Die erste Periode umfasst das Ende des letzten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts und die ersten drei Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts. Es ist ein Wendepunkt in der Geschichte Russlands, verursacht durch den Wunsch, die Rückständigkeit des Landes zu überwinden <...> Die zweite Periode fällt in die 1730er-1750er Jahre und ist gekennzeichnet durch die Entstehung und Anerkennung der ersten in der Geschichte der russischen Literatur literarischen Richtung - des Klassizismus <...> Die dritte Periode (1760er - erste Hälfte der 1770er Jahre) ist gekennzeichnet durch die Blüte der Satire, die den Beginn der Krise des Klassizismus als literarische Richtung verursacht. In der vierten Periode (zweite Hälfte der 1770er bis Ende der 1780er Jahre) verschärft sich diese Krise, und damit werden auch die Elemente und Voraussetzungen einer neuen literarischen Strömung immer deutlicher - des Sentimentalismus. Am Ende dieses Zeitraums ist die Vor-Radischtschewski-Phase der russischen Aufklärung abgeschlossen. Die fünfte Periode, die die 1790er Jahre umfasst, steht im Zeichen der Zustimmung zum Sentimentalismus und der weiteren Stärkung der realistischen Tendenzen“ (69, 383-384).

Diese Periodisierung ist auch für die russische Musikkunst von Bedeutung, obwohl die Grenzen der einzelnen Perioden nicht überall zusammenfallen.



Das gleiche Problem von „alt und neu“ - die Grenzen zwischen altrussischer und neurussischer Kunst - steht erneut im Vordergrund. Die in der modernen Wissenschaft etablierte Definition der Ära Peter des Großen als Übergangsperiode im Bereich der Musik findet die stärkste Bestätigung. Die allgemeine Vorstellung von dieser Zeit als einer Periode der vollständigen „Europäisierung“ von Kultur und Leben ist von der modernen Wissenschaft längst widerlegt worden. Die harten Maßnahmen, die darauf abzielten, westliche „Formen“ in das russische Leben einzuführen, betrafen vor allem die adeligen Schichten der russischen Gesellschaft, in erster Linie den St. Petersburger Hofadel. Der Großteil des Volkes lebte nach den alten Traditionen, die erst allmählich durch westeuropäischen Einfluss bereichert wurden. Altrussische Bräuche und Rituale blieben im Alltag erhalten, folkloristische Gattungen entwickelten sich, und die kirchliche Chormusik im Partesstil blühte. Die Tatsache, dass kein einziges Exemplar weltlicher Instrumentalmusik aus dieser Zeit erhalten geblieben ist, ist bereits bezeichnend, obwohl es zahlreiche Informationen über ihre Existenz im russischen Leben gibt. Das wichtigste Erbe, das die musikalische Atmosphäre des petrinischen Russlands prägte, blieben die im 17. Jahrhundert etablierten Gattungen: Kantaten und mehrstimmige A-cappella-Chorwerke. Natürlich erfuhren diese beiden Gattungen damals unter dem Einfluss neuer kultureller Strömungen einen gewissen Wandel. Die an die kirchliche Tradition anknüpfenden Parteskonzerte aus der Zeit Peters des Großen bekamen einen neuen, „panegyrischen“ Klang und näherten sich den heroischen und patriotischen Kantaten der Festtage an. In der Sphäre des alltäglichen häuslichen Musizierens entstand ein weltliches Lied mit lyrischer Liebe oder scherzhaftem, satirischem Inhalt. Die Kontinuität dieser Gattungen mit der Tradition des 17. Jahrhunderts ist jedoch in Stil und Wortschatz ebenso deutlich spürbar wie in der Literatur. Es liegt auf der Hand, dass bei der Charakterisierung der Musikkultur der Zeit Peters des Großen Studien über Kantaten- und Chormusik, die auf der Analyse authentischer Notenblätter beruhen, im Vordergrund stehen sollten.

Die Entwicklung dieser Gattungen setzte sich bis ins zweite Viertel des 18. Jahrhunderts fort, das gewöhnlich als die Blütezeit des russischen Klassizismus definiert wird. Für den Bereich der Musik ist diese Definition nicht zutreffend, da sich zu dieser Zeit noch keine professionellen Traditionen herausgebildet hatten. Der allgemeine Entwicklungsprozess der Musikkultur im Allgemeinen und vor allem der musikalischen Darbietung brachte jedoch zweifellos neue Phänomene mit sich, die die Aufmerksamkeit des Historikers erfordern. In dieser Zeit spitzt sich die Frage der Entlehnung und Nachahmung zu, um die seit zwei Jahrhunderten gestritten wird. Seit den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts beherrschten in Russland sowohl die Zuhörer als auch die Interpreten systematisch die wichtigsten Gattungen der westeuropäischen Musik: Oper, Oratorium, Sonate und symphonische Formen. Dieser Zustrom weltlicher, professioneller Kunst hat bei russischen Musikern noch keine kreative Reaktion hervorgerufen. Aber gerade der Prozess der Assimilierung vollzog sich mit unglaublicher Aktivität: ganze Gruppen russischer Interpreten wurden mit diesem Material erzogen - Sänger der Hofkapelle, Musiker der Hoforchester, Leibeigene auf den Gütern der großen Adligen.

Die Grundsätze der Repertoireauswahl festzulegen, die Funktion der Musik im Alltag und im gesellschaftlichen Leben zu klären, die Rolle ausländischer Lehrer bei der Ausbildung des russischen Personals zu bestimmen - schwierige Aufgaben, die unsere Musikwissenschaft noch lange nicht gelöst hat. Es sollte nicht übersehen werden, dass der Hauptträger ausländischer Einflüsse in der Mitte des Jahrhunderts

die italienische Oper in ihren beiden Varianten - Opera seria und Opera buffa - war. Das für das russische Publikum typische Interesse am Musiktheater (wir erinnern uns an die „Schuldramen“ der Wendezeit), an der Kunst des Schauspielers und Sängers trug zur Bildung des Musikgeschmacks und der Musikwahrnehmung bei, die sich auch auf visuelle Eindrücke, auf ein lebendiges Gefühl für die „Handlung“, das Bühnenspiel stützte. Der Weg der russischen Musik des 18. Jahrhunderts führte hauptsächlich über synthetische Gattungen, über die assoziative Verbindung mit dem Drama, der Poesie und dem Wort. Daraus ergibt sich die überragende Bedeutung der Oper als Hauptweg der russischen Musikkunst dieser Zeit. In diesem Sinne sollte der ausländischen Oper in Russland, die sowohl auf das russische Publikum als auch auf das einheimische Musiktheater einwirkte, große Aufmerksamkeit geschenkt werden. Ihre beiden Zweige - die italienische und die französische Oper - verdienen eine eigenständige Betrachtung, und zwar nicht in allgemeinen Rezensionen, sondern in speziellen Aufsätzen, in denen die „Verpflanzung“ dieser Kunst auf russischen Boden dargestellt wird.

Die musikalischen Phänomene der darauf folgenden Periode der 60er bis 90er Jahre bedürfen einer sorgfältigen Differenzierung. In den bestehenden Lehrveranstaltungen zur russischen Musikgeschichte wird diese gesamte Periode in der Regel in einem allgemeinen Überblick zusammengefasst, der unter dem Titel „Die Entstehung der nationalen Komponistenschule“ zusammengefasst wird. Auf dem heutigen Stand der Geschichtswissenschaft erscheint eine solche Zusammenfassung jedoch nicht mehr überzeugend. Die Jahre, die die gesamte Epoche der russischen Kunst ausmachten, waren von einer großen inneren Entwicklung, der Koexistenz und Konfrontation verschiedener kreativer Strömungen geprägt. Innerhalb dieser langen, reichen Periode lassen sich drei unabhängige Entwicklungsphasen der Musikkunst unterscheiden, die im Allgemeinen der oben beschriebenen Periodisierung des literarischen Prozesses entsprechen.

Die erste von ihnen - die 60er und die erste Hälfte der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts - bildet sozusagen die Präambel zur Entstehung der russischen Kompositionsschule, ihre Vorbereitungsphase. In der Geschichte des öffentlichen Denkens war dies eine Zeit des scharfen Kampfes zwischen den wachsenden antifeudalen Kräften und der offiziellen Ideologie des „aufgeklärten Absolutismus“, die in den liberalen Erklärungen Katharinas II. zum Ausdruck kam. Forscher der russischen Literatur bezeichnen diese Phase als den Höhepunkt der russischen Aufklärung, im Gegensatz zum weiter gefassten Begriff der „Aufklärung“, der das gesamte 18. Jahrhundert umfasst (siehe: 148).

Der beginnende Zerfall des Feudal- und Leibeigenschaftssystems und das Wachstum der Intelligenz der dritten Klasse trugen zur Herausbildung einer demokratischen Ideologie bei. Die Aktivitäten von N. I. Nowikow und anderen russischen Aufklärern zeugen von einem beispiellosen Aufschwung des Journalismus gegen die Unterdrückung der Leibeigenen. Diesen demokratischen Bestrebungen begegnete eine mächtige Bewegung von unten - ein gewaltiger Protest der versklavten Bauernschaft, der Anfang der 70er Jahre in einem Sturm der Bauernkriege mündete.

In einem solchen Umfeld wurden zwei Haupttendenzen bestimmt, die zur Entstehung der russischen komischen Oper - der Grundlage der nationalen Kompositionsschule - führten: die satirische Tendenz, die die neue, realistische Richtung des russischen Theaters nährte, und der starke Wunsch nach Nationalität, der durch das Aufkommen des nationalen Selbstbewusstseins und der glühenden Sympathie für das Volk und seine Notlage verursacht wurde.

Die 60er und frühen 70er Jahre brachten noch keine bedeutenden Komponisten unter den russischen Musikern hervor (die einzige Ausnahme war das Werk von M. Beresowski, einem herausragenden Meister der monumentalen Chorliteratur). Aber der Boden, auf dem die russische Musik und die russische Oper entstanden, war bereits bereitet. Die Tätigkeit der Opernlibrettisten begann - Ablessimow, Popow, Knjaschnin. Nowikows Satiren in den Zeitschriften „Die Drohne“ und „Der Maler“, die die Leser begeisterten, gaben den Dramatikern direkte Anregungen für die Handlung und die Bildsprache künftiger komischer Opern. Und in den Aktivitäten der bürgerlichen Dichter M. Chulkow und M. Popow wurden bereits die Grundlagen der russischen Volkskunst gelegt. Nicht umsonst brachten die 70er Jahre zunächst Chulkows berühmtes textliches Liederbuch und dann die erste gedruckte Sammlung russischer Volkslieder „mit ihren Stimmen“ - mit musikalischen Anmerkungen von W. Trutowski (der erste Teil dieser Sammlung wurde 1776 veröffentlicht). Und es wird angenommen, dass gerade diese historische Periode besonders wertvolles Material für die Beobachtungen des Geschichts-Volkskundlers liefert, der aufgerufen ist, den wunderbaren Reichtum des Volksschaffens zur Zeit des Bauernkriegs aufzuzeigen.

Die nächste Etappe - die 80er Jahre - ist zweifelsohne von zentraler Bedeutung für die Geschichte der Musikkultur des 18. Jahrhunderts. Sie wird mit den Aktivitäten der ersten Komponisten der „neuen Zeit“ in Verbindung gebracht - den Gründern der nationalen Kompositionsschule. In diese Zeit fällt auch der rasante Aufstieg der musikalischen Bildung, des Konzert- und Musiktheaterlebens. In der russischen Literaturgeschichte gibt die Charakterisierung dieser Periode Anlass zu ständigen Diskussionen, die sich vor allem um stilistische Probleme drehen. Die schöpferische Blüte von Fonwisin und Derschawin, die Anfänge von Radischtschew, Krylow, Karamsin, der Eintritt einer ganzen Gruppe sentimentalistischer Dichter in die Literatur, angefangen bei Dmitrijew und Neledinski-Melzki - das sind heterogene Phänomene dieser Zeit. Die Vielfalt der Gattungen und das Nebeneinander verschiedener Schaffensrichtungen bewirkte eine entsprechende Vielfalt der ästhetischen Definitionen in der Literaturwissenschaft. „Auf dem Weg vom Klassizismus zum Sentimentalismus und Realismus“ (D. D. Blagoj), „die Krise des Klassizismus“ (K. W. Pigarew), „die Herausbildung realistischer Tendenzen, des Sentimentalismus und der Präromantik“ (P. N. Berkow) - all diese Definitionen dieser literarischen Periode haben zweifellos eine solide Grundlage in der künstlerischen Praxis des späten 18. Jahrhunderts.

Vieles erinnert hier auch an musikalische Phänomene. Die Etablierung der komischen Oper als führende Gattung - die Oper, die ihre Bilder aus der zeitgenössischen russischen Realität, aus dem Volksleben, schöpft; die Faszination des sentimental Liebesliedes, zart und schmachtvoll, durchdrungen von sanfter Empfindsamkeit; das Aufkommen der instrumentalen Kammermusik mit ihrer Orientierung am Stil der Wiener Klassik - all dies zusammen ergibt ein komplexes und mehrdimensionales Bild, das in vielerlei Hinsicht den literarischen Gattungen ähnelt. Die verschiedenen stilistischen Tendenzen, die sich im Werk der vier Koryphäen der russischen Musik des 18. Jahrhunderts - Bortnjanski, Fomin, Paschkewitsch und Changoschkin - anschaulich manifestierten, konnten sicherlich nicht außerhalb der allgemeinen Atmosphäre der russischen Kunst entstehen, die in ihren Bestrebungen so reich und vielfältig ist.

Die Besonderheit der musikalischen Kunst erfordert jedoch, daran sei nochmals erinnert, eine gewisse Differenzierung der Stile. Die russische Kompositionsschule, die später als andere nationale Schulen entstand, nahm die vorherrschende Richtung

der gesamteuropäischen Musikkunst ihrer Zeit auf. Und diese Richtung war der Wiener Klassizismus, der seinerseits all das Beste und Fortschrittlichste aufnahm, was die nationalen Schulen Europas zu jener Zeit zu bieten hatten. Die Kunst der Wiener Klassiker - Gluck, Haydn, Mozart - war in ihrem ästhetischen Sinn international und etablierte und festigte bestimmte stilistische Normen des musikalischen Denkens, die diese Epoche prägten.

Es ist daher unmöglich, von einer „Krise des Klassizismus“ in Bezug auf die Musik zu sprechen, vor allem wenn man die verschiedenen Etappen der Entwicklung dieses Stils berücksichtigt. Der Klassizismus als musikalische Bewegung am Ende des 18. Jahrhunderts hat sich nicht nur nicht selbst überlebt, sondern im Gegenteil eine kraftvolle progressive Bewegung nach vorne, hin zu den Eroberungen Beethovens, definiert.

Es ist nur natürlich, dass in Russland die Prinzipien des Klassizismus von einer jungen, unreifen Schule von Komponisten in den einfachsten und zugänglichsten Formen aufgenommen wurden. Vieles weckt hier Assoziationen zu Phänomenen wie den frühen komischen Opern italienischer und französischer Meister (Pergolesi, Philidor, Duni), den Instrumentalwerken von Johann Christian, dem „Londoner Bach“, den Sinfonien von Sammartini und frühen italienischen Ouvertüren.

Eine ausführlichere Behandlung dieser Problematik ist eher dem Kapitel über die Entstehung der Komponistenschule zuzuordnen. Wir wollen hier nur auf das Hauptmerkmal der Ästhetik und Stilistik im Werk der russischen Komponisten des 18. Jahrhunderts hinweisen: die Bewahrung ihres nationalen Charakters, ihrer einheimischen „russischen Atmosphäre“ mit einer sehr aktiven Wahrnehmung der gesamteuropäischen Normen des musikalischen Denkens. Assafjew sprach schon vor langer Zeit über dieses Phänomen der „zwei Gegenströme“ und formulierte seinen Gedanken mit folgenden Worten: „Die Bedeutung des historischen Prozesses, der sich in der russischen Musik in der Epoche Katharinas II. vollzog, offenbart sich in zwei deutlich wahrnehmbaren Tendenzen: der Assimilation europäischer Mittel der Verkörperung und Methoden der Gestaltung der Klangelemente und der allmählichen Infiltration des volkstümlichen und nationalen Geschmacks in assimilierte Formen der westeuropäischen Musik“ (12, 8, 9). Umstritten ist hier nur die Aussage von der „allmählichen Infiltration“ volkstümlicher Elemente in assimilierte musikalische Formen: tatsächlich war dieser Prozess offenbar eher organisch, denn die Wechselwirkung beider Ansätze ist bei russischen Komponisten schon bei ihren ersten, zaghafte Versuchen deutlich spürbar. Sowohl die Methode des direkten Zitierens von Volksmelodien, die Methode der intonatorischen Annäherung an den Volksgesang als auch die charakteristischen Techniken der „Re-Intonation“ westeuropäischer Vorbilder in russischer Form fallen in den ersten Opern von Sokolowski und Paschkewitsch, in den anonymen „russischen Liedern“ und in den Instrumentalwerken von Changoschkin sofort auf. Und in der Chormusik von Bortnjanski und Beresowski, in der traditionellen Gattung des Chorkonzerts, ist die gesamte Intonation der Musik von einem tief verborgenen, gar nicht an der Oberfläche liegenden, aber umso organischeren Einfluss russisch-ukrainischer Klangfülle durchdrungen.

Es besteht kein Zweifel daran, dass das Streben nach Originalität, das der russischen Kompositionsschule innewohnt, ein natürliches Phänomen war, das historisch durch ihren späten „Eintritt ins Leben“ bedingt war. Der stürmische, plötzliche, sogar auf den ersten Blick unerwartete Aufschwung der musikalischen

Kreativität in den 80er Jahren war das Ergebnis ihrer langen und verborgenen Reifung. Für diesen unerwarteten Sprung bedurfte es besonderer Bedingungen, die durch das Zeitalter der Aufklärung und das Erstarken demokratischer, antikreaktionärer Kräfte geschaffen wurden. Es ist kein Zufall, dass die besten Opern von Paschkewitsch und Fomin zeitgleich mit Fonwisins „Landjunker“ entstanden - der ersten, wie Puschkin es ausdrückte, „Volkskomödie“!

Die Entwicklung des musikalischen und gesellschaftlichen Lebens, die in den 80er Jahren so intensiv war, verlangsamte sich im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts deutlich. Radischtschews Zeit der 90er Jahre ist als tragisches Ende des „verrückten und klugen“ Jahrhunderts in die Geschichte eingegangen. Radischtschews Buch erschien unter den Bedingungen der dunkelsten Periode der Herrschaft Katharinas der Großen. Sein Aufruf zum Sturz des Jochs der Leibeigenschaft löste eine heftige Reaktion in Form von Unterdrückung, Verhaftung und polizeilicher Überwachung aus. Unter dem Einfluss der Zensur, die während der Diktatur Pauls verstärkt wurde, erstarrte das Theaterleben für lange Zeit und wurde zum Schweigen gebracht. Die russische Oper, die zu dieser Zeit keine großen Phänomene hervorbrachte, erlitt einen deutlichen Schaden.

Die fortschreitende Bewegung des kreativen Denkens blieb jedoch nicht stehen und ging zielstrebig daran, neue Genres zu erobern und neue Probleme zu lösen.

Ein symptomatisches, wenn auch einzigartiges Ereignis im Musikleben der frühen 90er Jahre war die Inszenierung von Knjaschnins Melodrama „Orpheus“ mit Musik von Jewstignei Fomin. Zum ersten Mal wandte sich ein russischer Komponist einem Bühnengenre zu, das nichts mit der heimischen Komödie zu tun hat; zum ersten Mal sah die russische Bühne eine „musikalische Tragödie“, die von einem russischen Musiker geschaffen wurde<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Eine Ausnahme bilden lediglich einige von Bortnjanski, Beresowski und Skokow im Ausland geschriebene Werke des Genres der italienischen Opera seria. Sie sind den Erfordernissen des italienischen Operntheaters untergeordnet, gehören im Grunde nicht zur russischen Kultur und können nur als Ergebnis des Anschlusses der russischen Musik an die westeuropäische Tradition und an das hohe Niveau des kompositorischen Könnens betrachtet werden.

Voller symphonischer Konfliktentfaltung, voller dramatischem Pathos, hat Fomins Melodram äußerlich nichts mit den Bildern der russischen Realität zu tun. Aber der Geist des Protests, der sich darin entlädt, vermittelt psychologisch genau die beunruhigende Atmosphäre von Radischtschews Zeit.

Der andere Pol der russischen Musik am Ende des Jahrhunderts waren die kammermusikalischen lyrischen Gattungen und vor allem die Romantik, die in den 90er Jahren in den Werken von Koslowski und Dubjanski Gestalt annahm. Wie das tragische Melodram von Fomin entstand das „russische Lied“ (die Romanze am Ende des 18. Jahrhunderts trug noch diesen Namen) bereits im Vorgriff auf das künftige 19. Jahrhundert. In der Sphäre der Vokallyrik manifestierten sich die besten Aspekte der jungen literarischen Strömung - des Sentimentalismus. Aus der sentimental Poesie von Dmitrijew, Neledinski-Melezki und Karamsin entlehnte die frühe Romantik die ihr innewohnende warme und intime Struktur der Gefühle, die anmutige Einfachheit der Form, eine gewisse „Herabsetzung“ der Sprache, den Wunsch, die Seelen der einfachen, unscheinbaren Menschen zu berühren, mit anderen Worten, jene wertvolle Eigenschaft, die Assafjew so treffend mit dem Wort „Geselligkeit“ definierte.

Das Interesse an der inneren Welt des Menschen und der spürbare Prozess der psychologischen Bereicherung der russischen Musik führten zu einer Bereicherung der Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten der Musiksprache. Die Erfolge der Kammermusik - Klavier, Violine und Ensemble - waren in dieser Zeit besonders groß: es war der kammermusikalische Bereich, der jenen schöpferischen Bestrebungen ein Ventil bot, die sich aufgrund der gesellschaftlichen Bedingungen nicht in größeren, anspruchsvolleren Bühnengattungen verwirklichen ließen.

Die skizzierte Periodisierung der Geschichte der russischen Musik des 18. Jahrhunderts zeigt bei aller Komplexität und Unebenheit des historischen Prozesses ganz klar eine einzige, durchgehende Entwicklungslinie, die auf die musikalischen Klassiker ausgerichtet ist. Das scheinbar plötzliche Auftauchen einer ganzen Gruppe von Komponisten an der Wende der 70-80er Jahre war in Wirklichkeit, wie bereits gesagt, durch die gesamte vorangegangene Entwicklung gut vorbereitet. Das Bekenntnis zu den volkstümlichen und nationalen Anfängen, das in der Literatur viel deutlicher zum Ausdruck kommt, hat die russische Musik während ihres schwierigen Weges tatsächlich genährt. Sie starb nicht im ersten Drittel des Jahrhunderts aus, als Peter, wie Lenin es ausdrückte, „die Übernahme des Abendlandes durch das barbarische Russland beschleunigte“ (6, 301), als die „Chöre von Oboisten“ der ersten russischen Musiker, die bei Versammlungen „Menuette und Kontratänze“ spielten, durch brutalen Drill in Regimentsorchestern eingepflanzt wurden. Sie verblasste auch später nicht, als russische Sänger der Hofkapelle fleißig virtuose Arien aus italienischen Opern in einer fremden Sprache lernten, aber gleichzeitig die Zarin mit Reigentanzliedern, Guslenspiel und Bandura unterhielten.

Im 18. Jahrhundert mussten die russischen Musiker „in die Schule“ ihrer westlichen Nachbarn gehen und sich deren professioneller Tradition anschließen. Nur wenn sie diese Schule durchliefen, gewannen sie ihr Recht auf Unabhängigkeit im gesamteuropäischen Musikprozess. Aber das machte sie nicht zu Nachahmern. Die Lernphase dauerte so lange, bis sie in der Lage waren, das erworbene Wissen auf die Interessen und Bedürfnisse ihrer nationalen Kultur anzuwenden. Die russische Berufsmusik begann ihren Weg nicht mit dem direkten Kopieren ausländischer Vorlagen, sondern mit der Verarbeitung von Volksliedern, Volks- und Alltagsopern, die mit diesem Material gesättigt waren. Und ihr Eintritt in die europäische Arena am Ende des 18. Jahrhunderts war umso bemerkenswerter, als er von Menschen aus dem Volk, Menschen aus der „Unterschicht“, realisiert wurde.

Das Problem der sozialen Funktion der Musikkunst im 18. Jahrhundert, das in unserer Wissenschaft hinreichend behandelt wurde, ist nach wie vor eines der wichtigsten bei der Charakterisierung der russischen Komponistenschule. Diese Funktion der Musik war in höchstem Maße durch den Hauptwiderspruch des gesellschaftlichen Lebens bedingt: das aktive Wachstum des russischen nationalen Selbstbewusstseins und der nationalen Kultur stieß auf die Barriere der feudalen und leibeigenen Verhältnisse. Wurden zu Beginn des Jahrhunderts bestimmte Gattungen der Alltagsmusik sofort in das offizielle Programm der Peterschen Kulturreformen aufgenommen, so wurde später die Entwicklung der Musikkultur und der musikalischen Bildung von der Regierung nicht mehr wesentlich unterstützt. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts schenkte die Politik des „aufgeklärten Absolutismus“ der Musik nur noch als unveränderliches Attribut der „weltlichen Bildung“ Beachtung, und in den Kreisen der gebildeten adeligen Gesellschaft blühte die Musikkunst nur noch in Form von Amateurkonzerten auf (die Tatsache, dass talentierte Komponisten wie G. N. Teplow manchmal aus diesem Umfeld herausgehoben wurden, änderte nichts an der allgemeinen Situation). Die professionelle Entwicklung der Kreativität von Komponisten und Interpreten lag ganz auf den Schultern der „einfachen Leute“,

der Vertreter der unteren Klassen. Die Situation dieser „Diener der Kunst“, die unter schwierigsten und manchmal schlichtweg unmenschlichen Bedingungen arbeiteten, hing ganz von den Launen der adligen Mäzene und „erhabenen Monarchen“ ab. Nur wenige von ihnen konnten, wie Bortnjanski oder Changoschkin, ihr kreatives Potenzial in Formen zum Ausdruck bringen, die ihrem inneren Potenzial und der Individualität ihres Talents entsprachen.

Umso wertvoller und bedeutender ist die schöpferische Leistung dieser Gründer der Kompositionsschule - des Soldatensohns Fomin, des Hofsängers Bortnjanski, der Hofmusiker Paschkewitsch und Chandoschkin und vieler, vieler ihrer begabten Kollegen, deren Namen uns die Geschichte nicht überliefert hat.

Die moderne Wissenschaft hat ihre Kunst gewürdigt. Der Schleier, hinter dem die musikalischen Schätze des 18. Jahrhunderts - die Opern von Paschkewitsch und Fomin, die Chormusik von Beresowski und Bortnjanski, die Kammerensembles von Bortnjanski und Chandoschkin - so lange verborgen waren, wird gelüftet. Der Nebel falscher Wahrnehmungen löst sich langsam auf. Das einst von Assafjew geäußerte Urteil: „In der russischen Musik des 18. Jahrhunderts gibt es fast nichts zu genießen, wenn wir einzelne Momente nehmen“ (12, 8). Es ist sowohl von der musikalischen Praxis als auch von der allgemeinen Entwicklung der Geschichtswissenschaft längst widerlegt worden. Nicht nur als wichtiges historisches Phänomen des kulturellen Lebens, sondern auch als rein künstlerisches Phänomen, das seinen ästhetischen Wert hat und einen Beitrag zur Weltkunst leistet, verdient die russische Musik des 18. Jahrhunderts eine weitere, eingehende Untersuchung.

Ähnliche Aufgaben sind von sowjetischen Wissenschaftlern auf den Gebieten der russischen Literatur, des Theaters, der Architektur und der Malerei bereits weitgehend gelöst worden. Auch unsere historische Musikwissenschaft bemüht sich stetig um deren Lösung.

## **MUSIKKULTUR DES ERSTEN VIERTELS DES XVIII. JAHRHUNDERTS**

### **1.**

Das Ende des 17. und das erste Viertel des 18. Jahrhunderts waren für Russland eine Zeit großer historischer Umbrüche und Veränderungen. Die Reformen Peters des Großen, die verschiedene Aspekte des wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Lebens betrafen, veränderten das Bild des Landes erheblich und gaben den Anstoß für seine beschleunigte Entwicklung auf dem Weg des Fortschritts. Diese Reformen berührten nicht die Grundlagen des Feudal- und Leibeigenschaftssystems. Die Macht blieb in den Händen der herrschenden Klasse der Grundherren, des Adels, und die Leibeigenen erfuhren keine Erleichterung ihres Schicksals. Im Gegenteil, zusätzliche Abgaben, Zwangsarbeit in Fabriken, der Bau neuer Städte und Festungen sowie die Einführung von Rekrutierungen machten ihre Lage noch schwieriger und unerträglicher.

Dennoch änderte sich vieles im russischen Leben. Die alten, jahrhundertealten Ordnungen, Traditionen und Bräuche zerbrachen und zerfielen. Peter rottete gnadenlos alles Alte, Überholte, Rückwärtsgewandte aus, „ohne vor den barbarischen Mitteln des Kampfes gegen die Barbarei Halt zu machen“ (6, 307). An die Stelle der

vergehenden Vergangenheit traten andere Konzepte, Gewohnheiten und Verhaltensnormen, die die Lebensweise und die Weltanschauung der Menschen prägten.

Die neue russische Kultur, deren Grundlagen in der Zeit Peters des Großen gelegt wurden, war überwiegend weltlich geprägt, sie unterlag nicht der Unterdrückung durch religiöse Dogmen und Vorurteile, die das Bewusstsein und das Denken des alten Russland eingeschränkt hatten. Sowohl im politischen Bereich als auch auf dem Gebiet der Kultur und der Aufklärung wurde der Einfluss der Kirche erheblich geschwächt. Die Regierung Peters des Großen ergriff systematisch Maßnahmen, um die Rechte und Privilegien der Kirche einzuschränken, so dass sie vollständig dem Staat untergeordnet und in dessen Dienst gestellt wurde.

Die Fragen der Bildung waren von großer Bedeutung. Das Land brauchte qualifizierte Fachkräfte für die verschiedenen Industriezweige, die Armee und die Marine, gebildete, sachkundige Mitarbeiter des Staatsapparats, Ärzte, Lehrer usw. Die Schule hatte in erster Linie diesen Bedarf zu decken. Das Schulwesen, das bis dahin fast ausschließlich in den Händen der Kirche gelegen hatte, wurde zu einer der wichtigsten staatlichen Aufgaben. Gleichzeitig wird nicht nur das Netz der Bildungseinrichtungen ausgeweitet, sondern auch das Bildungssystem selbst nach säkularen Grundsätzen umgebaut.

Die zu Beginn des 18. Jahrhunderts neu gegründeten Bildungseinrichtungen hatten meist ein bestimmtes berufliches Profil. Im Jahr 1701 wurden in Moskau die Schiffahrts- und die Artillerieschule gegründet, einige Jahre später folgten die Medizinische Schule und die Ingenieurgesellschaft. Im Jahr 1715 wurde in St. Petersburg die Marineakademie gegründet, in die nach einem Erlass des Zaren „Kinder des russischen Adels“ ab dem Alter von 10 Jahren zur Ausbildung geschickt werden sollten.

Diese Einrichtungen vermittelten nicht nur Fachwissen und Fertigkeiten, sondern auch die notwendige Allgemeinbildung. In den meisten von ihnen wurde der künstlerischen Ausbildung Aufmerksamkeit geschenkt - Musik, Zeichnen, Teilnahme an Theateraufführungen. Ein breit gefächertes allgemeines Bildungsprogramm bildete die Grundlage der Ausbildung im 1705 im Moskauer Haus des Bojaren W. F. Naryschkin eröffneten Gymnasium. In St. Petersburg gab es 1711 neben den staatlichen Bildungseinrichtungen vier öffentliche allgemeinbildende Schulen, in denen die Kinder des Adels der Hauptstadt eine Grundschulausbildung erhielten. Die bischöflichen Schulen und Priesterseminare, die auf Geheiß Peters in mehreren Städten eingerichtet wurden, sollten die Alphabetisierung der Bevölkerung fördern.

Die russische Wissenschaft, befreit von den Fesseln der mittelalterlichen religiösen Weltanschauung, wurde zu einer intensiven und fruchtbaren Entwicklung ermutigt. Die bedeutendsten Ergebnisse wurden auf dem Gebiet der geographischen Forschung und der Erforschung der natürlichen Reichtümer des Landes erzielt, da diese Bereiche für die Entwicklung von Handel und Industrie von unmittelbarer Bedeutung waren. Aber auch andere wissenschaftliche Disziplinen, sowohl Natur- als auch Geisteswissenschaften, fanden großes Interesse. So entstanden in diesen Jahren eine Reihe von Arbeiten zur russischen Geschichte, die vor allem die Notwendigkeit und Zweckmäßigkeit der petrinischen Reformen begründen sollten.

Anfang 1724 wurde ein Projekt für die Gründung der Akademie der Wissenschaften genehmigt, die nicht nur als Hauptzentrum für die Entwicklung der einheimischen Wissenschaft dienen sollte, sondern auch die Bildung und Aufklärung im Lande fördern sollte. Das Projekt sah die Einrichtung einer Universität und eines



Gymnasiums innerhalb der Akademie vor. Diese Vereinigung verschiedener Funktionen in einem System wurde mit den besonderen Bedingungen der russischen Realität begründet: „Da es heute in Russland ein Gebäude für die Wiederbelebung der Künste und Wissenschaften gibt, ist es unmöglich, dem in anderen Ländern üblichen Weg zu folgen, sondern es ist notwendig, den Zustand des hiesigen Staates sowohl in Bezug auf die Lehrenden als auch auf die Lernenden zu betrachten und ein solches Gebäude zu errichten, durch das nicht nur der Ruhm dieses Staates für die Vermehrung der Wissenschaften in der heutigen Zeit, sondern auch durch die Lehre und Verbreitung dieser Vorzüge im Lande verbreitet würde“ (67, 429). Die gleiche Unabhängigkeit zeigte sich in der Entwicklung der Struktur der universitären Ausbildung, aus der die theologische Fakultät, die in allen westlichen Universitäten existierte, ausgeschlossen wurde<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> „Die Fakultät der Theologie wird hier aufgegeben, und die Sorge dafür soll allein der Synode anvertraut werden“, heißt es im Entwurf von 1724 (67, 433).

Auf diese Weise wurden die Sphären der wissenschaftlichen Erkenntnis und der Religion strikt voneinander abgegrenzt, und es wurde eine vollständige Säkularisierung der Wissenschaft erreicht.

Der Umfang des Buchdrucks nahm zu, wobei vor allem die Zahl der veröffentlichten weltlichen Bücher stieg. Dabei handelte es sich vor allem um Schulbücher und Lehrmittel für den Schulbedarf sowie um technische und militärische Literatur (siehe: 126). Ab 1708 wurden alle weltlichen Bücher in einer neuen zivilen Schrift gedruckt, und die alte slawische Schrift wurde nur noch für kirchliche Publikationen beibehalten. Da die einheimischen Druckerzeugnisse jedoch immer noch nicht ausreichten, um den gestiegenen kulturellen Bedarf zu decken, wurde die zollfreie Einfuhr von Büchern, Tabellen, Zeichnungen und Kunstgegenständen aller Art aus dem Ausland gestattet.

Ein wichtiges Ereignis war das Erscheinen der ersten russischen Zeitung „Wedomosti“, die ab Ende 1702 veröffentlicht wurde. Die Zeitung informierte ihre Leser über nationale und internationale Ereignisse und griff auch kulturelle Themen auf. So wurde in einer der ersten Ausgaben der folgende kuriose Bericht abgedruckt: „Auf Befehl seiner Majestät vermehren sich die Moskauer Schulen, und 45 Menschen hören Philosophie und haben bereits die Dialektik abgeschlossen. In der mathematischen Schule von Sturman studieren mehr als 33 Personen und nehmen die Wissenschaft gut an“. Die hier genannten Zahlen zur Anzahl der Studenten erscheinen uns verschwindend gering. Aber wir sollten nicht vergessen, dass dies die allerersten Jahre des 18. Jahrhunderts waren, als sich das neue Bildungssystem gerade zu entfalten begann. Mit der Veröffentlichung dieser Nachricht verfolgte die Zeitung Propagandazwecke. Sie versuchte, die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf die Schule zu lenken, in der die Einschreibung nicht immer freiwillig war.

In seiner Kulturpolitik verfolgte Peter einen bewussten Kurs der „Europäisierung“ Russlands und der Annäherung an den Westen. Viele Elemente der Kultur und des Lebensstils westlicher Länder, von der Tracht und den Frisuren bis hin zu den neuesten wissenschaftlichen Errungenschaften, versuchte er auf den heimischen Boden zu übertragen und in das Leben und Bewusstsein der russischen Bevölkerung einzuführen. Dies beruhte keineswegs auf einer blinden, niedrigen Verehrung alles Fremden. Selbst Klutschewski stellte fest, dass „die Annäherung an Europa in Peters

Augen nur ein Mittel zum Zweck war, nicht der Zweck selbst“ (78, 214). Nicht alles wurde geliehen, sondern nur das, was für das Land nützlich sein und zum Wachstum seiner wirtschaftlichen und politischen Macht beitragen konnte.

Eine Reihe glänzender Siege, die in langen und schwierigen Kriegen mit der Türkei, Schweden und seinen Verbündeten errungen wurden, brachte Russland in ein neues Verhältnis zu den Westmächten. Einer der bedeutendsten Staatsmänner zur Zeit Peters des Großen, Reichskanzler G. I. Golowkin, sagte über den Abschluss des Friedens von Nystad, der die Ergebnisse des zwanzigjährigen Nordischen Krieges konsolidierte: „Durch Ihre unermüdliche Arbeit und Führung haben wir ... aus der Finsternis der Unwissenheit auf die Bühne des Ruhmes der ganzen Welt geführt, und so sind wir aus dem Nichts zur Existenz gebracht und in die Gesellschaft der politischen Nationen aufgenommen worden“. Russland wurde ein gleichberechtigter Partner der großen europäischen Mächte, nahm mit den meisten von ihnen ständige diplomatische Beziehungen auf, und keine wichtige internationale Frage konnte ohne seine Beteiligung gelöst werden.

Das Ergebnis war eine erhebliche Ausweitung des Kreises der kulturellen Beziehungen. Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts wurde die russische Gesellschaft hauptsächlich durch die Vermittlung Polens mit Mustern der westlichen Kultur vertraut gemacht; nun hatte sie die Möglichkeit, diese direkt aus den Primärquellen wahrzunehmen. Dies wurde durch die zahlreichen diplomatischen und geschäftlichen Auslandsreisen russischer Persönlichkeiten und die langen Aufenthalte einiger von ihnen in den westeuropäischen Ländern erleichtert. Die von ihnen hinterlassenen Tagebücher und Reisenotizen sind sehr aufschlussreich dafür, wie die europäische Lebensweise von den aufgeklärten Persönlichkeiten der Zeit Peters des Großen wahrgenommen wurde. Wir finden in ihnen nicht mehr die Scheu oder das naive Erstaunen vor dem Fremden und Unverständlichen, die in den Berichten russischer Reisender des vorigen Jahrhunderts immer wieder auftauchen. Peters Gesandte nahmen alles unter die Lupe, was sie im Ausland sehen konnten, und schrieben über viele Dinge mit offensichtlicher Zustimmung.

Das früheste Dokument dieser Art ist das „Reisetagebuch“ von Truchsess P. A. Tolstoi, einem nicht mehr ganz jungen Mann, der 1697 nach Italien reiste, um die Seefahrt zu studieren. Der Kreis seiner Beobachtungen ist nicht auf das beschränkt, was mit seiner Hauptaufgabe zusammenhing. Tolstois Tagebuch ist für uns von besonderem Interesse, weil es den musikalischen Eindrücken viel Platz einräumt. Wenn er in eine Stadt kommt, lässt er es sich nicht nehmen, dem Orgelspiel und dem Chorgesang in den katholischen Kirchen zu lauschen, und manchmal geht er sogar extra „wegen der Musik“ dorthin. Tolstoi ist erstaunt über die Größe und den Klangfarbenreichtum der europäischen Orgeln, den schlanken und majestätischen Klang der großen Chöre und Orchester. Über den Besuch einer Messe im Stephansdom in Wien (wo er auf dem Weg nach Italien übernachtete) berichtet er: „Während dieser Messe wurde auf verschiedenen Instrumenten viel Musik gespielt, und während der gespielten Musik wurde auch viel gesungen, sehr viel, und nach den Musikern und Sängern waren es 74 Personen“ (150, 325). Noch mehr beeindruckt war er von der Musik, die am Weihnachtsabend im Markusdom in Venedig „gesungen und gespielt“ wurde, wo „alle Sänger und Musiker 130 Personen waren“ (150, 517). Nicht minder erfreut ist er über den zarten und süßen Gesang der Nonnen in den Klöstern Venedigs und glaubt, dass es „in der ganzen Welt nirgends so süßen Gesang und Harmonie gibt“ (150, 549).

Als Tolstoi während der Karnevalszeit in Venedig weilte, konnte er nicht umhin, sich für die Oper zu interessieren. Er beschreibt detailliert den Raum, in dem

Opernaufführungen stattfinden - „die Kammern ... groß, abgerundet und die Italiener nennen sie theatrum“; „und an der einen Seite dieses Theaters ist eine große und lange Kammer angeschlossen, in der die Oper aufgeführt wird. In dieser Kammer gibt es wunderbare temporäre Perspektiven, und in einer Oper sind 100 bis 150 Personen und mehr...“ (150, 546). Wir müssen zugeben, dass Tolstoi trotz seiner Unkenntnis der speziellen Terminologie (er nennt die Bühne einfach eine Kammer) eine ziemlich genaue Beschreibung eines Theatersaals des barocken Typs mit einer weitreichenden Bühnenperspektive gibt, der für aufwendige, überwältigend grandiose Inszenierungen konzipiert ist.

Es ist interessant, diese Beschreibung mit dem Bericht des russischen Adligen Wassili Lichatschow über eine bestimmte „Komödie“ zu vergleichen, die 1660 in Florenz zu Ehren der Botschafter der Moskauer Macht aufgeführt wurde. Offenbar handelte es sich auch um eine Oper. Doch Lichatschow erkannte keinen Zusammenhang zwischen den einzelnen Episoden der Handlung und beschränkte sich darauf, die Bühnentricks und -veränderungen aufzulisten, die ihm am meisten gefielen. Tolstoi, ein Mann einer anderen Generation und einer anderen Kultur, nimmt das Gesehene ganz anders wahr. Er weiß, dass „diese Opern nach dem Vorbild antiker Geschichten gespielt werden“, und unterscheidet die Oper von der Komödie. Da er, wie man aus seinen Äußerungen schließen kann, ein großer Musikliebhaber ist, gibt er sein Urteil über die musikalische Seite der Opern ab<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> „...Und die Musik in diesen Opern ist wunderbar mit verschiedenen Instrumenten von 50 oder mehr Männern, die in diesen Opern spielen...“ (150, 546).

Als praktischer Mensch fragt Tolstoi, wie viel jede Opernproduktion kostet, und gibt sogar den Gegenwert dieses Betrags in russischem Geld an.

Graf Andrej Matwejew, Sohn des berühmten westlichen Bojaren Artamon Sergejewitsch Matwejew aus dem 17. Jahrhundert, der 1705 mit der Leitung der russischen diplomatischen Mission in Paris betraut wurde, hinterließ eine Reihe interessanter Beobachtungen über den Lebensstil und den Zeitvertreib der französischen aristokratischen Gesellschaft. Unter anderem erwähnte er den Musikunterricht. So stellt Matwejew fest, dass „alle Kinder hoher Familien in Frankreich, von den kleinsten Nägeln an, eine sehr gute Erziehung haben“, und nennt als obligatorische Unterrichtsfächer Übungen „im Tanzen und Singen und in verschiedener Musik“ (127, 61-62). „Besonders“, so betont er, „übertrifft das weibliche Geschlecht von hochgeborenen Familiennamen alle europäischen Nationen in der Mannigfaltigkeit ihrer Stimmen und im Musizieren auf verschiedenen Instrumenten, und in der Offenheit ihrer Lieblings- und Wohltaten, besonders gegenüber Fremden“ (127, 62).

Es fällt auch auf, dass Matwejew von offenen Zusammenkünften in Adelshäusern - „wie sie auf Französisch heißen, Assanblais“ - schreibt, „zu denen es ehrlichen Personen von Bedeutung, sowohl Franzosen als auch Ausländern, nicht verboten ist, einzutreten.... weder Versammlungen noch Verabschiedungen sind dort erlaubt“ (127, 63). Die St. Petersburger Versammlungen, die 1718 durch einen Erlass Peters des Großen eingerichtet wurden, waren nach dem Vorbild dieser Pariser „Assemblées“ organisiert.

Fürst B. I. Kurakin, einer der prominentesten russischen Diplomaten zur Zeit Peters des Großen, berichtet von einem ähnlichen Brauch, in Holland, wo er 1706 weilte,

„Osmelei-Gruppen“ zu veranstalten: „in jenen Osmelei ist es frei und ungekannt, zu kommen und zu sehen“ (54, 156).

Kurakins Beobachtungen, die er in Holland, Italien und Deutschland gemacht hat, betreffen verschiedene Aspekte des Lebens. Er interessiert sich vor allem für den geschäftlichen Bereich - Handel, Industrie, Finanzen, Schiffbau - und notiert gleichzeitig sorgfältig alles, was mit den Regeln der europäischen aristokratischen Etikette zu tun hat. In seinen Reisenotizen finden sich auch Hinweise auf die Musik. So musste Kurakin in Rom die Aufführung eines Oratoriums besuchen. Als er seine Eindrücke niederschrieb, erklärte er zunächst, was ein Oratorium ist, und definierte es als „eine Komposition mit Versen über die Passion Christi, gesungen und mit Musik, die der einer Oper ähnelt, nur dass sie geistlich ist und in Kirchen aufgeführt wird“ (54, 202). Der Vergleich mit der Oper zeigt, dass sie Kurakin bereits recht gut bekannt war. Wie Tolstoi war auch Kurakin von der Kraft und Grandiosität des Klangs der gespielten Musik beeindruckt. „...Eine so gewaltige Musik und Komposition“, bemerkt er, „und solche Instrumente könnten auf der Welt nicht besser sein...“.

Russische Reisende hielten ihre Eindrücke nicht aus reiner Neugierde im Detail fest. Sie studierten die Kultur und das Leben der westlichen Länder, verglichen das, was sie dort sahen, mit der heimischen Realität und versuchten, vor allem das zu bemerken und festzuhalten, was ihrer Meinung nach nachahmenswert und entlehnungswürdig war. „Weder Fürst Kurakin noch Graf Matwejew“, schreibt ein bekannter russischer Historiker, „beschreiben zwar wohlwollend einige westliche Ordnungen, weisen aber nicht direkt auf die Notwendigkeit hin, die eine oder andere davon auf Russland zu übertragen. Aber es ist bemerkenswert, dass sie, vor allem Matwejew, oft mit besonderer Aufmerksamkeit auf eben jene Institutionen eingehen, die später von Peter eingeführt wurden oder die ihn und spätere Phantasten besonders interessierten“ (122, 10).

In der umfangreichen „Projektliteratur“ der Petrinischen Zeit ist eines der bemerkenswertesten Dokumente Fjodor Saltykows „Propositionen“. Ihr Autor besuchte eine Reihe europäischer Länder, lebte mehrere Jahre in England und wurde zu einem glühenden Verehrer der westlichen Lebensweise. In dem oben erwähnten Werk skizziert er einen umfassenden Plan für staatliche, wirtschaftliche und kulturelle Reformen, die zur Europäisierung Russlands beitragen und das Land an das Niveau der entwickelten westlichen Länder heranführen sollten. Das siebte Kapitel der „Vorschläge“ - „Über Schulen und Klöster“ - enthält einen detaillierten Plan für die Schaffung von „Akademien“ in allen Provinzen - Bildungseinrichtungen für „Adels- und Kaufmannskinder“, in denen sie von sechs bis dreiundzwanzig Jahren ausgebildet werden sollten. In seiner Sorge um die Heranbildung von gut ausgebildeten Menschen mit seriösen, gründlichen Kenntnissen in verschiedenen Bereichen der Wissenschaft vergaß Saltykow nicht die Anforderungen der „Höflichkeit“, d.h. Fähigkeiten und Fertigkeiten, die von den Regeln des gesellschaftlichen Lebens diktiert werden. Er zählt "musika, pictura, sculptura, miniatura" zu den Pflichtfächern für die Männerschulen (149, 23). Der Lehrplan für die Frauenschulen war viel bescheidener. Er bestand aus dem Folgenden: „Für den Haushalt: Lesen, Schreiben, Rechnen. Für die Eleganz in den Sprachen: Französisch, Deutsch. Für die Unterhaltung: Malerei, Miniaturmalerei und Perspektive. Für die eigene Unterhaltung und für fröhliche Gesellschaften: Instrumental- und Vokalmusik, das heißt auf allen Instrumenten spielen und singen. Tanzen.“ Dazu fügt Saltykow hinzu: „Damit sich auch unser weibliches Volk mit den europäischen Staaten gleichstellt.“ (149, 25).

Natürlich konnte nicht alles, was russische Beobachter auf ihren Reisen durch Westeuropa beschrieben und was Saltykow in Form von klar formulierten, systematisierten Vorschlägen formulierte, in der Realität umgesetzt werden. Für vieles gab es noch nicht die notwendigen Voraussetzungen, und manches war vielleicht fremd und gar nicht im Interesse des russischen Lebens. Aber westliche Sitten, Geschmäcker und Ideen fassten immer mehr Fuß in dem aufgeklärten russischen Adelsstand, die ihr eigenes Leben nach europäischem Vorbild gestalten wollte. Geschlossenes, isoliertes patriarchalisches Leben des alten Russlands wurde durch offenere Lebensformen, säkulare Leichtigkeit und Freiheit im Umgang mit Menschen aus seinem Umfeld ersetzt. Die „Menschlichkeit, Kommunikation und Pracht“, die nach den Worten des Historikers und Schriftstellers M. M. Schtscherbatow aus dem 18. Jahrhundert von Peter dem Großen in Russland gepflanzt worden waren, wurden eingeführt.

Diese Veränderungen betrafen jedoch nur die oberen Ränge des Adels. Der Großteil der Bevölkerung hielt weiterhin an den alten Bräuchen fest und lebte so, wie die Generationen ihrer Väter und Großväter gelebt hatten; die Vorzüge der europäischen Kultur blieben ihnen verwehrt. Peters Reformen führten zu einer noch stärkeren Verschärfung des Widerspruchs zwischen der Lebensweise der herrschenden Klasse der adligen Leibeigenen und der arbeitenden Bevölkerung. „Peter I. trennte den Adel endgültig vom Volk“, schrieb A. I. Herzen (44, 169). Aber auch bei einem beträchtlichen Teil des Adels, vor allem des Provinzadels, der weit entfernt von den großen kulturellen Zentren lebte, riefen alle Arten von Neuerungen, die die gewohnte, seit Jahrhunderten etablierte Lebensordnung durchbrachen, scharfe Verurteilung und Protest hervor.

Neue Arten und Formen der Kunst fielen nicht immer auf einen ausreichend vorbereiteten Boden, und die Versuche, sie in das Leben der russischen Gesellschaft einzuführen, waren manchmal künstlich. So war der Versuch, 1702-1706 in Moskau ein öffentliches russisches Theater zu gründen, eigentlich erfolglos. Die meisten Werke der altrussischen Literatur lebten nicht nur zu Peters Zeiten, sondern auch später weiter und fanden einen breiten Leserkreis. Einige von ihnen erhielten sozusagen eine offizielle Anerkennung und wurden wiederholt nachgedruckt, andere wurden als Manuskript verbreitet. Generell, so der sowjetische Forscher, „offenbart die literarische Bewegung der petrinischen Epoche, abgesehen von Peters eigenen Bestrebungen, mehr Verbindungen zur Vergangenheit als neue Anfänge“ (70, III, 30). Die Porträtmalerei des frühen 18. Jahrhunderts bewahrt deutliche Spuren der „Parsun“ (*Porträt*)-Tradition, die sich in der zweiten Hälfte des vorangegangenen Jahrhunderts entwickelt hatte (68, V, 294). Eine Reihe von architektonischen Bauten der petrinischen Zeit in Nowgorod, Wologda und anderen altrussischen Städten stehen ganz in der Tradition des 17. Jahrhunderts. In der Musik dieser Zeit erreicht der üppige Barockstil der Partespolyphonie, der in seinen Grundelementen mindestens zwei oder drei Jahrzehnte vor dem neuen Jahrhundert entstanden ist, seine höchste Blüte. Die neuen Gattungen des feierlichen panegyrischen Kantus und des lyrischen häuslichen Liedes, die in dieser Zeit entstanden, waren weitgehend mit der Stilistik des geistlichen Psalms verbunden. Die Musik, die den Bedürfnissen des weltlichen Lebens diente (hauptsächlich Instrumentalmusik), wurde vollständig importiert und war nicht autark. Traditionelle Formen und Gattungen, die aus der Vergangenheit übernommen wurden, blieben nicht unverändert, sondern entwickelten sich weiter, wurden teilweise erneuert und dem allgemeinen Zeitgeist unterworfen. Aber die Kunst dieser Jahre konnte sich noch nicht vollständig von den Fesseln des Alten befreien.

Die Bedeutung der Zeit Peters des Großen für die russische Musikgeschichte liegt nicht so sehr in den unbedingten Werten, die sie hinterließ, sondern in der Schaffung der notwendigen Bedingungen und Voraussetzungen für weiteres Wachstum und Entwicklung. Die Einstellung zur Kunst änderte sich, ihre lebenswichtigen Funktionen und Anforderungen an sie wurden anders. Befreit von religiöser Abhängigkeit wurde die Kunst säkularen Geistes, und selbst jene Kunstformen, die direkt mit der Kirche verbunden waren, erfuhren einen allgemeinen Prozess der „Säkularisierung“ und begannen, der Verherrlichung der Größe und Macht des russischen Staates zu dienen. Die Ergebnisse all dieser Veränderungen schlugen sich in der Folgezeit voll nieder.

## 2.

Die Kunst zur Zeit Peters des Großen stand in engem Zusammenhang mit den allgemeinen Aufgaben, die der Staat bei seiner Umgestaltungstätigkeit zu bewältigen hatte, und war weitgehend anwendungsbezogener, utilitaristischer Natur. Sie musste der Verherrlichung der militärischen und politischen Macht des Landes, der Propaganda seiner wirtschaftlichen und kulturellen Errungenschaften, der Verbreitung wissenschaftlicher und technischer Kenntnisse dienen. Daher wurde beispielsweise im Bereich der bildenden Kunst dem Kupferstich als der „beweglichsten“ Kunstform besondere Bedeutung beigemessen. Gravierte Blätter, die siegreiche Petrinische Schlachten, Straßen und Plätze der im Bau befindlichen neuen Hauptstadt und Porträts des Zaren darstellten, wurden nicht nur im Inland, sondern auch im Ausland weit verbreitet. Das Pathos großer Errungenschaften und Siege durchzog die Parade und die repräsentative St. Petersburger Architektur, die monumentale Ausmaße mit schlanker Organisation, Einfachheit und Strenge der Linien verband.

Alle Künste, einschließlich der Musik, wurden in den offiziellen Staatsfeiern und Zeremonien vereint, die während der Herrschaft Peters des Großen im Überfluss stattfanden. Besonders prunkvoll waren die Treffen des Zaren, der siegreich von seinen Feldzügen zurückkehrte. Diese Versammlungen wurden nach der Verlegung des königlichen Hofes nach St. Petersburg in der alten Hauptstadt des russischen Staates Moskau abgehalten. Wie die römischen Cäsaren zog Peter in Begleitung eines prächtigen Gefolges in die Stadt ein und wurde vom begeisterten Jubel der Menge, Musik, Glockengeläut und Kanonensalven begrüßt. Entlang der gesamten Strecke des Triumphzugs wurden Triumphtore errichtet, an denen Halt gemacht, Lobreden gehalten, poetische Panegyrikos<sup>3</sup> rezitiert und eigens für diesen Anlass komponierte Gesänge von Schülerchören der Bildungseinrichtungen gesungen wurden.

<sup>3</sup> Bei Peters Rückkehr vom Asow-Feldzug 1696 las der Duma-Beamte A. A. Winius, wie es in der Beschreibung der Zeitgenossen heißt, einen poetischen Gruß „in die Trompete“, d. h. in ein Horn (27, 347-348).

Die Tore waren mit Inschriften in lateinischer und kirchenslawischer Sprache, Schlachtszenen und allegorischen Figuren aus der antiken Mythologie geschmückt. Architektur und Dekoration dieser Tore, die nach dem Vorbild antiker Triumphbögen errichtet wurden, sind Ausdruck des weltlichen Geistes des Klassizismus von Peter dem Großen. Ihre Verzierung war für das russische Volk so ungewöhnlich, dass in der

gedruckten Beschreibung der Feierlichkeiten, die 1704 anlässlich der Eroberung der altrussischen Städte Jurjew (Derpt) und Narwa von den Schweden stattfanden, ausdrücklich erklärt wurde, warum - „wie in den vergangenen Jahren“ - die Verzierungen an den Toren „nicht aus göttlichen Schriften, sondern aus weltlichen Geschichten; nicht von heiligen Ikonen, sondern von weltlichen Historikern oder von Dichtern fiktive Gesichter und Gestalten ...“ übernommen wurden. „Aber ihr solltet wissen, dass dies kein Tempel oder eine Kirche im Namen irgendeines Heiligen ist, sondern eine politische Kirche; dies ist ein ziviles Lob für diejenigen, die für die Integrität ihres Vaterlandes arbeiten ...“ (126, 95).

Die Tradition solcher feierlichen Zusammenkünfte, die seit dem ersten großen militärischen Sieg Peters im Aow-Feldzug von 1696 begründet wurde, ging mit der Entstehung einer neuen Gattung einher, dem salutatorischen panegyrischen Kantus (vom lateinischen cantus-Gesang). Werke dieser Art, die zu einem bestimmten Anlass geschaffen wurden, enthielten in ihren Texten oft spezifische Hinweise auf das Ereignis, dem sie gewidmet waren. Dadurch lässt sich das genaue Datum ihres Erscheinens bestimmen. So gibt es zum Beispiel eine Reihe von Kantaten für die Eroberung von Schlüsselburg (1702), Narwa (1704) und Riga (1710).

Eine umfangreiche Reihe von Gesängen ist dem Sieg von Poltawa (1709) gewidmet, der einen entscheidenden Wendepunkt in dem schwierigen und langwierigen Krieg mit Schweden markierte. Sie spiegeln die einzelnen Schlachten, den Verrat Mazepas und die Flucht König Karls XII. in die Türkei nach der Niederlage und Zerschlagung seiner Armee wider; sie loben nicht nur Peter selbst, sondern auch seine bedeutendsten Feldherren - A. D. Menschikow, B. P. Scheremetjew.

Dieser Sieg wurde mit besonderer Pracht und Feierlichkeit begangen. Neben der oben genannten Gruppe von Kantaten ordnete Peter persönlich die Schaffung eines „Dankgottesdienstes ... über den großen gottgegebenen Sieg über den schwedischen König Karl XII. und sein Heer...“ sowie ein 12-stimmiges „Konzert zur Poltawa-Feier“ von Wassili Titow (siehe: 115). Die letzten Feierlichkeiten dieser Art fanden Anfang der 1720er Jahre statt, im Zusammenhang mit dem Frieden von Nystad (1721), der den siegreichen Ausgang des Nordischen Krieges festigte, und der Einnahme von Derbent (1722), das von Persien erobert wurde. Der gedruckte Bericht über die Feier des Friedens von Nystad berichtet, dass der Zar, nachdem er vor den Toren der Stadt Halt gemacht hatte, „viele Stunden lang“ von „Trompeten- und Musikantenstimmen und von den Schülern verschiedener Jugendlicher gehörten Liedern“ amüsiert war (126, 532). Der vollständige Text des Liedes „Wer geht mit der Armee mit Lorbeeren gekrönt“ wurde in einer separaten Ausgabe in russischer und lateinischer Sprache gedruckt. Auf die gleiche Weise wurde auch der Text des Liedes „Frohlocket ihr wieder“ veröffentlicht - „damit vom Kaspischen Meer mit dem Sieg über Derbent und andere Städte des zurückkehrenden erhabenen russischen Zaren<sup>4</sup>.... beim feierlichen Einzug in seine Reichsstadt Moskau begrüßte die Akademie von Moskau 1722 Dezember 18. Tag“.

<sup>4</sup> Der Kaisertitel wurde Peter bekanntlich nach dem Abschluss des Friedens von Nystad verliehen.

Die Autoren dieser Lobgesänge, die die militärischen Siege Peters verherrlichen, waren offenbar Professoren und Studenten der Moskauer Theologischen Akademie, die für die Vorbereitung der beschriebenen Feierlichkeiten verantwortlich war. Die Texte der panegyrischen Gesänge stehen noch weitgehend in der Tradition der Versdichtung des 17. Jahrhunderts. Sie sind nach den Regeln der

syllabischen Versifikation verfasst und meist im 11-silbigen (manchmal 12-13 oder 10-silbigen) Format mit gereimten Zeilenpaaren. Nur ausnahmsweise finden sich kürzere Formate: z. B. der Kantus "Erhabener Adler, der Schrecken der Schweden" mit kurzen fünfsilbigen Zeilen, die in Sechserstrophen gruppiert sind, wobei die erste und zweite, vierte und fünfte Zeile durch einen Paarreim verbunden sind und die dritte Zeile sich auf die sechste reimt. In den Gesängen, die dem Frieden von Nystad und der Eroberung von Derbent gewidmet sind, wird die sogenannte sapphische Strophe (11 + + 11 + 11 + 11+5) verwendet.

Der Einfluss der religiösen Tradition spiegelt sich im Vokabular einiger Gesänge (vor allem zu Beginn des Jahrhunderts) und in der Interpretation der Ereignisse wider. Der Sieg über den Feind wird der göttlichen Vorsehung zugeschrieben. So finden sich in einem der Gesänge über die Einnahme der Schlüsselburg die folgenden Zeilen: „Ehre sei Gott, Ruhm, denn an diesem Ort hat der russische Adler große Kraft gegeben“. In den Gesängen „Lasst uns dem Herrgott ein neues Lied singen“ und „Reinige mich, Gott“ werden wörtlich oder in leicht paraphrasierter Form die Worte aus dem Psalter verwendet. Daneben greifen die Verfasser der Texte auf Bilder und Vergleiche aus der antiken Mythologie oder auf die Namen von Helden des klassischen Altertums zurück. Vor allem in den Kantaten der 1720er Jahre, die dem Abschluss des Friedens von Nystad und der Einnahme von Derbent gewidmet sind, finden sich solche Anklänge an die Antike: Petrus wird hier als mutiger Mars bezeichnet, es heißt, mit dem Ende des Krieges seien „Saturns Augenlider zurückgekehrt“, in dem von einem unbekanntem Autor gezeichneten idyllischen Bild des wiederhergestellten Friedens und des allgemeinen Wohlstands gibt es auch die „freudige Ceres“, die wieder „mit einem Gestell die Felder pflügt“, und das strahlende Theben, und die leichten Zephyrs und Aquilon, der seine Stürme zähmt. Schließlich sind noch die zahlreichen Ukrainismen und die Elemente der Volkssprache zu erwähnen, die manchmal vorkommen.

Die Vielfalt und Heterogenität der sprachlichen und stilistischen Struktur verbindet sich in der panegyrischen Dichtung der Zeit Peters des Großen mit der Standardisierung der Mittel. Dieselben Epitheta und sprachlichen Wendungen werden in den verschiedenen Beispielen fast unverändert wiederholt. Vergleichen wir die Anfangszeilen mehrerer Gesänge: „Adler von Rußland, triumphiere mit uns“, „Adler von Rußland, lass deine Pfeile fliegen“, „Adler, schwing deine Flügel, doppelköpfig“, „Heute, Adler von Rußland, breitest du deine Flügel aus“, „der Adler schwebt, der Schwede fürchtet sich“<sup>5</sup>, oder: „Freue dich, Russland, ich verkünde dir Freude“, „Triumphiere, Russland, glorreicher Krieger“, „Vivat, Russland, im Namen des Ruhmes“, „Freue dich, russisches Land, freu dich, sei fröhlich“, „Glorreiches russisches Land, sei fröhlich“, „Sei fröhlich heute, russisches Land“.

<sup>5</sup> Peter wurde in der Gestalt eines Adlers besungen, was mit der Darstellung des doppelköpfigen Adlers auf dem russischen Staatswappen zusammenhängt. Aus einem ähnlichen Grund wird Karl XII. von Schweden mit einem Löwen verglichen.

Wir können auch auf andere Arten von Phrasen verweisen, die in der religiösen Poesie des 17. Jahrhunderts verwurzelt sind: „Lasst uns dem Herrgott ein neues Lied singen“, „Lasst uns dem Herrn singen, glorreich, ruhmreich“, „Singt dem Herrn mit Orgelstimmen“.

Gleichzeitig war die panegyrische Dichtung Peters des Großen nicht frei von bekannten künstlerischen Verdiensten. Einige ihrer Aspekte erwiesen sich als der russischen klassischen Ode aus der Mitte des 18. Jahrhunderts ähnlich (siehe: 143).



Die Texte der Gesänge sind manchmal sehr lang und enthalten ein ausgedehntes erzählerisches Element oder lyrische Ergüsse und Argumente über dieses oder jenes Ereignis - zum Beispiel S. Jaworskis „Gott, reinige mich, schreit Russland“, der das Leid und Unglück beklagt, das der Verräter Mazepa über sein Heimatland gebracht hat. Dieser Gesang umfasst 88 Gedichtzeilen. Er wird noch übertroffen vom Kantus „Wer mit dem Heer geht“, der 92 Zeilen umfasst. Daneben gibt es auch sehr kurze, mehrzeilige Texte, deren Inhalt sich auf Verherrlichungen und Grußworte zu Ehren des siegreichen Zaren beschränkt. Oft enden die poetischen Strophen mit einem konstanten Refrain, der auf der Wiederholung des Wortes „vivat“ beruht.

Während der Ruhm und das Heldentum der russischen Armee und ihrer Befehlshaber den Hauptinhalt der panegyrischen Gesänge Peters des Großen bildeten, spiegelten einige von ihnen auch andere Themen wider. Die Gesänge wurden zu Ehren von Mitgliedern der königlichen Familie - Katharina und Zarewitsch Alexej - und zu Ereignissen des Hoflebens (z. B. Katharinas Auszug aus dem Haus Menschikow) verfasst. Sie sollten in einem eher kammermusikalischen Rahmen aufgeführt werden, obwohl sie sich stilistisch nicht durch besondere Merkmale auszeichnen (siehe: 141, 36-56; 142).

Die gleiche Kombination von stilistischer und gattungsmäßiger Heterogenität mit der Monotonie der Ausdrucksmittel und der Wiederholung derselben prägenden Wendungen lässt sich in der Musik der Peter-Kantaten beobachten<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Im Gegensatz zu den Texten von Peters panegyrischen Kantaten, von denen viele sowohl zur Zeit ihrer Komposition als auch später wiederholt veröffentlicht wurden, ist ihre Musik nur in handschriftlichen Musiksammlungen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts überliefert. Am vollständigsten sind sie in der Sammlung GPB, Q 3 XIV, Nr. 141, von 1746 vertreten (Beschreibung siehe Buch 129, I, 2). Eine Gruppe von Peters Kantaten befindet sich auch in der Sammlung der GBL, Sammlung von Undolski. № 898. Einzelne Exemplare befinden sich auch in einigen anderen Sammlungen. Die musikalischen Besonderheiten der Kantaten werden in den Arbeiten von N. F. Findeisen (192; 193, I, 348- 351), T. N. Liwanowa (95, 222-227), J. W. Keldysch (77, 23-31) und W. W. Protopopow (115, 205-209) charakterisiert. Die letzte Ausgabe enthält mehr als 20 Gesänge.

Die Kontinuität mit dem geistlichen Psalm des 17. Jahrhunderts wird nicht nur in den allgemeinsten Merkmalen bewahrt, wie z. B. in der Art der Textur (dreistimmig mit der Vorherrschaft der Terzparallelen in den beiden Oberstimmen), in den Prinzipien des musikalischen Strophenaufbaus, sondern auch in einer Reihe von charakteristischen intonatorisch-melodischen und rhythmischen Wendungen. Gleichzeitig nimmt die musikalische Struktur dieser Kantaten eine neue Palette von Intonationen auf, die den kriegerischen Geist der Herrschaft Peters des Großen widerspiegeln: es sind Fanfarenpassagen der Melodie, die Rhythmen eines Marsches oder einer feierlichen Prozession, Ermahnungs- und Ausrufewendungen. Sie machen die besondere Extravaganz und Nachweltlichkeit der Musik aus, die für die Aufführung unter freiem Himmel vor einer großen Menschenmenge bestimmt ist.

Die Melodie der panegyrischen Gesänge ist nicht reichhaltig und lässt sich auf mehrere Typen reduzieren, die in den einzelnen Proben nur geringfügigen Variationen unterliegen. Einer dieser Typen ist die bereits erwähnte Fanfarenwendung mit einer Quartpassage zur Tonika am Anfang und einer weiteren progressiven Bewegung zur Terz und dann zur Quinte der Harmonie. In verschiedenen rhythmischen Varianten finden wir diese Wendung in den Kantaten „Freue dich, o russisches Land“<sup>7</sup>, „Lasst

uns ein neues Lied singen“, „Die Musen im Einklang miteinander heute sagen“ (Beispiel 1a, b, c).

<sup>7</sup> N. F. Findeisen bringt das Erscheinen dieser Kantate mit der Einnahme von Schlüsselburg in Verbindung (192, 670), A. W. Posdnejew schreibt sie den Liedern des Poltawa-Zyklus zu (141, 48). Im Text gibt es keinen direkten Hinweis auf das Ereignis, dem das Lied gewidmet ist.

Der klare Marschrhythmus und die Fanfarenpassagen der Melodie in den ersten Takten mit Imitation in den beiden Oberstimmen (Appell von zwei Trompeten) sind charakteristische Merkmale der Musik von Militärprozessionen und Paraden. Im ersten der oben genannten Beispiele ist eine direkte Ähnlichkeit mit dem Verklärungsmarsch, einem der typischsten musikalischen Denkmäler der petrinischen Zeit, unschwer zu erkennen. Hier entspricht die Struktur der Musik perfekt dem Text, der die siegreiche Macht der russischen Waffen preist. In den beiden anderen Beispielen erfüllt sie ihren Zweck nicht, denn hier wird diese gemeinsame melodische Formel mechanisch an Worte mit einem anderen figurativen und expressiven Charakter angepasst.

Der Marsch ist auch in der Kantate aus dem Poltawa-Zyklus „Der Adler schwebt, der Schwede fürchtet sich“ zu spüren. Die rhythmische Grundzelle dieser Kantate ähnelt dem Rhythmus des „Ruhm“-Chores aus Glinkas „Iwan Sussanin“, den der Komponist selbst als „Hymnenmarsch“ bezeichnete <sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Auf die Verbindung zwischen Glinkas Chor und der Tradition der panegyrischen Kantate hat B. W. Assafjew hingewiesen: „Das Finale der Oper ist eine nationale Hymne in Form einer liedgesanglich entwickelten Kantate, ein Chormarsch...“ (11, 215).

Diese Ähnlichkeit beschränkt sich jedoch nur auf die ersten vier Töne; die weitere Entwicklung in der Kantate basiert auf der Abfolge der anfänglichen melodisch-rhythmischen Wendung (Beispiel 2) <sup>9</sup>.

<sup>9</sup> In den Endungen beider Abschnitte sollte natürlich eine ganze Note und nicht eine halbe Note stehen. Mit dieser Korrektur nimmt die musikalische Strophe die Form einer korrekten achttaktigen Struktur an, die aus zwei ähnlichen Viertakten besteht.

Der gleiche Rhythmus findet sich in der zweiten Kantatenstruktur „Ich lobe die Blüte der königlichen Lilie“ zur Geburt von Peters Sohn, der nach ihm benannt ist <sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Nach dem Prozess gegen Zarewitsch Alexej Petrowitsch im Jahr 1718 wurde der junge Peter zum Thronfolger erklärt.

Aber die musikalische Strophe ist hier entwickelter, die Rechtwinkligkeit der Konstruktion wird durch die Ausdehnung der zweiten Hälfte aufgrund der dreimaligen Wiederholung der Worte „es ist schön zu sehen“ durchbrochen. Zu Beginn des zweiten Satzes erscheint die bekannte Fanfarenwendung in der begleitenden, stets imitierenden Aussage (Beispiel 3) <sup>11</sup>.

<sup>11</sup> GBL, Undolskis Sammlung, Nr. 898. Die Sammlung enthält eine andere Version der Musik zu denselben Worten, die künstlerisch weniger überzeugend ist.

Eine weitere typische rhythmisch-melodische Formel, die in einer großen Anzahl von musikalischen Werken aus der Zeit Peter des Großen zu finden ist, basiert auf einem gleichmäßigen, gemächlichen Tempo in einem Dreiertakt (meist 3/2) mit einem Überwiegen großer rhythmischer Werte (ganze und halbe Noten). Die charakteristischen Akzente auf der zweiten Taktzeit mit der Aufteilung der ersten Taktzeit erinnern an den Rhythmus des Polonaise, der zu Beginn des 18. Jahrhunderts in den weltlichen Alltag des russischen Adels als feierlicher Zeremonientanz einging<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Die Tänze auf Versammlungen wurden in zeremonielle und englische Tänze unterteilt. Das „Polnische“ und das „Menuett“ galten als zeremoniell, während die englischen Tänze „Anglaise“, „Allemande“, „Kontertanz“ und andere waren. (80, 51).

In Kantaten dieser Art kann man die ersten Anzeichen der brillanten, lautstarken Polonaisen erkennen, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zur Hauptform der offiziellen und festlichen Hofmusik wird<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Die Ursprünge dieses Typs von musikalischen Werken aus der Zeit Peter des Großen finden wir in einigen geistlichen Psalmen, die in Russland bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verbreitet waren.

Eines der typischen Beispiele für eine solche „Polonaise“-Kantate ist „Adler von Rußland, triumphiere mit uns“, die Teil des Poltawa-Zyklus ist (Beispiel 4).

Zwei weitere Kantaten aus demselben Zyklus - „Freue dich, russisches Land, freue dich, sei fröhlich“ und „Zar von Russland, glorreicher Krieger“ - stehen der oben genannten Kantate sehr nahe. In der zweiten wird die gleiche rhythmische Struktur fast wörtlich wiedergegeben. Der Polonaise-Rhythmus liegt auch den Kantaten „O Licht, sieh und staune“ über die Einnahme von Schlüsselburg und „Frohlocket ihr wieder“ über den Sieg bei Derbent zugrunde, die beide eine deutliche musikalische Ähnlichkeit aufweisen.

Ein kuriose Beispiel für das Zusammenspiel verschiedener Liedgattungen ist der Kantus „Nun ist das Ende des Stolzes nah“, in dessen ersten Takten ein weit verbreiteter volkstümlicher Tonfall zu hören ist, der in vielen Beispielen städtischer Alltagslieder des 18. Jahrhunderts sowie in einigen geistlichen Psalmen zu finden ist. Durch die rhythmische Umgestaltung ändert sich jedoch das Genre und das Ausdrucksbild und nimmt die Züge eines feierlichen, gemessenen Polonaise-Marsches an. Zum Vergleich geben wir den Anfang des Scherzliedes „Der Stieglitz leidet“ (Beispiel 5a, b) <sup>14</sup>.

<sup>14</sup> T. N. Liwanowa bezeichnet diesen Ausdruck nach der ersten Zeile des Liedes als „Stieglitz-Melodie“. Siehe Kapitel „Lieder in handschriftlichen Sammlungen“ in diesem Band.

In einigen Strophen des Poltawa-Zyklus gibt es ein satirisches Element. Dazu gehören beispielsweise „Laufen, laufen, aber er weiß nicht, wie er entkommen soll“ oder „Weh, weh, sprach ach, ach Mazepa“, das sich über die Feigheit des Verräters Mazepa lustig macht, der nach der Niederlage der schwedischen Truppen mit König Karl XII. in die Türkei floh. Ihre Musik basiert auf der Parodie typischer Ausdrucksmittel des panegyrischen Genres. Der erste dieser Gesänge ist in Intonation und Form dem feierlichen „verherrlichenden“ Gesang „Doch wir rufen

heute, freudig rufen wir auf diese Weise“ sehr ähnlich, so dass man sie fast als zwei Varianten einer einzigen gemeinsamen Grundlage betrachten kann. Die Ersetzung der parallelen Molltonart durch Dur und einige Änderungen im melodischen und rhythmischen Muster verleihen denselben Techniken jedoch eine völlig andere Ausdrucksfärbung. Beide Kantaten zeichnen sich durch eine eigentümliche melodische Ostinanz aus, die auf der Intonation der steigenden Sekunde beruht, die in verschiedenen rhythmischen Varianten mehrfach wiederholt wird. Bei der Transposition von Dur nach Moll verwandelt sich die große Sekunde in eine kleine Sekunde und vermittelt nicht die enthusiastischen Lobgesänge, sondern die ohnmächtigen Klagen und Wehklagen eines Verräters, der zu entkommen versucht (Beispiel 6a, b).

In der GBL-Sammlung Nr. 898 stehen diese beiden Gesänge nebeneinander. Es ist möglich, dass sie als ein Ganzes konzipiert wurden und einen kleinen Zyklus darstellen. Die parodistische und satirische Kantate „Weh, weh, sprach ach, ach Mazepa“ und die folgende Kantate „Wir aber schreien, rufen laut“, die ganz auf Jubelschreien und dem Lob der Tapferkeit von Peter basiert, sind auf dieselbe Weise vereint.

Eine besondere Gruppe bilden die „Vivats“ - Begrüßungsformeln, die das alte „Mnogoletie“ ersetzen, das Teil des religiösen Rituals war<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Mnogoletien wurden nicht vollständig aus dem Staatszeremoniell verdrängt. Neben „Vivats“ wurde der Zar mit Wünschen wie „Langes Leben“, „Hosianna“ und sogar „Kyrie eleison“ begrüßt.

Manchmal waren sie Teil von Kantaten mit einem erweiterten poetischen Text als Refrain, der am Ende jeder Strophe wiederholt wurde (z. B. „Feierliche Freude für dich“, „Frohlocket ihr wieder“). Vivats sind aber auch kleine eigenständige Kompositionen mit einer gewissen musikalischen Geschlossenheit. Sie basieren in der Regel auf Fanfarenpassagen der Melodie unter Verwendung imitatorischer Mittel und Methoden der rhythmischen Variation, die es erlauben, die mehrfache Wiederholung einer kurzen Wendung zu variieren. Hier ist ein Beispiel für ein solches Vivat, in dem eine Fanfarenmelodie mit einem Polonaise-Rhythmus kombiniert wird (Beispiel 7).

Einige der Vivat-Kompositionen weisen konzertierende Elemente auf. Das sind zum Beispiel die virtuoson Rouladen der beiden Oberstimmen, die sich mit kurzen Ausrufen des dreistimmigen Tuttis abwechseln (Beispiel 8). Die ausgedehnte Kadenz auf den Worten „et bene vivat“ („und möge er gut leben“) verleiht der gesamten Struktur Vollständigkeit.

Als integraler Bestandteil der prachtvollen und majestätischen petrinischen Festlichkeiten nahmen Kantaten und Vivats einen streng definierten Platz in der allgemeinen „Dramaturgie“ ein, die stets sehr gut durchdacht und in allen Einzelheiten sorgfältig ausgearbeitet war. Zuweilen wurden, wie N. F. Findeisen feststellte, Gruppen von Kantaten zu größeren Strukturen mit einer gewissen inneren Geschlossenheit zusammengefasst und bildeten eine Art Chorkantate (192, 675).

Auch bei den offiziellen Staatsfeiern zur Zeit Peters des Großen spielte die Instrumentalmusik eine Rolle. Neben den Trompeten und Pauken, die bei allen feierlichen Anlässen obligatorisch waren, wurden verschiedene Instrumentalkompositionen verwendet. So waren während des feierlichen Treffens Peters in Moskau nach der Eroberung von Schlüsselburg laut dem holländischen

Maler und Reisenden I. Korba „auch die Vorderseiten der Häuser in der Nähe der Triumphtore alle mit Teppichen bedeckt und mit Bildern geschmückt, und auf ihren schiefen Veranden wehten Fahnen mit Bändern, standen Musikanten und rasselte Musik auf allen möglichen Instrumenten, zu denen auch die Orgel spielte, was alles eine äußerst angenehme Harmonie ergab“ (163, 93). Der Historiker der Regierungszeit Peters des Großen, I. I. Golikow, beschreibt die grandiose Feier zu Ehren des Sieges von Poltawa und stellt fest, dass man „in den Toren und in allen Regimentern“ „den Klang von Trommeln, Pauken“, „Trompeten und anderen Instrumenten“ hören konnte (47).

Nach den Asow-Feldzügen von 1695-1696 begann Peter mit einer Militärreform, deren Ziel es war, eine neue reguläre Armee nach europäischem Vorbild zu schaffen. Nach der festgelegten Ordnung musste jedes Regiment über ein Orchester verfügen, das aus Trompeten, Pauken und Oboen bestand. Wurden diese Orchester anfangs hauptsächlich aus Ausländern gebildet, die für den öffentlichen Dienst angeworben oder gefangen genommen wurden<sup>16</sup>, so gab es bald auch eigene einheimische Musikkader.

<sup>16</sup> Eine ungefähre Vorstellung von der Anzahl ausländischer Musiker in Russland zu Beginn des 18. Jahrhunderts lässt sich aus der Tatsache ableiten, dass während der Schlacht von Poltawa mehr als 120 Trompeter, Oboisten, Flötisten, Pauker und Schlagzeuger gefangen genommen wurden und 54 Lastwagen benötigt wurden, um die Trophäeninstrumente abzuliefern (110, 18).

„Jedes Regiment“, berichtet J. Staehlin, - erhielt einen eigenen deutschen Oboenchor, einen Kapellmeister, und jedem Regiment wurde eine bestimmte Anzahl von russischen Soldatenkindern zur Ausbildung zugeteilt. Dank dieser klugen Organisation wurden in kurzer Zeit neue Regimenter seiner wachsenden Armee mit musikalischen Rekruten versorgt, aus denen sich, wenn sie noch nicht ihre Kapellmeister erhielten, wie es jetzt üblich ist, dann auf jeden Fall eine gewisse Anzahl von Oboisten rekrutierte“<sup>17</sup> (199, 76).

<sup>17</sup> Mit „Oboisten“ scheint der Autor alle Ausführenden auf Blasinstrumenten zu meinen.

Im Jahr 1702 verfügte allein das Regiment der Preobraschenski-Garde über 40 Trommler und 32 Pfeifer. Fast ebenso viele Musiker waren im Semjonowski-Regiment. Die Zahl der einzelnen Kapellen war klein und überstieg nicht 10-12 Personen, aber bei besonders feierlichen Anlässen wurden mehrere solcher Gruppen zu einer großen kombinierten Kapelle zusammengefasst.

Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Instrumente den Gesang des Chors begleiteten, der die Begrüßungsgesänge vortrug <sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Diese Annahme wurde von T. N. Liwanowa getroffen, die sich auf die Aussagen von Zeitgenossen stützt (95, 227).

Dies kann die rein instrumentale Struktur der Musik einiger Gesänge und insbesondere der Vivats erklären. Oben haben wir Beispiele für Fanfarenwechsel mit Imitationen in den Oberstimmen angeführt, die an den Appell zweier Trompeten erinnern, sowie typische „Trompeten“-Rouladen beim Gesang des Wortes „Vivat“. Es ist möglich, dass sich die Strophen solcher Kantaten mit instrumentalen Episoden

ähnlichen Charakters abwechselten. Das Vorbild für die marschartigen Gesänge könnten die Märsche sein, zu deren Klängen sich die Truppenkolonnen bewegten, als sie siegreich in die alte russische Hauptstadt zurückkehrten.

Die Instrumentalmusik verlieh den Feierlichkeiten Peters einen besonderen Glanz und eine Pracht, wie man sie im alten Russland noch nie erlebt hatte. Man kann sich leicht vorstellen, dass diese brillante, donnernde Musik in Verbindung mit der beispiellosen Pracht der Dekoration und der Beeindruckungskraft des Geschehens selbst die Zuschauer, wie Golikow schreibt, „in unsagbares Erstaunen, ja mehr noch in eine Art Hysterie“ versetzte.

### 3.

Die Musik begleitete nicht nur die offiziellen Staatsfeiern der Petrinischen Zeit, sondern auch alle Arten von Vergnügungen, Vergnügungsspaziergängen, Maskeraden usw., die in St. Petersburg besonders weit verbreitet waren, nachdem die Stadt zur Hauptstadt des russischen Staates geworden war und viele Vertreter des Hochadels ihren ständigen Wohnsitz dorthin verlegt hatten. Kein einziges Fest fand ohne Musik statt. Trompeten und Hörner mit Pauken ertönten in prächtig geschmückten und beleuchteten Schiffen bei Festlichkeiten in Gärten und Parks, bei Wasserfahrten auf der Newa und dem Finnischen Meerbusen. Die gleichen Instrumente kündigten wichtige Ereignisse des Staatslebens an. In den Kreisen der Hauptstadtaristokratie war es üblich, Ehrengäste mit dem Klang von Willkommensfanfaren zu begrüßen. An Geburtstagen, Jahrestagen oder anderen besonderen Anlässen wurden unter den Fenstern von Würdenträgern Serenaden veranstaltet. Musik war auch notwendig, um den Tanz auf Bällen und Versammlungen zu begleiten (siehe: 55; 193, I, 351-364).

Neben den Militärkapellen gab es auch eine Reihe von Instrumentalensembles, die den Bedürfnissen der weltlichen Gesellschaft dienten. Neben Trompetern, Hornisten und einem „Paukisten“ umfasste die Hofkapelle Peters neun weitere Musiker, die auf Holzblas- und Streichinstrumenten spielten (98, 166)<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Peters persönliches Orchester hatte, wie ein anderer Forscher feststellt, 16 Mitglieder (94, 410).

Dieses Orchester begleitete den König nicht nur auf seinen Feldzügen, sondern spielte auch bei Hoffesten und Unterhaltungsveranstaltungen. Auch die Zarin hatte ein persönliches Orchester. Einem ausländischen Beobachter zufolge gehörten ihm „viele gute deutsche Musiker“ an (55, I, 36). Für die Teilnahme an Bällen und Versammlungen wurden auch Militärorchester engagiert, die manchmal nicht nur Blas-, sondern auch Streichinstrumente enthielten (199, 77).

Viele Adelige in der Hauptstadt hatten ihre eigenen Kapellen. So hatten bei einer vom Zaren organisierten Vergnügungsfahrt entlang der Newa an einem Julitag des Jahres 1721 laut Berchholz „fast alle Adligen Musik dabei“ (55, I, 75). In den meisten Fällen bestanden solche Hauskapellen aus einigen Trompeten und Hörnern, die einfache Kostproben der „Tafel-“ und „Jagdmusik“ spielen konnten. Es gab aber auch größere Besetzungen, die in der Lage waren, ernsthaftes musikalisches Repertoire

aufzuführen. Menschikows Orchester war in St. Petersburg berühmt. Berchholz, der über den großen Empfang im Haus dieses mächtigen Adligen berichtet, schreibt: „Während des Dinners erklangen zuerst Trompeten und Pauken, dann Instrumental- und schließlich Vokalmusik, vorgetragen von den Sängern des Fürsten“ (55, II, 217). Menschikows Orchester spielte auch in anderen Häusern in St. Petersburg. Berühmt war das Orchester der St. Petersburger Schönheit Fürstin M. J. Tscherkasskaja, geborene Trubezkoi<sup>20</sup>, die selbst eine gute Musikerin war, sang und Cembalo spielte.

<sup>20</sup> „Sie hat ihr eigenes Orchester, das aus zehn ziemlich guten Musikern besteht.“ (55, I, 156). Diese Zahl war offenbar für Hausorchester des russischen Adels im frühen 18. Jahrhundert üblich.

Ihr Ehemann, Fürst M. J. Tscherkasskaja, ein sehr aufgeklärter Mann von europäischem Charakter und bedeutender Staatsmann, war ebenfalls ein begeisterter Musizierender<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Berchholz beschreibt ihn folgendermaßen: „Er ist ein sehr angenehmer und lebenswürdiger Herr, viel gereist, sehr gebildet, beherrscht gründlich die Sprachen Französisch und Italienisch und ist, wie man sagt, außerdem ein ausgezeichnete Musiker“ (55, IV, 101).

Es gibt Informationen über die Existenz von Hausorchestern bei Admiral F. M. Apraksin, Graf G. A. Stroganow. Ein ständiger Organisator aller Arten von musikalischer Unterhaltung in der Hauptstadt war der Generalprokurator P. I. Jaguschinski, der Sohn eines litauischen Organisten, der am Hof Peters des Großen eine schwindelerregende Karriere machte. Zeitgenossen zufolge war er ein gebildeter Musiker, spielte gut Cembalo und gab manchmal so etwas wie kleine Konzerte in den Petersburger Salons.

Die Instrumentalmusik wurde auch in den Bildungseinrichtungen, einschließlich der theologischen Akademie, gepflegt, wie eine der Aufzeichnungen von Berchholz zeigt, die von einer Disputation zwischen Vertretern des ausländischen und des russischen Klerus berichtet, die 1724 im Saikonospassky-Kloster stattfand, wo sich die Akademie befand: „Unsere Ankunft wurde mit Trompeten- und Paukenschall begrüßt, und als alle Anwesenden Platz genommen hatten, begann der Befragte, ein Mönch und Professor der Theologie, eine Rede in russischer Sprache zu halten, an deren Ende hinter der Kanzel recht gute Musik zu spielen begann“ (55, IV, 45-46). Mit „Musik“ ist hier, wie auch anderswo, konzertante Musik gemeint, im Gegensatz zu den Begrüßungsfanfaren, die von Trompeten und Hörnern gespielt werden, zu denen manchmal auch Pauken hinzukommen.

Einige ausländische Vertreter kamen auch mit einem eigenen Stab von Musikern nach St. Petersburg. Der österreichische Gesandte Graf Kinsky hatte eine gute Instrumentalkapelle. Nach Kinskys Abreise in seine Heimat im Jahr 1722 traten seine Musiker zusammen mit dem Kapellmeister Johann Gübner in die Dienste des Herzogs von Holstein, der sich mit seinem Hofstaat<sup>22</sup> in St. Petersburg aufhielt und über eine eigene Gruppe von Instrumentalisten verfügte.

<sup>22</sup> K. F. Holstein-Gottorp suchte die Unterstützung Peters für seine Ansprüche auf den schwedischen Königsthron. Bereits nach Peters Tod heiratete er dessen Tochter Anna Petrowna.

Die Kombination dieser beiden Gruppen ergab ein für die damalige Zeit recht großes Orchester von 20 Mitgliedern.

Dem Orchester gehörten eine Reihe starker, hochqualifizierter Musiker an, darunter die Geiger Johann und Andreas Gübner, der Cellist Johann Riedel und der Hornist Ferdinand Köbel, die erfolgreich in Wien und anderen europäischen Hauptstädten auftraten. Auf Jaguschinskis Initiative hin gab das Orchester wöchentlich mittwochs Konzerte im Haus des holsteinischen Botschafters, Geheimrat G. F. Bassewitsch, was viele Vertreter des St. Petersburger Adels anzog. Unter den Besuchern dieser musikalischen Veranstaltungen nennt Berchholz den jungen Grafen M. G. Golowkin - Sohn des Kanzlers von Peter dem Großen, einen der prominentesten russischen Diplomaten jener Zeit, A. I. Ostermann, Baron Stroganow. „Sie alle“, schreibt er, „hörten der Musik mit großer Aufmerksamkeit zu“ (55, II, 210). Das Repertoire des Orchesters umfasste Werke der berühmtesten europäischen Komponisten der damaligen Zeit: Telemann, Kaiser, Fuchs, Corelli, Tartini und andere. (199, 78).

In den musikalischen Zusammenkünften in Bassewitschs Haus kann man die ersten Keime des Konzertlebens in Russland erkennen, auch wenn diese Abende nur einem sehr begrenzten Kreis „ausgewählter“ Zuhörer zugänglich waren. Das Orchester des Herzogs von Holstein war auch an den Feierlichkeiten des Hofes beteiligt. So spielte am Tag der Krönung Katharinas I. laut Berchholz „ein großes Orchester, bestehend aus vierzig und mehr Musikern, unter der Leitung des ersten Geigers des Herzogs, Gübner...“ im Palast. (55, IV, 41) <sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Offenbar handelte es sich um ein gemischtes Orchester, dem auch Musiker aus dem persönlichen Stab der Zarin angehörten, da es im Russland des frühen 18. Jahrhunderts keine Orchester dieser Größe gab.

Im Jahr 1727 verließ der Herzog mit seinem Hof Russland, und sein komplettes A-cappella-Orchester trat in den russischen Hofdienst ein und blieb in St. Petersburg.

Die Vorliebe für europäische Konzertmusik, die sich in den Kreisen des aufgeklärten russischen Adels entwickelte, ging einher mit dem Interesse und der Liebe zu traditionellen Formen der Volkskunst. Das Volkslied blieb den größten Teil des 18. Jahrhunderts über im Leben der herrschenden Klasse lebendig, es wurde nicht nur auf den adligen Gütern und in den Stadtvillen, sondern auch bei Hofe gern gehört und gesungen, wie sowohl die Zeugnisse von Zeitgenossen als auch die Aufzeichnungen in handschriftlichen Liederbüchern für den persönlichen Hausgebrauch belegen<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Siehe das Kapitel über „Lieder in handschriftlichen Sammlungen“.

Interessant ist in diesem Zusammenhang Berchholz' Tagebucheintrag darüber, wie einmal im Hause des Herzogs von Holstein nach dem Abendessen alle Anwesenden begannen, die Lieder „Gesang der Posten“ und „Gesang der Krieger“ zu singen (55, I, 179). In einer derart verzerrten fremden Schreibweise überliefert Berchholz die Titel zweier damals äußerst beliebter Lieder, „Die Gläser (oder Schnapsgläser) wanderten auf dem Tisch herum“ und „Im Wald ging sie“. Natürlich konnten die Kumpane des



deutschen Kurfürsten diese Lieder nur in dem Kreis erkennen, in dem sie sich während ihres Aufenthalts in der russischen Hauptstadt bewegen mussten.

Die Kunst der ukrainischen Banduristen kam im frühen 18. Jahrhundert beim russischen Adel in Mode. Staehlin schreibt dazu: „Sie kamen in großer Zahl nach Moskau und St. Petersburg, wo sie als Hausmusiker oder Banduristen in den Häusern angesehener Herren angestellt wurden und bei Tisch zu singen und zu spielen hatten und außerdem denjenigen Leibeigenen, die eine Begabung für Musik zeigten, dieses Instrument beibringen sollten“ (199, 73).

Viele Vertreter der adeligen Elite der petrinischen Zeit waren von der Kunst der ukrainischen Banduristen angetan und wurden in die vornehmsten Salons der Hauptstadt eingeladen. Wir haben Informationen über ukrainische Musiker, die in den Häusern der Fürstin M. J. Tscherkasskaja, des Fürsten D. Kantemir, die als gute Kenner der ernsten europäischen Musik bekannt waren, und anderen Volkslieder aufführten. Zahlreiche Lieder aus dem Repertoire dieser Banduristen fanden Eingang in das Alltagsleben der russischen Gesellschaft und blieben bis zum Ende des Jahrhunderts populär.

Neben dem Volkslied, dem russischen und ukrainischen, das weiterhin allgegenwärtig war, bis hin zu den höchsten gesellschaftlichen Schichten, entstand in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine weltliche lyrische Liedgattung des „literarischen“ Typs. Dieses Lied stand zwar in Kontakt mit dem Volkslied und entlehnte manchmal direkt bestimmte Elemente der poetischen und musikalischen Struktur, war aber im Allgemeinen ein Produkt einer anderen Kultur und eines anderen sozialen Umfelds. Meist handelt es sich um Liebeslieder. „... In der Zeit Peters des Großen - bemerkt in diesem Zusammenhang D. D. Blagoj - sind wir bei der ersten Geburt der Poesie des Herzens, der intimen Liebeslyrik anwesend (wir sprechen von Buchpoesie - in der Volkskunst gibt es Liebeslyrik seit der Antike)“ (25, 59).

Diese Poesie war Liedpoesie und existierte nicht für sich allein, sondern in Verbindung mit Musik. Im Gegensatz zu Versen, d.h. poetischen Werken mit reinem Buchcharakter, wurden Gedichte dieser Art in der Erwartung geschaffen, dass sie gesungen und nicht gelesen oder rezitiert werden würden. Die Namen ihrer Autoren sind uns nicht bekannt. Wie geistliche Psalmen oder panegyrische Gesänge waren die Lieder dieser neuen Gattung weitgehend anonym. Manchmal wurden ihre Texte von berühmten Dichtern verfasst, die es nicht für nötig hielten, ihre Unterschrift darunter zu setzen. Antioch Kantemir gestand in einer seiner Satiren in Versform:

Genug meiner Lieder singen die Mädchen  
Reine und Knaben, die von Tag zu Tag  
Unsichtbar von der Liebe gestochen werden.

Bis heute ist es nicht gelungen, ihm eine einzige der in den Handschriftensammlungen festgehaltenen Lieder zuzuordnen. Der Dichter selbst bereute in seinen reiferen Jahren, dass er seine „goldenen Tage... indem er diese Lieder schrieb“ nutzlos verschwendet hatte.

D. D. Blagoj glaubt, dass die Autoren dieser Lieder „nicht die gelehrten Mönche waren, die damals oft Gedichte schrieben, sondern eher weltliche Menschen, die am Hof tätig waren...“ (25, 60). A. W. Posdnejew hat die Akrosticha einer Reihe von lyrischen Liedern aus der Petrinischen Zeit aufgedeckt, in denen die Namen prominenter Vertreter der aristokratischen Gesellschaft der Hauptstadt verschlüsselt sind. Darunter befindet sich auch der Name der „Prinzessin Maria Jurjewna“. - M. J.

Tscherkasskaja<sup>25</sup>, eine Musikliebhaberin und Mätresse eines berühmten St. Petersburger Salons, die wir bereits erwähnt haben.

<sup>25</sup> Das Lied „Der Kummer, der mich jetzt bedrückt“, dessen früheste Auflistung aus dem Jahr 1724 stammt.

Nach Meinung von Posdnejew „ist es jedoch schwierig anzunehmen, dass dieses Lied von ihr selbst komponiert wurde...“ (141, 86). Er glaubt, dass solche Lieder-Akrostiche im Auftrag von Studenten der Slawisch-Griechisch-Lateinischen Akademie komponiert wurden. Gleichzeitig bestreitet Posdnejew nicht, dass gebildete Frauen aus dem Kreis des petrinischen Adels dichten konnten, und unternimmt sogar den Versuch, eine Gruppe von Liedtexten einer bestimmten „begabten Dichterin“ zuzuordnen, deren Werk aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhundert stammt (141, 79—85; 138).

Beispiele für Liedtexte aus der petrinischen Zeit sind in Manuskriptsammlungen der 30er- und 40er-Jahre erhalten, in denen alles festgehalten wurde, was im Alltag zu hören war und das übliche Repertoire für den alltäglichen Gesang in der Freizeit darstellte. Der Inhalt dieser Sammlungen ist vielfältig: neben lyrischen Liedern des Typs „buchsprachlich“ enthalten sie auch geistliche Psalmen und Lieder volkstümlichen Ursprungs oder volksliedähnliche Lieder. In einigen Sammlungen finden sich auch panegyrische Gesänge. Durch die Vermischung mit all diesen Arten des Liedguts hat das lyrische Lied möglicherweise gewisse Veränderungen erfahren und neue Züge angenommen. Wie andere in Handschriftensammlungen vertretene Gattungen wird es hier in einer dreistimmigen Fassung wiedergegeben, wie sie bereits im geistlichen Psalm des 17. Jahrhunderts etabliert hat. Ursprünglich war dieses Lied jedoch offenbar ein Solo und wurde vom Cembalo oder einem anderen im damaligen weltlichen Leben akzeptierten Instrument (Bandura, Tischgusli) begleitet. In den Handschriftensammlungen wird es zu dem, was in der deutschen Literatur mit dem Wort „Gesellschaftslied“ bezeichnet wird, d. h. zu einem Lied, das dazu bestimmt ist, in kleinen, freundschaftlichen Kreisen von einem Chor oder einem Ensemble aus mehreren Sängern gesungen zu werden.

Zu den neuen Liedgattungen, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts aufkamen, gehören auch Tischlieder, Lieder über Trinkgelage und Ausgelassenheit, Lieder über Seereisen, die sogenannten „Navigationslieder“<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Die Manuskriptsammlung von RIM, Schtschukins Sammlung, Nr. 554, enthält 34 „Navigations“-Lieder. Die Sammlung stammt aus den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts, ist aber laut Posdnejew eine Kopie einer früheren Sammlung aus den 20er Jahren (139, 354).

Unter den letztgenannten Liedern sticht das Lied „Der Sturm wühlt das Meer auf“, das in der Mitte des Jahrhunderts in viele Manuskriptsammlungen aufgenommen wurde und eine Reihe von Nachahmungen nach sich zog, durch seine lebendige Bildhaftigkeit des poetischen Textes hervor. Es gibt auch satirische Lieder, deren Inhalt sich leicht als typisches Zeichen der petrinischen Zeit erraten lässt (z. B. „Ein Ingenieur ging auf den Bergen von Kronstadt spazieren“). Diese Lieder entstanden und lebten in einem anderen sozialen Umfeld als die Liebeslyrik, was die Eigenheiten ihrer musikalischen und poetischen Struktur bestimmt. In gewissem Sinne sind sie einfacher und demokratischer, näher an den volkstümlichen Ursprüngen als das lyrische Lied, das oft die gängigen melodischen und rhythmischen Formeln der europäischen Salontänze verwendete, die damals zum Leben der herrschenden

Klassen der russischen Gesellschaft gehörten. Später wurde dieser Unterschied jedoch ausgeglichen, es fand ein gewisser gegenseitiger Austausch statt, und die galante weltliche Lyrik vom Anfang des Jahrhunderts wurde zum Eigentum der mittleren Schichten der städtischen Bevölkerung, unter denen sie überwiegend praktiziert wurde.

#### 4.

Die Musik nahm im Theater der Zeit Peters des Großen einen bedeutenden Platz ein. Ihre Beispiele sind nicht überliefert, doch geben Bemerkungen in den Texten der Theaterstücke, Zeugnisse von Memoirenschreibern und einige andere Dokumente nicht nur Aufschluss über den Umfang ihrer Verwendung, sondern zum Teil auch über das Wesen der Theatermusik selbst.

Das öffentliche Theater, das 1702 in einem eigens dafür errichteten „Komödientempel“ am Roten Platz eröffnet wurde, war beim Moskauer Publikum kein Erfolg und bestand nur etwa vier Jahre (siehe: 28). 1708 wurde in St. Petersburg im Haus von Peters jüngerer Schwester Zarewna Natalja Alexejewna ein Theater gegründet (siehe: 196), das aber im Gegensatz zum Moskauer Theater einen geschlossenen Hofcharakter hatte und nur einem engen Kreis hochrangiger Personen zugänglich war. Das Schultheater, das sich seit Beginn des 18. Jahrhunderts in Russland verbreitete, hatte eine breitere Bedeutung. In vielen Bildungseinrichtungen in Moskau, St. Petersburg und anderen russischen Städten wurde die Theaterkunst gefördert, und die Schüler führten Stücke vor allem religiösen Charakters auf <sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Es gibt Informationen über die Existenz von Schultheatern in Jaroslawl, Nowgorod, Pskow, Smolensk, Twer, Rostow, Tobolsk, Irkutsk und anderen Städten (siehe: 52).

Das Moskauer Chirurgische Krankenhaus (der Name der 1708 gegründeten medizinischen Schule) war von besonderem Interesse, und seine Schüler waren oft nicht nur Schauspieler, sondern auch Autoren der von ihnen aufgeführten Stücke.

Johann Kunst, der Leiter der deutschen Truppe, die im Moskauer Theater am Roten Platz auftrat, wollte dem russischen Publikum die Oper nahebringen, was ihm jedoch nicht gelang. Als er in Moskau ankam, beklagte er sich darüber, dass die vom Zaren beauftragten Leute ihm nicht genug Zeit gegeben hatten, um „solche Komödianten zu finden, die in kleinen Opern oder in Gesangsstücken geübt sind...“ (185, I, XXXIX) <sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Mit „kleinen Opern“ sind offensichtlich Werke vom Typ Singspiel gemeint.

Zur Begleitung der Aufführungen wurde ein Orchester von etwa 20 Personen zusammengestellt, wobei der Basso continuo von einem Organisten gespielt wurde (163, 104) <sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Später wurde die Orgel, wie L. I. Rojsman bemerkt, im Theaterorchester nicht mehr verwendet und durch das Cembalo ersetzt.

Einige der Stücke in Kunsts Repertoire stehen der Barockoper sehr nahe. Von besonderem Interesse ist in dieser Hinsicht das Stück „Scipio Africanus, Anführer der Römer und die Vernichtung von Sophonisba, Königin von Numidien“ (siehe: 185, II).

Im Text des Stücks gibt es eine Reihe von Episoden, die mit dem Wort „Arie“ gekennzeichnet sind. Ihre poetische Struktur ähnelt der der italienischen aria da capo (zwei Strophen zu je vier Zeilen), und vor allem sind sie keine mechanischen Einschübe, sondern stehen in einem organischen Zusammenhang mit dem Verlauf der dramatischen Handlung. Wie die italienische aria da capo sind diese Arien „lyrische Pausen“, die den Schauspielern Gelegenheit geben, ihre Gefühle auszusprechen. Im überlieferten Text des Stücks sind sie ungleichmäßig verteilt und kommen zum Beispiel in der weiblichen Hauptrolle der Sofonisba überhaupt nicht vor. Wahrscheinlich war dies der Notwendigkeit geschuldet, sich an die bestehende Zusammensetzung der Truppe anzupassen.

Zahlreiche Gesangsnummern sind auch in der „Komödie über Frantalpaeus, König von Epirus, und Mirandon, seinen Sohn, und andere“ enthalten (siehe: 28). Die Schlusszene dieses Stücks ist einem französischen Vaudeville oder einem deutschen Singspiel nachempfunden: alle Schauspieler treten hier nacheinander auf und singen Couplets <sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Ursprünglich waren Singspiele genau solche Liederszenen, die oft in die Aufführungen deutscher Wandertruppen eingefügt wurden.

Von den anderen Stücken in Kunsts Repertoire ragt „Der ehrliche Verräter oder Friederico von Poplay und Aloysia, seine Frau“ heraus. Wie P. O. Morosow (113, 238) feststellte, basiert dieses Stück auf der „tragischen Oper“ des italienischen Dramatikers und Librettisten G. A. Cicognini aus dem 17. Jahrhundert, „Il tradimento per l'honore, ovvero il vendicatore pentito“ („Der Verrat aus Ehre, oder der reuige Rächer“). Es ist möglich, dass die oben genannten Werke auch als Opern konzipiert waren und nur aufgrund der Umstände in dramatische Stücke mit Musik umgewandelt wurden.

Auch das Theater von Zarin Natalia Alexejewna in St. Petersburg war weitgehend musikalisch. Die Aufführungen wurden von einem 16-köpfigen Orchester begleitet, und alle Musiker, die darin spielten, waren ebenso wie die Schauspieler Russen. Welchen Platz die Musik im Repertoire des Theaters einnahm, lässt sich nicht im Einzelnen beurteilen, da die dort aufgeführten Stücke nicht vollständig überliefert sind und nur Listen mit den Rollen überlebt haben. Es ist jedoch bemerkenswert, dass das Stück „Artaxerxes“ als „Drama mit Musik“ bezeichnet wird, wie die Oper ursprünglich in Italien genannt wurde (*dramma per la musica*).

Einer der ausländischen Beobachter, der hannoversche Resident F. Chr. Weber, der einige Informationen über dieses Theater berichtete, notiert in seinen Aufzeichnungen: „Zur gleichen Zeit wurden Opern und Komödien eingerichtet und Geld dafür gefunden, obwohl der Zar selbst an diesen Spektakeln so wenig Vergnügen findet wie an der Jagd“ (64, 1424). Natürlich ist es schwer vorstellbar, dass es im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in Russland eine Oper im heutigen Sinne des Wortes gegeben haben könnte. Wahrscheinlich nennt Weber so dramatische Stücke mit Musik, die in der Fülle und Entwicklung der musikalischen Nummern manchmal der Oper nahekommen. Es ist jedoch bezeichnend, dass bereits zur Zeit Peters des Großen die Idee eines Hofoperentheaters aufkam, die erst Mitte der 30er Jahre umgesetzt wurde, als die erste italienische Operntruppe unter der Leitung von F. Araja in St. Petersburg eintraf. Obwohl Peter persönlich keine Neigung zu Musik und Theater hatte, unterstützte er die Idee aus Gründen des Staatsprestiges, da die Oper in allen absoluten Monarchien ein obligatorischer

Bestandteil des Hofzeremoniells war. Unter dem petrinischen Adel befanden sich Menschen, die in Italien und anderen europäischen Ländern Gelegenheit gehabt hatten, die Oper zu erleben, und sie fanden es wahrscheinlich auch verlockend, ein eigenes Opernhaus in der Hauptstadt zu haben.

Im Schuldrama war der Einsatz von Musik durch die Regeln dieses Genres streng geregelt. Theophan Prokopowitsch, einer der bedeutendsten Autoren und Theoretiker des Schuldramas in der Ukraine und in Russland, schrieb in seinem Traktat „De arte poetica“: „Der Chor ist ein Tanz, der dem Gesang angepasst ist; aber unter dem Wort Tanz verstehe ich hier nicht nur die fröhliche Bewegung des Körpers, die aus geistiger Unruhe entsteht, was in der Tragödie kaum erlaubt ist, sondern jede Art von kunstvoller und schlanker Prozession und Gestik der Personen, die dem Gesungenen angepasst ist. Im Chor können plötzlich viele Gesichter sein, aber alle werden für eins gehalten, weil einer singt, alle anderen sich nur bewegen oder alle zusammen singen und das Gleiche tun. Der Chor steht immer am Ende der Handlung und bedeutet den Wandel der Dinge und die Wechselfälle des Schicksals“ (zitiert in: 113, 373).

Wie aus diesem Zitat hervorgeht, wurde der Chorgesang im Schuldrama von koordinierten rhythmischen Bewegungen oder Pantomime begleitet. Die Chöre, die jede Handlung abschlossen, standen, wie Prokopowitsch es ausdrückt, „außerhalb der Fiktion“ und waren nicht direkt mit der Entwicklung der dramaturgischen Handlung verbunden. Sie gaben eine Bewertung der auf der Bühne dargestellten Ereignisse ab und drückten Urteile über die Handlungen der Schauspieler aus.

Der Chor freute sich oder trauerte, war erschrocken oder entsetzt, beklagte oder verherrlichte die Helden des Dramas. Manchmal wurden auf der Bühne stumme Bilder gezeigt, deren Inhalt vom Chor erklärt wurde. Prokopowitsch empfahl diese Technik, um zu grobe und grausame Szenen darzustellen, die einen abstoßenden Eindruck auf das Publikum machen könnten, oder um „die Geheimnisse unseres heiligen Glaubens“ zu zeigen.

In der Praxis des Schultheaters war die Rolle der Musik nicht auf diese Vorgaben beschränkt und sehr vielfältig. Neben Chorgesang finden sich in Schuldramen auch solistische Gesangsepisoden, die direkt in den Handlungsverlauf integriert sind. Auch Instrumentalmusik wurde eingesetzt (siehe 132).

Die Thematik der Schultheaterstücke war überwiegend religiöser Natur und bezog sich hauptsächlich auf die Themen der Heiligen Schrift oder der hagiographischen Literatur. Gleichzeitig reagierte das Schuldrama der Zeit Peters des Großen auch auf die Ereignisse des aktuellen Lebens und wandte sich Geschichten aus der historischen Vergangenheit Russlands zu, die vom Standpunkt moderner Ideen und Interessen aus interpretiert wurden. Feofan Prokopowitschs „Tragik-Komödie“ „Wladimir“, die offensichtliche Anspielungen auf einige Aspekte der russischen Realität der Petri-Zeit enthält, gehört zu solchen Werken <sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Vorgetragen an der Akademie von Kiew-Mohyla im Jahr 1705.

„Prokopowitschs Stück wendet sich der fernen Vergangenheit zu...- bemerkt N. K. Gudsi - es schwingt lebhaft in der Moderne mit, und Wladimirs reformatorische Tätigkeit, die sich im Kampf mit den Feinden des neuen Glaubens vollzieht, ist historisch mit der transformativen Tätigkeit Peters des Großen und mit seinem Kampf mit den Verteidigern des Altertums, hauptsächlich mit dem konservativen Klerus, verbunden“ (70, III, 164).

In Prokopowitschs Stück gibt es eine ganze Reihe von Episoden, die für den Gesang bestimmt sind. Die feierlichen Lobgesänge, in denen die Größe und Macht der Kiewer Macht gepriesen wird, ähneln in der Struktur der Sprache und der Art der poetischen Darstellung einigen geistlichen Psalmen und panegyrischen Kantaten Peters des Großen.

Diese Refrains sind in 13-silbigen Versen verfasst, die normalerweise in „hohen“ poetischen Gattungen verwendet werden. Die parodistisch-komischen Refrains der heidnischen Priester haben einen anderen Charakter, sie verwenden kürzere und einfachere Formate, manchmal mit deutlich wahrnehmbaren tonalen Elementen (z. B. der korrekte Daktylus mit drei Stopps im Refrain des zweiten Akts: „Ade! Auf Hilfe erwache, Schnell deine Waffen schwinde“). Eine Analogie zu ihnen finden wir in Volksliedern humoristischer und satirischer Art mit ihrer rhythmischen Lebendigkeit und Schärfe. Im Gegensatz zu dem, was Prokopowitsch selbst über die Unzulässigkeit des Tanzes in der Tragödie geschrieben hat, kombiniert er manchmal solche Refrains mit Tanz. In einer der Episoden seines Stücks heißt es in einer Bemerkung des Autors direkt: „Die Götzen mit den Priestern, singend, springen.“ Der dramaturgische Hauptkonflikt des Stücks kommt also in der Gegenüberstellung verschiedener Liedgattungen zum Ausdruck.

Simeon Polozki versuchte bereits in den 70er Jahren des 17. Jahrhunderts, das Schultheater in Moskau zu pflegen. Seine Stücke, die zum Genre des Schuldramas gehörten, blieben jedoch für ihre Zeit episodische Erscheinungen, und wir haben keine genauen und zuverlässigen Informationen über ihre Aufführung<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Zur Rolle der Musik in den Stücken von Simeon Polozki, siehe Band 1 der vorliegenden Ausgabe.

Diese Art der Theaterkunst wurde seit 1701 systematisch entwickelt, als die Moskauer Theologische Akademie (Slawisch-Griechisch-Lateinische Akademie) ein Stück über die Handlung des Gleichnisses aus dem Evangelium vom armen Lazarus und dem reichen Mann aufführte. Im Jahr 1702 erschien das „Weihnachtsdrama“ von D. S. Tuptalo, bekannt als Dmitri Rostowski, das offenbar zur gleichen Zeit an der von ihm gegründeten „Latein- und Griechischschule“ in Rostow aufgeführt wurde.

Dieses Werk ist für uns besonders interessant, weil es eine Reihe von Episoden enthält, die zum Singen bestimmt sind (sie sind im Text durch den Vermerk „Gesang“ hervorgehoben). In Übereinstimmung mit den Regeln des Schuldramas schließen diese Episoden in der Regel die Szenen ab. Vom Charakter her stehen sie dem geistlichen Psalm des 17. - frühen 18. Jahrhunderts nahe, und in einigen Fällen wurden sie nicht einmal vom Autor des „Weihnachtsdramas“ komponiert, sondern aus dem Kreis der damals gebräuchlichen religiösen Lieder entlehnt. Ein solcher Einschub ist der Refrain aus dem dritten Bild „Der Engel sprach zu den Hirten: Christus hat dich gezeugt“, der nichts anderes ist als eine Variante eines äußerst populären Psalms polnischer Herkunft, dessen Aufzeichnungen wir bereits in den frühesten russischen handschriftlichen Liederbüchern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts finden (siehe Bd. 1 dieser Ausgabe). Manchmal schuf Dmitri Rostowski freie Paraphrasen auf Texte bekannter Psalmen. So gibt es beispielsweise im Refrain „Nun spielt die ganze Welt: Die Jungfrau Christus freut sich“ aus der vierten Szene (mit der Bemerkung: „Singen in der Krippe“) viele Übereinstimmungen mit dem Psalm „Christus freut sich mit der Jungfrau“, der ebenfalls zu den ältesten Beispielen dieser Gattung gehört. Die Szene von Herodes mit den drei Königen, die kommen, um das Christuskind anzubeten, erinnert an das Lied „Die drei Könige singen“ und einige andere Weihnachtspsalmen. Gleichzeitig gibt es unter den Refrains des

„Weihnachtsdramas“ einige, die von Dmitri Rostowski unabhängig komponiert wurden und später in das alltägliche Liedrepertoire gingen. Dazu gehört das pathetische Lamento „Die Stimme hört man in Rama Rachel weinen“, das im Stück zweimal gesungen wird - am Ende der achten und zehnten Szene<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Wie W. N. Perez feststellt, wurden in der Ukraine und in Moskau Schreie aller Art im Schultheater bevorzugt (vgl. 132, 89).

Dieses Lied findet sich in einer Reihe von Handschriftensammlungen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, fehlt aber in früheren Liederbüchern.

Einige Autoren schreiben Dmitri Rostowski die Komposition von Musik für Lieder mit religiösem Inhalt zu (14, 271). Es ist jedoch wahrscheinlicher, dass er nicht komponierte, sondern die Melodien zu seinen Texten aus bestehenden Melodien desselben Genres auswählte. In seiner früheren „Komödie zu Mariä Himmelfahrt“ findet sich über dem Text des Refrains „Was wir Menschen tun“ die Bemerkung: „Merke: ‚Ach was wir tun‘“. Dies bezieht sich auf einen Psalm, der zu jener Zeit offenbar recht bekannt und in aller Munde war.

Es ist anzunehmen, dass in dem „Weihnachtsdrama“ auch instrumentale Musik verwendet wurde. Auf die Beteiligung von Instrumenten weist der Text des Chors aus der Szene des ausschweifenden Festes bei Herodes hin: „Io! Io! Jubelt, / Herodes erfreut! / Jauchzt mit süßen Stimmen, / Sie haben goldene Stunden. / Und Jona, schlage die Saiten!“

In den Stücken, die von den Studenten der Moskauer Medizinischen Schule (Chirurgisches Krankenhaus) aufgeführt wurden, verliert das Schuldrama seine religiöse und moralisierende Färbung und erhält einen rein weltlichen Charakter. Oft enthielt es direkte Reaktionen auf das eine oder andere bedeutende Ereignis des gesellschaftlichen und politischen Lebens. So fand 1723, kurz nach Peters Rückkehr vom Persienfeldzug, eine „Aufführung einer Komödie“ statt, die eigens für diesen Anlass komponiert und von Medizinstudenten inszeniert wurde (siehe: 195). Der Text des Stücks „Ruhm Russlands“, das ein Jahr später anlässlich der Krönung Katharinas I. aufgeführt wurde, ist erhalten geblieben (siehe: 180). Das vom Spitalschüler Fjodor Schurawski verfasste Stück wurde nach den Regeln des Schuldramas geschrieben, zeigt aber statt christlicher Heiliger personifizierte Tapferkeit (Wahrheit, Weisheit, Mut, Ruhm) und Figuren aus der antiken Mythologie - Mars, Athene Pallas. Es enthält auch obligatorische Refrains, die mit dem lateinischen Wort *cantus* bezeichnet werden. Ihre poetische Struktur ist dem panegyrischen *cantus* sehr ähnlich. Hier finden wir dieselben Epitheta, Vergleiche und charakteristischen Wortverbindungen, wie zum Beispiel: „Triumphiere ruhmvoll /Über die Feinde vor allem“, „Triumphiere unermesslich /Heute aufrichtig“ (vgl. „Triumphiere, Russland, siegreicher Krieger“); „Russland ist gepriesen /Und überall gerühmt, Heut freut es sich /Mit Ruhm geschmückt“ (vgl. „Es lebe Russland, mit ruhmvollem Namen“, „Die ruhmvolle russische Erde freut sich“, „Freue dich heute, russisches Land“); „Russland hat einen fliegenden Adler“ (vgl. „Der Adler schwebt, der Schwede fürchtet sich“) usw. Es ist nicht zu bezweifeln, dass auch diese Chöre musikalisch im Geiste der petrinischen panegyrischen Kantate gehalten waren.

Im Dezember 1725, zwei Jahre nach „Ruhm Russlands“, wurde das Stück „Der traurige Ruhm“, das dem Gedenken an Peter den Großen gewidmet war, von Studenten des Moskauer Chirurgischen Krankenhauses aufgeführt. Nach der Annahme des Forschers, der den Text zuerst veröffentlichte, stammt das Stück „von demselben Autor, der seine literarischen Fähigkeiten etwas verbessert hat“ (200, 382). In der Tat unterscheidet sich „Der traurige Ruhm“ von dem vorhergehenden,

rein rhetorischen Stück durch eine größere literarische Geschmeidigkeit und sogar einen gewissen Dramatismus. Sein Kernstück ist ein großer Monolog Russlands mit chorischen Refrains nach jeder Strophe. Es ist möglich, dass diese Form bei Peters feierlichen Zusammenkünften in Moskau verwendet wurde, um Lobgedichte zu verlesen oder Reden zu halten. Von dort könnte sie vom Autor des Stücks übernommen worden sein. Poetische Bilder, die im panegyrischen Gesang zur Tradition geworden sind, werden hier in einem anderen Kontext aufgenommen und erhalten ein funerales, trauerndes Kolorit. Einige Strophen dieser Choralrefrains entbehren nicht einer gewissen Ausdruckskraft, zum Beispiel:

Der russische Adler bringt eine neue Nachricht:  
Mein Küken ist gestorben, so ertönt seine Stimme.  
Weh, Russland,  
Die Tage sind wie Nächte..

Während diese Zeilen einen hohen feierlichen Ton beibehalten, sind einige andere Chorepisoden eher lyrischer Natur. Dazu gehört der Trauerchor aus Szene 5, in dem der Autor auf das typische Vokabular von Liedern mit gefühlvoller Liebeslyrik zurückgreift:

Russische Freude ist bereits davongeflogen,  
Herzessüße hat den Mund nicht erreicht...

Die Handlung endet mit dem klagenden Lamento „Weh, weh uns, Peter, auserwählter Zar“.

Ein charakteristisches Beispiel für das Schuldrama der Peter-der-Große-Zeit ist „Die Handlung um Esther“, die offenbar auf die frühen 20er Jahre zurückgeht, obwohl keine genauen Informationen über ihre Aufführung erhalten sind. Nach Angaben des Herausgebers dieses Stücks wurde es im Zusammenhang mit der Krönung von Katharina I. geschrieben (42, 212). Da die Handlung des Stücks der Bibel entnommen ist und einige Episoden religiös gefärbt sind, kann man davon ausgehen, dass es an der Moskauer Theologischen Akademie oder einer anderen kirchlichen Bildungseinrichtung aufgeführt wurde.

Die in der russischen Kunst des 17. und frühen 18. Jahrhunderts weit verbreitete Handlung der biblischen Legende von der jüdischen Schönheit Esther, die als Frau des persischen Königs Artaxerxes sein Volk vor einer brutalen Schlägerei rettete, war bekanntlich die Grundlage des ersten Stücks, das 1672 im Hoftheater von Alexej Michailowitsch aufgeführt wurde. In „Die Handlung um Esther“ wird diese Handlung jedoch anders entwickelt. Hinter dem Rücken der Schauspieler treten allegorische Figuren auf, die den gesamten Verlauf der Ereignisse lenken. Dies tut der dramatischen und spannenden Entwicklung des Stücks keinen Abbruch. Die allegorischen Figuren sind in Gruppen eingeteilt, die die Kräfte von Aktion und Gegenaktion verkörpern. Zur einen Gruppe gehören die Tugenden - Glaube, Hoffnung, Liebe - sowie der gute „Genius“, der Esther und ihren Lehrer Mordechai bevormundet; zur zweiten Gruppe gehören das Böse und der Neid, die dem verräterischen Berater Artaxerxes Aman helfen. Zwischen diesen Gruppen findet ein Kampf statt, dessen Ausgang von der Vorsehung, dem Glück, dem Ruhm und der Majestät, die über allem stehen, entschieden wird.

Chöre, die in dem Stück einen relativ kleinen Platz einnehmen, kommen an wichtigen Handlungsmomenten vor. In der Szene der Krönung Esthers, die den



ersten Akt abschließt, spricht Artaxerxes: „Es lebe Esther, fallt ihr zu Füßen, /Singt Lieder, spielt Musik!“, woraufhin der Chor ein „Kanon“ singt:

Versammelt euch, Musen, vertreibt die traurigen Medusen,  
Singt heute klar und sehr laut.

Aus den Worten des Artaxerxes geht hervor, dass der Gesang des Chores von Instrumenten begleitet werden sollte.

Besonders ausdrucksstark ist der „Kantus der Königin Esther“ im zweiten Akt von „Wie ich weine, wie ich schluchze“. In einer der Handschriften des späten 18. Jahrhunderts wird dieser Kantus mit Noten in einer zweistimmigen Anordnung wiedergegeben (Beispiel 9) <sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Siehe die Veröffentlichung von I. A. Schljapkin (196, 82-84). Die untere Basslinie ist in dieser Liste offenbar ausgelassen. N. F. Findeisen schrieb dieses Lied fälschlicherweise dem Theaterstück „Artaxerxes‘ Aufführung“ aus dem 17. Jahrhundert zu (193, I, 319). In letzterem ist der Text jedoch nicht enthalten.

Melodisch steht dieses Beispiel einigen lyrischen Liedern der Petrinischen Periode nahe, mit einer ähnlichen Abwärtsbewegung von der Sexte der Harmonie zur Tonika in Moll und dem anschließenden „Schleudern“ der Stimme eine Oktave höher (Beispiel 10).

Das Stück schließt mit einem Lobgesang der Juden, die Gott dafür danken, dass er sie aus der Gefahr befreit hat, die sie bedrohte. Somit sind in den drei Chören aus der „Handlung Esthers“ drei verschiedene Liedgattungen vertreten: ein panegyrischer Kantus, ein lyrisches Lied - Klage - und ein geistlicher Psalm.

## 5.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts erreichte der Stil der Chorvielstimmigkeit, der sogenannte Partesgesang, einen hohen Entwicklungsstand. Die Grundzüge dieser Kunst hatten sich bereits in den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts herausgebildet, nachdem sie in N. P. Dilezkis Abhandlung „Musikalische Grammatik“ (siehe Band 1 dieser Ausgabe) theoretisch gefestigt und systematisiert worden waren. Die russischen Meister der Vielstimmigkeit, die der Schule von Dilezki angehörten, beherrschten alle Arten des Partesgesangs bis hin zum acht- oder zwölfstimmigen Chorkonzert und schufen eine Reihe herausragender Werke dieser Art.

Die stabilen stilistischen Normen und technischen Mittel des Partesgesangs waren in der Zukunft keinen wesentlichen Veränderungen unterworfen. In der Zeit Peters des Großen erhielt er jedoch neue Funktionen und wurde zu einer Art zeremonieller, offizieller und feierlicher Kunst.

Der Hofchor war ein ständiger Teilnehmer an allen Arten von staatlichen Feierlichkeiten und Zeremonien und wurde auf der Grundlage des Chors der fürstlichen Diakone gegründet, der bereits seit zweihundert Jahren bestand. Mit der Verlegung der Hauptstadt des russischen Staates nach St. Petersburg wurde auch dieser Chor dorthin verlegt. Die Mitglieder des Hofchors begleiteten den Zaren auf Kriegszügen und Auslandsreisen <sup>35</sup>.

<sup>35</sup> Ein kurioses Dokument ist das „Heft der Aufzeichnung, wie die singenden Schreiber nach Asow gingen, und wie viele in Woronesch und anderen Orten waren, alles unter „dies“ geschrieben“. Das „Heft“ enthält detaillierte Tagebucheinträge über die Teilnahme der singenden Schreiber am Asow-Feldzug von 1696. Hier ist einer dieser Einträge, datiert auf den 12. April dieses Jahres: „In der heiligen und großen Osterwoche hörte der Herrscher dem nächtlichen Gottesdienst in der Kathedralkirche zu, wir sangen auf dem rechten Flügel und die Diakone auf dem linken Flügel; und als sie nach dem Ausgang mit den heiligen Ikonen den „Irmos“ zu singen lehrten: „Tag der Auferstehung“, und zu dieser Zeit gab es viele Stunden lang ein großes Feuer aus den Kanonen...“ (57, 52). Informationen über die Teilnahme von Sängern des Hofchors an der Reise Peters des Großen nach Danzig im Jahr 1716 sind erhalten geblieben.

Die Zahl des Chors, die anfangs gering war, wuchs bis Mitte der 20er Jahre auf fast „vierzig Personen“ an. Der aus den besten, ausgewählten Sängern zusammengesetzte Hofchor zeichnete sich durch ein hohes Leistungsniveau und einen bemerkenswerten Klang aus. „Dazwischen“, so Berchholz, „waren wunderschöne Stimmen, vor allem die herrlichen Bässe, die in Russland besser und kräftiger als anderswo .... Einige der Bassisten haben Stimmen so rein und tief wie der Klang einer Orgel, und sie würden in Italien viel Geld bekommen“ (55, III, 186).

Der St. Petersburger Hofchor konnte mit dem Chor der patriarchalen Diakone konkurrieren, der in Moskau verblieben war und 1721 den Namen Synodalchor erhielt. Neben diesen beiden Gruppen, die die Hauptzentren der Entwicklung der russischen Chorkultur darstellten, gab es eine Reihe weiterer großer und hoch qualifizierter Chöre. So waren unter den Chören der Hauptstadt die Sänger der Alexander-Newski-Lawra berühmt und traten manchmal bei Hofe auf. Der zitierte ausländische Beobachter, der ihre feinen Stimmen hervorhebt, hebt wiederum „besonders die sehr kräftigen Bässe“ (55, IV, 61) hervor, die zu den charakteristischen Merkmalen der russischen Gesangstradition gehörten. Der Chor der Studenten der Slawisch-Griechisch-Lateinischen Akademie in Moskau nahm ständig an den feierlichen Zusammenkünften des Zaren teil.

Einige der Adligen Peters des Großen verfügten über eigene Chorkapellen, die hauptsächlich für das Singen in Hauskirchen bestimmt waren, aber auch bei feierlichen Empfängen auftraten. Berchholz berichtet über den Menschikow-Chor und spricht über ihn mit den gleichen Worten wie über andere professionelle Chöre, die er in Russland gehört hatte. Er lobt die Qualität der Stimmen, vor allem der Bässe, obwohl ihm die Art und Weise ihres Gesangs nicht gefiel, da die Sänger, wie er sagt, „nur direkt ausführen, was die Noten angeben“ (55, II, 217). Diese Bemerkung könnte auf die unzureichende Flexibilität der Nuancen zurückzuführen sein, die dem Partesgesang innewohnt, der auf der Gegenüberstellung von zwei dynamischen Abstufungen beruht: „leise“ und „laut“, ohne allmähliche Übergänge und subtile Klangabstufungen.

Im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts gab es kein spezielles Chorrepertoire, das bei allen Arten von weltlichen Feiern aufgeführt wurde. Wahrscheinlich wurden zu solchen Anlässen einige Arten von mehrstimmigen Kirchengesängen aufgeführt, die relativ frei von der Unterwerfung unter den strengen liturgischen Kanon waren, wie z. B. Partes-Konzerte oder Mnogoletien <sup>36</sup>.

<sup>36</sup> „Es ist symptomatisch“, bemerkt S. S. Skrebkov, „dass die Mnogoletie selbst ihre Verwendung unter Bedingungen fand, die denen des panegyrischen Kantus sehr nahe kamen - die Verherrlichung des Herrn in der Atmosphäre der Feier“ (178, 62-63).

Zusammen mit ihnen konnten auch die panegyrischen Gesänge Peters aufgeführt werden. Erst in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts übernahm die höfische Lobpreiskantate italienischen Typs die weltlichen Zeremonial- und Repräsentationsfunktionen dieser Gattungen.

Die lokalen Zentren der Entwicklung der Kultur des vielstimmigen Chorgesangs im 18. Jahrhundert sind bisher überhaupt nicht untersucht worden. Die große Zahl der erhaltenen Chorsätze mit Herkunftsangaben aus Nowgorod, Jaroslawl, Wladimir, Kostroma und anderen russischen Städten zeugt jedoch davon, dass es bereits in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts eine Reihe von Zentren der Partes-Vielstimmigkeit mit hoch entwickelten Traditionen gab. Viele Städte verfügten über Chöre, die in der Lage waren, komplexe mehrstimmige Kompositionen aufzuführen, und über eigene Meister der Vielstimmigkeit, die denen in der Hauptstadt manchmal nicht nachstanden.

Die stürmischen und heftigen Auseinandersetzungen, die die Einführung der Partesvielstimmigkeit in den russischen Kirchengesang begleiteten, hatten sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts gelegt. Es war nicht mehr nötig, die Legitimität der Vielstimmigkeit vom kanonischen Standpunkt aus zu verteidigen, zu beweisen, dass sie den Lehren der "Kirchenväter" nicht widerspricht und von ihnen nie verurteilt wurde, dass der harmonische Gesang verschiedener Stimmen, der einen harmonischen „Akkord“ bildet, der Verschönerung des Gottesdienstes dient und die Seelen der Betenden erhebt und sie keineswegs von frommen Gedanken abbringt. Nur die Altgläubigen, die der alten Gesangstradition bis heute treu geblieben sind, blieben unversöhnliche Gegner des Wechselgesangs.

Der einstimmige Krjuki-Noten-Gesang mit seinen Varianten (Linien, Demestvenny und andere Gesänge) wurde nicht vollständig aus der liturgischen Praxis der offiziellen Nikon-Kirche verdrängt. Sie wurde vor allem in ländlichen und kleinen Provinzkirchen bewahrt, die nicht über Chöre verfügten, die groß genug waren, um mehrstimmige Gesänge aufzuführen, aber nicht nur in diesen. Die alten und die neuen Gesangstraditionen koexistierten friedlich nebeneinander. Die Veröffentlichung der vier Hauptgesangsbücher (Irmolog, Oktoich, Obichod und Feste) in einstimmiger Form durch die synodale Druckerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war wie ein offiziell sanktionierter Korpus der altrussischen Gesangkunst in ihren besten, kritisch geprüften und systematisierten Beispielen. So wurde die Idee, die Alexander Mesenz bereits im 17. Jahrhundert hatte, ein Jahrhundert später in die Praxis umgesetzt, allerdings unter Berücksichtigung der Veränderungen, die sich in dieser Zeit im Gesang vollzogen hatten. Bei der Synodalausgabe von 1772 handelte es sich um eine Notenausgabe, nicht um eine Krjuki-Noten-Ausgabe. Dies erklärt sich aus der Tatsache, dass die Krjuki-Notenschrift zu diesem Zeitpunkt weitgehend vergessen und nicht mehr gebräuchlich war: die Notenausgabe konnte auf eine breitere, massenhafte Verbreitung zählen.

Die Veröffentlichung einstimmiger Krjuki-Noten-Gesänge stand nicht im Zusammenhang mit einer Reaktion gegen den vielstimmigen Kirchengesang, der sich bereits überall durchgesetzt hatte und fest im Leben verankert war. Im Gegenteil, sie lieferte umfangreiches und reichhaltiges Material für vielstimmige Bearbeitungen des Krjuki-Noten-Gesangs, die sowohl bei den Meistern des Partesgesangs als auch bei

den Komponisten des russischen Klassizismus des späten 18. Jahrhunderts, darunter dem prominentesten und bedeutendsten von ihnen, D. S. Bortnjanski, einen großen Platz einnahmen. Der Kampf zwischen der alten und der neuen Gesangstradition wird in diesem Jahrhundert durch ihre Synthese ersetzt.

Der Partesgesang, der in seinen Grundzügen unverändert blieb, wurde vor allem in Bezug auf Intonation und Melodie teilweise erneuert. Am deutlichsten wird dies in der Gattung des Parteskonzerts, das im Gegensatz zu den einfachen „alltäglichen“ Formen der Partesvieltimmigkeit eher der Sphäre der offiziellen und zeremoniellen Musik als der eigentlichen liturgischen Musik angehörte. S. S. Skrebkow weist zu Recht auf die enge Verbindung zwischen dem petrinischen panegyrischen Kantus und der Partesvieltimmigkeit hin (178, 62-63). In der Tat finden sich in den Konzerten von Wassili Titow, dessen letzte und reifste Schaffensperiode in die Regierungszeit Peters des Großen fiel, oft fanfarenartige Melodiepassagen und klare Marschrhythmen, die typisch für den petrinischen Kantus sind<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Siehe Bd. 1 der vorliegenden Ausgabe.

Es ist schwer zu sagen, wo sie zuerst auftauchten und ob der Kantus die Melodie des Parteskonzerts beeinflusste oder umgekehrt. In beiden Fällen handelt es sich bei der Quelle dieser Wendungen um Intonationen, die im Leben selbst entstanden sind.

Einige Konzerte aus der Zeit Peters des Großen wurden speziell für die wichtigsten Ereignisse des Staatslebens geschaffen und waren direkt in die Feierlichkeiten und Zeremonien eingebunden, die diese Ereignisse kennzeichneten. Titows 12-stimmiges Konzert „Sage uns jetzt“ gehört zu diesen Konzerten. Anlässlich des glänzenden Sieges der russischen Truppen bei Poltawa im Jahr 1709 entstanden neben der uns bereits bekannten Gruppe von Kantaten ein vierstimmiger „Dankgottesdienst“, „Begrüßungsverse“ für Peters triumphales Treffen in Moskau Ende desselben Jahres und schließlich das oben genannte Konzert, das den Höhepunkt dieses gesamten musikalischen Zyklus darstellt (siehe: 115). Während die Begrüßungsverse während des Triumphzuges selbst aufgeführt worden sein könnten, war das Konzert wahrscheinlich mit dem Dankgottesdienst verbunden, wie die textlichen Gemeinsamkeiten zwischen ihnen zeigen. Das Konzert basiert auf dem Text der Strophe „Sage uns jetzt“ aus diesem Gottesdienst mit sehr geringen Änderungen (115, 242).

Obwohl die Quelle des Textes biblische Bilder sind, spiegeln sich in seinem Inhalt direkt die Ereignisse wider, die zur Entstehung all dieser Werke geführt haben. „Diese Strophe“, schreibt W. W. Protopopow, „ist dialogisch aufgebaut: eine Anrede an den Psalmisten David mit Fragen und Antwortsätzen. Zum Schluss - rhetorische Ausrufe - eine Schlussfolgerung aus der Gegenüberstellung von Fragen und Antworten. All dies hatte natürlich eine allegorische Bedeutung, da es den Sieg der russischen Truppen und das Verschwinden (die Gefangenschaft) der schwedischen Armee nach der Schlacht von Poltawa beschreibt“ (115, 242).

Der Forscher bewertet das Konzert zum Triumph von Poltawa zu Recht als eines der reifsten und meisterhaftesten Werke Titows, indem er die Integrität und Vollständigkeit seiner Gesamtkomposition hervorhebt - den gesteigerten Sinn für Tonalität, die intonatorische Einheit, die auf der sukzessiven Entwicklung und variantenreichen Umwandlung einer einzigen melodischen Wendung in den allerersten Takten beruht, und schließlich die geschickte Verteilung der konzertanten Episoden im Chortutti (siehe: 115, 242-246).

Die Struktur des Konzerts ist, wie Protopopow hervorhebt, im Allgemeinen dreisätzig mit Elementen der Reprise: die extremen Abschnitte im 2/2-Takt mit einer Fülle von Kontrasten der Darstellung (Tutti und mehrstimmige Konzertierung, imitatorische Polyphonie und dichte akkordische Textur) werden mit einer mittleren Episode im 3/2-Takt in einem strengen Choral kontrastiert. Hinzu kommt, dass die kurze zentrale Episode im Gegensatz zu den tonal stabilen Extremteilen durch eine Reihe von kadenziellen Wendungen auf verschiedenen Tonhöhen einen scheinbar kontinuierlich modulierenden Charakter erhält. Während der 14 Takte werden die folgenden Tonarten durchlaufen: G - E - A - G - F - A - D - G. Die Kürze dieser modulierenden Abweichungen, bei denen die Tonalität oft nur durch zwei D-T-Akkorde umrissen wird, und die ständige Rückkehr zur Haupttonart G-Dur lassen jedoch vermuten, dass es sich hier lediglich um die Akzentuierung von Seitenschritten handelt. Diese Art der Harmonisierung der mittleren Episode, die mit der klar ausgedrückten Tonalität der extremen Teile kontrastiert, verleiht ihr einen etwas archaischen Geschmack, der der Rolle dieser Episode in der Gesamtintention des Werks entspricht. Es ist wie ein Moment ehrfürchtiger, betender Konzentration inmitten der landesweiten Feier und des Jubels.

Die harmonische Struktur der extremen Abschnitte ist durch eine Gravitation in Richtung Subdominante-Dur gekennzeichnet, deren Bedeutung im letzten Abschnitt besonders groß ist. Während im ersten Abschnitt trotz langer Abweichungen zur Subdominante alle Konstruktionen mit ausgehaltenen Kadenzen in der Dur-Tonalität enden, wird im dritten Abschnitt (der konventionell als Reprise angesehen werden kann) G-Dur erst in den allerletzten Takten durchgesetzt. Die wichtigsten tonalen Bezugspunkte sind hier A, D, F und C. F-Dur als Tonalität von Subdominante zu Subdominante bereitet den Übergang zu C-Dur durch eine plagale Wendung im kraftvoll klingenden Chortutti äußerst wirkungsvoll vor (Beispiel 11).

Es folgt eine weitere 16-taktige Struktur ganz in C-Dur, die die Funktion einer Coda erfüllt. Erst in den letzten sechs Takten erfolgt die Modulation in die tonale Hauptstruktur des Konzerts in G-Dur. Bemerkenswert ist, dass diese letzten sechs Takte wieder mit dem donnernden Ausruf des Tutti „O“ des Chores beginnt, der auf einem über einen ganzen Takt gehaltenen Dreiklang der IV. Stufe in C-Dur basiert. So entsteht eine Art doppelte Plagalität, die dem Klang der Musik eine besondere Feierlichkeit und Erhabenheit verleiht.

Im Mittelteil des Konzerts gibt es einige intonatorische Parallelen zu den Kantaten, die dem Sieg von Poltawa gewidmet sind <sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Darauf macht W. W. Protopopow aufmerksam (115; 245).

Sie treten jedoch nur sporadisch auf, und im Großen und Ganzen weist die intonatorische Struktur des Konzerts keine direkten und unmittelbaren Verbindungen mit der Melodie der panegyrischen Kantate auf. So fehlen beispielsweise die fanfarenartigen Melodiewendungen, die für viele Kantaten Peters charakteristisch sind und von Titow in anderen Werken des Konzerttyps häufig verwendet werden, hier völlig. Dies ist kaum ein Zeichen für den archaischen Charakter der Musiksprache, wie der ukrainische Forscher glaubt (43, 61). Im Gegenteil, die Einfachheit und Strenge der melodischen Struktur sowie ein gut entwickelter harmonischer Sinn, die schlanke Endgültigkeit der Form und die intonatorische Einheit des Ganzen - all dies zeugt von der hohen schöpferischen Reife des

Komponisten. Man kann mit Fug und Recht von den dem Werk innewohnenden Merkmalen des Klassizismus sprechen.

Ein weiteres ähnliches Beispiel für ein großes mehrstimmiges Werk, das speziell anlässlich eines militärischen Sieges Peters des Großen geschrieben wurde, ist erhalten geblieben - ein 12-stimmiges Konzert „Triumph, Russisches Land“, das von ukrainischen Musikwissenschaftlern in den Manuskriptsammlungen der Akademie der Wissenschaften der Ukrainischen SSR entdeckt wurde (siehe: 111). Es gibt keine Informationen über die Entstehungsgeschichte und die Autoren dieses Konzerts. Seine Datierung ist jedoch leicht festzustellen, da Peter im Text mit dem Titel des Imperators angesprochen wird, der ihm 1721 im Zusammenhang mit dem siegreichen Abschluss des Nordischen Krieges verliehen wurde (111, 229)<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Nach Meinung der Autorin der Kommentare N. A. Gerassimowa-Persidskaja könnte das Konzert dem Frieden von Nystadt mit Schweden gewidmet sein, der 1721 geschlossen wurde, oder der Einnahme von Derbent 1722. Letzteres ist wahrscheinlicher, da Peter nach seiner Rückkehr von der Eroberung Derbents durch Kiew fuhr und das Konzert dort bei der Begrüßung des Imperators aufgeführt werden konnte.

Bei der Charakterisierung des Konzerts weist N. A. Gerassimowa-Persidskaja vor allem auf die Besonderheiten des Textes hin, der nicht mit Hilfe von allegorisch gedeuteten biblischen Bildern, sondern direkt und offen über zeitgenössische Ereignisse spricht. „Die Sprache verändert sich stark“, stellt die Forscherin fest, „altslawische Wendungen und kirchliches Vokabular verschwinden, und der ‚hohe Stil‘ setzt sich durch“ (43, 62).

Dies war derselbe „hohe Stil“, der sich in den panegyrischen Kantaten Peters des Großen herausbildete, die in vielerlei Hinsicht die direkten Vorläufer der klassischen russischen Ode waren. Im Text des vorliegenden Konzerts finden wir Wortkombinationen, Vergleiche und Epitheta, die für die petrinischen Gesänge typisch und in gewissem Maße bereits standardisiert sind. So erinnern die Anfangszeilen von „Triumph, russisches Land, / Rufe Freudenlieder“ an die poetischen Anfänge der Kantaten, die zu Ehren von Peters ersten Siegen im Krieg mit Schweden komponiert wurden: „Triumph, Russland, glorreicher Krieger“, „Glorreiches russisches Land, sei fröhlich“, „Sei fröhlich heute, russisches Land“ usw. gezogen. Ebenso üblich war der Vergleich von Peter mit einem Adler.

Die Musik des Konzerts ist in unvollständiger Form überliefert - nur acht der zwölf Stimmen sind erhalten. Es gibt unvermeidliche Lücken in der Partitur, und eine Reihe von Elementen der Struktur, vor allem in den imitatorischen Strukturen, müssen hypothetisch rekonstruiert werden, basierend auf den Regeln der Intonation, die der Partes-Vielstimmigkeit eigen sind. Doch trotz dieser Lücken vermittelt das verfügbare Material eine recht klare Vorstellung vom allgemeinen Charakter der Musik, von den gattungsspezifischen Ursprüngen der Thematik und vom Zusammenhang zwischen den Abschnitten des Werks, die eine Gesamtkomposition bilden.

Gerassimowa-Persidskaja vergleicht das Konzert mit der Gattung der „Vivat“-Kantate und verweist insbesondere auf seine Ähnlichkeit mit der Kantate zur Einnahme von Derbent, „Frohlockt ihr wieder“ (111, 229). Diese Ähnlichkeit ist jedoch nur in der Anfangsstruktur des Konzerts zu erkennen, und auch dann nur relativ. Im Gegensatz zu dem klar definierten melodischen Muster und dem elastischen Rhythmus des obigen Kantus, der an die feierliche „Marschtanz“-Polonaise erinnert, basieren diese ersten Takte des Konzerts auf einer melodisch nichtssagenden Figuration in gleichmäßiger Dauer, und nur die Enden der Phrasen

mit ihrem gesungenen Rhythmus führen ein Element der Abwechslung ein (Beispiel 12 a, b).

Die Verbindung zur intonatorischen Sphäre von Peters panegyrischer Kantate kommt in anderen Abschnitten des Konzerts deutlicher zum Ausdruck, und zwar auf der Grundlage der melodischen Formel der Fanfare, deren Ursprung und semantische Bedeutung bereits oben erörtert wurde. Diese Formel kommt im Konzert in verschiedenen Varianten vor und wird zumeist imitatorisch in verschiedenen Stimmen vorgetragen, was auch für ihre Verwendung in den Kantaten charakteristisch ist. Hier sind Beispiele für solche rhythmischen und figurativen Variationen (Beispiel 13 a, b) <sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Beispiel 13 b fügt fehlende Stimmen hinzu, deren melodische Linie auf der Grundlage der Gesamtstruktur der jeweiligen Episoden rekonstruiert werden kann.

Das letzte Auftreten dieser melodischen Formel fällt in den Moment des höchsten dynamischen Höhepunkts, der mit den Worten „Aus den tiefen Ländern der ganzen wiederkehrenden Frömmigkeit unseres frommsten Imperators Peter“ zusammenfällt. Hier nimmt sie ein kriegerisches, marschartiges Aussehen an<sup>41</sup> und erklingt feierlich und kraftvoll in den aufeinanderfolgenden Einleitungen der einzelnen Chöre, die das 12-stimmige Ganze bilden (Beispiel 14)<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Gerassimowa-Persidskaja schreibt unter Berufung auf diese Episode: „Eine ganze Reihe von melodischen Formeln verraten ihre Gattungszugehörigkeit zur ‚Heeresmusik‘ - Trommelwirbel, Fanfaren, Flöten- und Bläserfiguren usw.“ (43, 62-63).

<sup>42</sup> Hier gilt die so genannte „Choralregel“ (wie sie von Dilezki definiert wurde). Aufgrund der Unvollständigkeit des erhaltenen Stimmensatzes fehlt die dritte Durchführung des Themas.

Das Konzert „Triumph, Russisches Land“ lässt sich, wenn man es im großen Maßstab misst, in drei große Teile unterteilen, was der semantischen Aufteilung des Textes entspricht: der erste Teil ist ein schwärmerischer Ausruf, der die Atmosphäre des Landes und des Triumphes einleitet; der zweite Teil (aus den Worten „geh ihm mit Liebe entgegen“) ist ein Aufruf zur Begegnung mit dem Kaiser, dem Feldherrn, der siegreich aus fernen Ländern zurückkehrt; der dritte und letzte Teil („und freuet euch mit Kühnheit“) - ein Appell an die Bischöfe, „Fürsten und Edelleute“ und „alle Gläubigen“, einen „Siegeslorbeer“ zu flechten und ein Flehen an Gott zu richten - „Gott möge ihn vor allem Bösen bewahren“. Musikalisch sind die extremen Teile durch tonale Stabilität und die Vorherrschaft eines dichten, massiven Tuttis gekennzeichnet, während der Mittelteil eine Reihe von Abweichungen von der Grundtonart enthält und auf dem wiederholten Wechsel von konzertanten Episoden mit kurzen Antworten des gesamten Chors aufgebaut ist, was zu einem kraftvollen Höhepunkt bei der Erwähnung des Namens Peter führt. Der dritte Satz beginnt mit demselben Material wie zu Beginn des Konzerts, was ihm den Charakter einer Reprise verleiht.

Die Fülle der verschiedenen Charakterepisoden vermittelt jedoch den Eindruck einer gewissen Vielfalt und Fragmentierung. Das Konzert „Triumph, russisches Land“ besitzt nicht die monumentale Integrität und Einheit, die Titows bemerkenswertem Konzert für den Sieg von Poltawa innewohnt, und ist dem letzteren in seinem künstlerischen Wert sicherlich unterlegen.

Diese Art von Parteskonzerten, die großen und bedeutenden Ereignissen des Staatslebens gewidmet sind, ist eines der charakteristischen Phänomene der künstlerischen Kultur zur Zeit Peters des Großen. Zwar gab es auch später, in der Mitte des 18. Jahrhunderts, konzertante Werke zu Ehren regierender Persönlichkeiten, in denen das religiöse Element zwar nicht gänzlich fehlte, aber in den Hintergrund trat und abgeschwächt wurde, aber sie waren einer breiten öffentlichen Bedeutung beraubt und waren Beispiele für eine rein höfische, offiziell lobende Kunst.





Музыканты, играющие на виолах во время свадебного пира Петра I

Musiker spielen Bratschen beim Hochzeitsfest von Peter dem Großen

Гю російски вонне преславны въ вѣсопѣ пѣвкы монаско держатъ  
 хотѣтѣ самаго гнѣбе побѣди гни хотѣтѣ и гряды шведъ похити  
 аще вы тѣ зна стованка сѣна вѣдѣте вонскѣ вонца предикн.  
 вѣдѣте предѣ соды по нѣтѣ сажидѣтѣ шведою крестикн въсе вы набѣтѣ  
 вон ко вы нѣтѣ на преслава зенпе монасха коика крестикаго слава  
 прошѣ съ помоу кто мнѣ може дати и бо а болше немогу сирадати  
 дабы мнѣ мѣтѣ оуежѣю гавнаѣ дабы мнѣ цѣтѣ къ вѣ мнѣ оуежѣ

Петровский панегирический кант ГБЛ, собр. Ундольского, № 808, л. 38 об.

Peters panegyrischer Kantus GBL, Sammlung Undolski, Nr. 808, Blatt 38 Rückseite

<p style="text-align: center;"> <b>LA FORZA</b>          DELL'  <b>AMORE E DELL' ODIO</b>          DRAMA          PER ORDINE          DELLA  <b>SACRA IMPERIAL MAESTA</b>          DI  <b>ANNA</b>  <b>GIOVANNONA</b>          IMPERATRICE          DI TUTTE LE RVSSIE          DA REPRESENTARSI  <b>NELL' NVOVO IMPERIAL TEATRO</b>          DI  <b>S. PIETROBVRGO</b>          NELL' ANNO 1770          S. PIETROBVRGO          NELLA STAMPERIA DELL' ACADEMIA DELLE SCIENZE.       </p>	<p style="text-align: center;">         СИЛА          ЛЮБВИ И НЕНАВИСТИ          ДРАММА НА МУЗЫКѢ          Представлена          На новомъ Санктпетербургскомъ Императорскомъ          ТЕАТРѢ          по указу          ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА  <b>АННЫ</b>  <b>ІОАННОВНЫ</b>          САМОДВРЖИЦЫ ВСЕРОССІЙСКІЯ          1770.          Печатано въ Санктпетербургѣ          При Императорской Академіи наукъ       </p>
--	--

Титульный лист либретто оперы Ф. Арайи «Сила любви и ненависти»

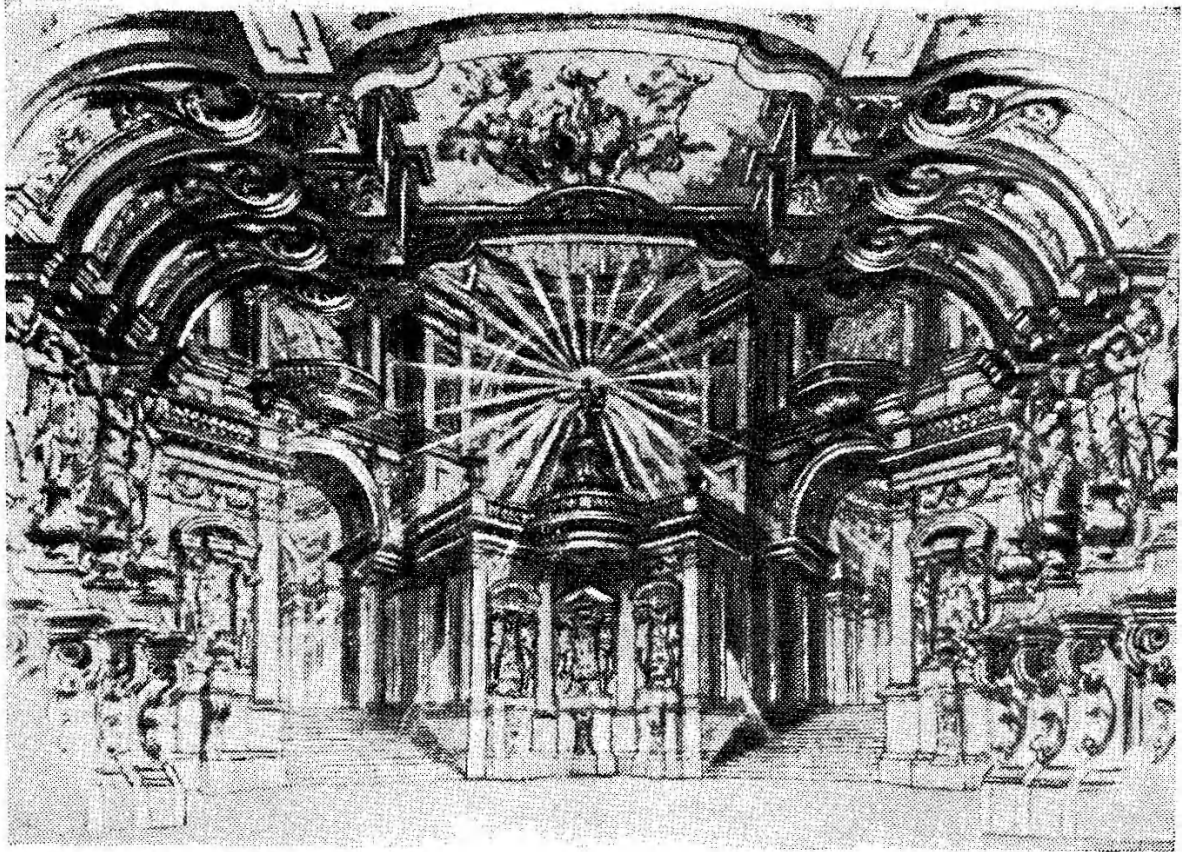
Titelblatt des Librettos der Oper „Die Macht der Liebe und des Hasses“ von F. Araja





Б. Галуппи  
С гравюры. Дж. Бернасконц

B. Galuppi  
Nach einem Stich. J. Bernaskonz



Декорации Дж. Валериями к опере-балету Г. Раупаха и И. Старпера «Сироз»  
(1760)

Bühnenbild von G. Waleri für das Opernballett „Siroe“ von G. Raupach und I. Starper  
(1760)





Дж. Паизиелло  
С литографии Г. Галлины

G. Paisiello  
Nach einer Lithographie von G. Gallina



Титульный лист и страница «Собрания наилучших российских песен»

Titelblatt und Seite der „Sammlung der allerbesten russischen Lieder“

## WEGE DER RUSSISCHEN MUSIKENTWICKLUNG IN DER POSTPETRINISCHEN ZEIT (30-60er Jahre)

Die tiefgreifenden Veränderungen in der Struktur der russischen Kultur und der Aufklärung, die mit den Reformen Peters einhergingen, zeigten erst im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts greifbare Ergebnisse. Zu dieser Zeit hielten neue Formen der Literatur und Kunst, die im alten, vorpetrinischen Russland unbekannt waren, wirklich Einzug in das Leben der russischen Gesellschaft und legten den Grundstein für die große Tradition, die dann zur hohen Blüte der russischen Kunstkultur in all ihren Arten und Erscheinungsformen führen sollte.

Diese Tradition entstand im Kampf gegen die grausame Willkür der autokratischen Macht und die Unwissenheit der Mehrheit ihrer Vertreter. „Die unbedeutenden Erben des nördlichen Riesen“ (Puschkin) waren nicht in der Lage, die brillanten Pläne Peters des Großen zu verstehen und kümmerten sich wenig um die wahren Interessen der Nation. Gleichzeitig wurden kolossale Summen für alle möglichen Arten von Vergnügungen und üppigen Hoffesten ausgegeben, wodurch die Staatskasse geleert wurde. Die Einfachheit der Geschäfte und die Strenge des Lebensstils, die für die Herrschaft Peters des Großen charakteristisch waren, wurden durch nie dagewesenen Luxus und Verschwendung ersetzt. Die russischen Herrscher, die nach Peters Tod den Thron bestiegen, scheuten keine Kosten, um nicht nur das russische Volk, sondern auch die aus den europäischen Großmächten angereisten Ausländer mit der Pracht und dem Glanz ihres Hofes zu beeindrucken.

Die Hauptstütze der russischen Autokratie war die herrschende Klasse der Adligen, die sich auf Kosten der Verarmung der Massen bereicherte. Der Adel bildete eine privilegierte Kaste, die mit besonderen Rechten und Vorteilen ausgestattet war. Waren zu Peters Zeiten die Adelsprivilegien noch mit bestimmten Pflichten verbunden und mussten alle Adligen dem Staat dienen, so wurde diese Verbindung später aufgelöst. Bereits in den 30er Jahren wurde die Dauer der adeligen Dienstpflicht begrenzt, und 1762 war einer der ersten Schritte Katharinas II. nach ihrer Thronbesteigung die vollständige Befreiung des Adels von der Dienstpflicht. Die Gewährung neuer Privilegien für den Adel ging mit einer kontinuierlichen Verstärkung der Unterdrückung der Leibeigenen einher. Die versklavten Bauern, die keinerlei Bürgerrechte besaßen, waren vollständig von ihrem Herrn abhängig, der sogar über ihr Leben bestimmen konnte.

„Der Adel ... ist der wichtigste und ehrlichste Stand des Staates, denn er ist natürlich“ (d.h. erblich), - schrieb ein prominenter Staatsmann der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und Historiker W. N. Tatischschew. Und obwohl die von Peter dem Großen eingeführte „Rangtabelle“ die Möglichkeit bot, in den Adelsstand aufzusteigen, „wird in ganz Europa der natürliche Stand bevorzugt“, wie Tatischschew betont. Die Zaren selbst waren vom Adel abhängig, der ihm nicht genehme gekrönte Personen absetzte und andere auf den Thron setzte. Die im 18. Jahrhundert in Russland so häufigen Palastputsche änderten nichts am Klassencharakter des Staatssystems, und die Macht blieb in den Händen des Adels. „Nehmen Sie die alte Leibeigenschaft des Adels“, bemerkt W. I. Lenin in diesem Zusammenhang. - Dort waren Putsche lächerlich einfach, solange es darum ging, einem Haufen von Adligen oder Feudalherren die Macht zu nehmen und sie einem anderen zu geben“ (1, 443).

Die Nutzung von Kulturgütern gehörte weiterhin zu den Privilegien des Adels. Die meisten Bildungseinrichtungen hatten einen geschlossenen Klassencharakter, und der Zugang zu ihnen war jungen Menschen, die nicht dem Adel angehörten, verschlossen. So wurden die von Peter gegründeten Marineakademien, Artillerie- und Ingenieurschulen als „für den Adel bestimmt“ (d. h. Adelschulen) bekannt.

Einen besonderen Platz unter den privilegierten Bildungseinrichtungen nahm das 1731 eröffnete Heeres-Adelskorps ein. Sein Ziel war es, nicht nur Offiziere, sondern auch gebildete Staatsmänner auszubilden. Der Lehrplan dieser „Ritterakademie“ umfasste neben „militärischen Wissenschaften“ wie Arithmetik, Geometrie, Festungsbau, Zeichnen, „Schwertkunst“ und Reiten auch eine Reihe von Geisteswissenschaften. Außerdem lernten die Zöglinge des adligen Korps Tänze, Musik „und andere nützliche Wissenschaften, so dass sie, wenn sie ihre natürliche Neigung erkennen, zum Studium bestimmt werden konnten“. Am Ende des Studiums im Korps stand es ihnen frei, den einen oder anderen Beruf zu wählen. Viele bedeutende Persönlichkeiten der russischen Kultur gingen aus dieser Bildungseinrichtung hervor. Die Rolle des Adelskorps bei der Entwicklung des russischen dramatischen Theaters ist allgemein bekannt. In den 40er Jahren gründeten Studenten des Korps die Gesellschaft der Liebhaber der russischen Literatur unter der Leitung von A. P. Sumarokow. Diesem Kreis schlossen sich M. M. Cherskow und eine Reihe anderer berühmter Dichter der damaligen Zeit an. In den Jahren 1759-1760 gab eine Gruppe ehemaliger Schüler des Adelskorps die Zeitschrift „Unproduktive Zeit nützlich gemacht“ („Zeit sinnvoll nutzen“) heraus, die erste private, inoffizielle russische Zeitschrift.

Gleichzeitig begannen diejenigen, die aus den demokratischen Schichten der Gesellschaft stammten, eine wachsende Rolle im kulturellen Leben zu spielen, die sich ihren Weg zu den Höhen des Wissens bahnten und dabei alle Schwierigkeiten und Hindernisse überwandern, die sich ihnen in den Weg stellten. Die Moskauer Theologische Akademie war eines der Bildungszentren für die entstehende Schicht der heterogenen Intelligenz. In den 20er Jahren besuchte sie der Sohn eines Priesters aus Astrachan, W. K. Tredjakowski, der später ein herausragender Philologe und Dichter wurde und den Grundstein für die Reform der russischen Verslehre legte, auf deren Grundlage die gesamte klassische russische Dichtung entstand. Einige der Schüler der Theologischen Akademie wurden in den Staatsdienst oder an andere Bildungseinrichtungen geschickt. Zu den letzteren gehörte die brillante Figur des enzyklopädischen Typs M. W. Lomonossow, ein bedeutender Wissenschaftler - der Geograph und Entdecker des Nordens und des Fernen Ostens S. P. Krascheninnikow und viele andere. Die meisten Studenten des Gymnasiums und der Universität an der Akademie der Wissenschaften waren von plebejischer, manchmal von „niedrigster“ Herkunft.

Diese demokratische Intelligenz ist zahlenmäßig noch klein und nicht stark genug, um ein eigenes ideologisches und ästhetisches Programm zu entwickeln. Der Adel bleibt die dominierende Kraft auf dem Gebiet der Kultur, die man sich jedoch nicht als eine einzige monolithische Masse vorstellen kann. Es gab Meinungsverschiedenheiten und Interessenkonflikte zwischen verschiedenen Gruppen des Adels, die sich in der Literatur und Publizistik der Zeit widerspiegelten. Die führenden aufgeklärten Adligen kritisierten und verspotteten scharf die Grobheit, die Ignoranz und das Schmarotzertum der „bösen Adligen“ (A. Kantemir), die sich ihres Adels und Reichtums rühmten, ihre unmenschliche Behandlung der Bauern, ihre blinde Anbetung ausländischer Moden und andere Laster, die dem Land irreparablen Schaden zufügten.



## 1.

Die wichtigste und vorherrschende Richtung in der russischen Kunstkultur des zweiten Drittels des 18. Jahrhunderts war der Klassizismus. Diese Strömung hatte ihren Ursprung auf russischem Boden bereits zur Zeit Peters des Großen. Die wichtigsten Bestimmungen der Ästhetik des Klassizismus wurden in der Abhandlung „De arte poetica“ (1705) von Feofan Prokopowitsch dargelegt, in der die Forderung nach rationalistischer Klarheit und Einfachheit der Darstellung erhoben und die formale Komplexität und Verwirrung der barocken Poesie verurteilt wurde. Als Vorbild empfahl der Autor, sich an den Werken der antiken griechischen und römischen Dichter zu orientieren. In seiner Definition der Poesie hob Feofan Prokopowitsch als eine ihrer grundlegenden Eigenschaften die lehrende und erbauliche Funktion hervor.

All diese Eigenschaften waren dem russischen Klassizismus der 30-50er Jahre - der Zeit seiner höchsten Blüte - eigen. Für die russische Kultur dieser Zeit war der Klassizismus kein zufälliges, oberflächliches Phänomen. „Es war der Klassizismus“, betont der sowjetische Literaturhistoriker, „war der Stil, an dem die russische Kultur nicht vorbeikam .... Der Klassizismus war nicht nur der aktuelle und moderne gesamteuropäische Stil der künstlerischen Kultur in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, sondern auch die ästhetische Verkörperung der Ideen der Staatsdisziplin, der Unterordnung des Individuums unter die bürgerliche Norm, der Ideen des Rationalismus, der ethischen Logik und der Ordnung von Welt und Kultur. Es war eine Weltanschauung in der Kunst, die die fortschrittlichen Tendenzen des petrinenischen und postpetrinischen Russlands zum Ausdruck brachte“ (49, 120).

In den Arbeiten der sowjetischen Literaturkritiker wurde die Originalität des russischen Klassizismus, der sich in vielerlei Hinsicht vom westeuropäischen, insbesondere vom französischen Klassizismus unterscheidet, umfassend und ausführlich untersucht. Eines der wichtigsten Merkmale dieser Originalität ist ihre aufklärerische Ausrichtung. Der Wunsch, aufzuklären, zu lehren und zu predigen, war für alle Vertreter des russischen Klassizismus charakteristisch. Es ist kein Zufall, dass die erste von Kantemirs poetischen Satiren den Titel „Über die Verächter der Wissenschaft“ trägt. Sumarokow, der über die Bedeutung von Lehre und Bildung sprach, argumentierte, dass sich der Mensch vom Tier „nicht durch die Vernunft, sondern durch die Aufklärung“ unterscheidet. Ein weiteres, ebenfalls charakteristisches Merkmal der russischen Klassik war der Rückgriff auf Themen und Handlungen aus dem Leben des Volkes. Sumarokows und Lomonossows Tragödien schildern nicht herkömmliche antike Helden, sondern Personen und Ereignisse der historischen Vergangenheit Russlands, was zweifellos mit dem Aufschwung der russischen Geschichtswissenschaft in der Mitte des 18. Jahrhunderts und dem besonderen Interesse an den frühen Perioden der russischen Geschichte zusammenhing. W. N. Tatischschew ließ sich bei der Schaffung seiner Geschichte Russlands von patriotischen Motiven leiten und hoffte, dass ein solches Werk, das auf zuverlässigen Tatsachen beruht, die Gelegenheit bieten würde, unsere Vergangenheit im wahren Licht zu zeigen und die feindseligen „Fabeln und Unwahrheiten, die zur Beleidigung unserer Vorfahren erfunden wurden“, zu widerlegen.

Im Werk der russischen Dichter wurde das Gattungssystem des Klassizismus erweitert und das Liebeslied in den Kreis der akzeptierten und legitimierten Gattungen aufgenommen. Dies hatte eine wichtige grundlegende Bedeutung. „Indem er das Lied in den klassischen Parnass aufnahm“, so L. I. Kulakowa, „öffnete Sumarokow den Weg zur Poesie des ‚einfachen Mannes‘ und beschleunigte die Möglichkeit einer weiteren Bewegung in Richtung Sentimentalismus“ (88, 82).

In dieser Hinsicht ist der Artikel von G. N. Teplow „Abhandlung über den Ursprung der Poesie“, der in der Juli-Ausgabe 1755 der akademischen Zeitschrift „Monatliche Schriften“ gedruckt wurde, von besonderem Interesse. Der Autor der „Abhandlung“ betrachtet das Liebeslied als die früheste Form der poetischen Schöpfung, die später als Quelle für die Entstehung aller anderen Formen der „gelehrten“ Poesie diente. Zur Begründung dieser Position schreibt er: „Ehre die Leidenschaft der Liebe, die im Menschengeschlecht mehr verwurzelt ist als viele andere Leidenschaften .... Sie gebar Liebesworte, die, als sie mit klangvollem Gesang verbunden wurden, zu einem Zusammenfallen der Wörter führten, und als Zeichen des erlahmenden Verstandes oder vielmehr des musikalischen Tons, Reime“. Und weiter: „Dies scheint von Anfang an der Ursprung der Poesie in ihrer Natur zu sein, die danach unter den Gelehrten zu großer Bedeutung wurde“.

Wenn wir uns daran erinnern, dass Teplow der Autor der ersten Beispiele für russische Kammergesangslyrik war, die in seiner Sammlung „Zwischen Arbeit und Müßiggang“ enthalten waren, scheint diese „Abhandlung“ eine sehr bedeutende Erscheinung zu sein. Er versucht, die im Alltag weit verbreitete Gattung der lyrischen Lieder mit vorwiegendem Liebesinhalt aus der Perspektive des Klassizismus theoretisch zu rechtfertigen.

Etwas früher, in der Mai-Ausgabe der „Monatlichen Schriften“ desselben Jahres, veröffentlichte Teplow eine weitere „Abhandlung“ - „Über die Eigenschaften eines Dichters“, deren Hauptgedanke die Notwendigkeit eines tiefen und vielseitigen Wissens für einen Dichter ist. Ein „natürliches Talent“, so Teplow, reiche nicht aus, um ein „vollkommener Dichter“ zu werden, und er verweist auf das Beispiel der antiken Dichter, die wie die Redner und Philosophen die Menschen unterrichteten und bildeten.

Die in den beiden anonym gedruckten „Abhandlungen“ zum Ausdruck gebrachten Positionen schienen so unterschiedlich und unvereinbar zu sein, dass die Forscher sich weigerten, die beiden Artikel als Werke desselben Autors anzuerkennen. Während die Urheberschaft Teplows für den zweiten Artikel unbestritten schien, wurde die „Abhandlung über die Eigenschaften des Dichters“ Lomonossow oder einer ihm ideologisch nahestehenden Person zugeschrieben (siehe: 23). Erst in jüngster Zeit wurde unwiderlegbar bewiesen, dass beide „Abhandlungen“ zu Teplow gehörten. Der Forscher, dem es gelang, dafür dokumentarische Belege zu finden, zeigt überzeugend, dass sie sich keineswegs widersprechen, sondern ergänzen: „In den beiden Abhandlungen definierte Teplow zwei Seiten der Kunst: in der ersten - logische, in der zweiten - sinnliche. Aber es gab keine Divergenzen, geschweige denn Widersprüche zwischen diesen Überlegungen“ (197, 175). Weiter schreibt derselbe Autor, indem er Teplows allgemeines Konzept umreißt: „Die Kunst dient im Gegensatz zur Wissenschaft nicht nur der Nützlichkeit, sondern auch dem Vergnügen, sie wirkt mit ihren Mitteln gleichzeitig auf die Vernunft und das Gefühl...“. Die Kunst ‚beglaubigt das Denken‘, aber gleichzeitig ‚erfreut sie das Herz‘, indem sie sich figurativer Ausdrucksmittel bedient“ (197, 177).

Es ist merkwürdig, dass Teplow, um seine Idee zu bestätigen, dass die Kenntnis der Gesetze der Kunst die Intensität ihrer Wahrnehmung erhöht, in seiner ersten Argumentation auf ein musikalisches Beispiel zurückgreift: „Angenehme Musik erfreut viele, aber diejenigen, die die richtige Harmonie von Ganz- und Halbtönen, ihre Digression und Auflösung verstehen, am meisten... Denn wer sich nicht mit

Musikkomposition auskennt, den stört es, wenn Sekunde, Quarte, Moll-Sexte und erhöhte Septime einen Dissonanz erzeugen, weil er nicht weiß, warum die Quarte auf die Terz, die Sexte auf die Quinte und die Septime auf die Oktave nicht aufgelöst werden können“.

Das verbal beschriebene Beispiel ist nichts anderes als die Auflösung des Quintsextakkordes eines verminderten einleitenden Septakkordes in einen tonischen Sextakkord (die Sekunde, Quarte, usw. bezeichnen die Stufen der Harmonie). Sie wird vom Autor gegeben, um zu beweisen, dass Dissonanzen, die das Ohr eines musikalisch unentwickelten Menschen irritieren, bei Kenntnis der Harmoniegesetze und ihrer richtigen Anwendung ästhetischen Genuss bereiten können. Es ist schwer vorstellbar, wer außer Teplow unter den bedeutenden Künstlern jener Zeit ein derartiges professionelles Urteil über Musik hätte fällen können.

Die großen russischen Dichter der Mitte des 18. Jahrhunderts - Tredjakowski, Sumarokow und in geringerem Maße auch Lomonossow - griffen häufig auf das Genre des Liedes zurück. Viele Lieder zu ihren Texten waren in den verschiedenen Schichten der russischen Gesellschaft weit verbreitet. Die Poesie von Tredjakowski und Sumarokow war von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung der Art von lyrischen Alltagsliedern, die in Manuskriptsammlungen dieser Zeit reichlich vertreten sind. Sumarokow schrieb auch die ersten russischen Operntexte, „Cephalus und Prokris“ und „Alceste“, deren Musik von dem Italiener F. Araja und dem Deutschen G. Raupach komponiert wurde. Doch in der Ästhetik des russischen Klassizismus wurde der Musik hauptsächlich eine dienende, angewandte Rolle zugewiesen. Der Dichter betrachtete sich als Verfügungsberechtigter über das Werk, und der Komponist wurde nur als Vollstrecker seiner Absichten angesehen. Sumarokow war zutiefst empört, als der Direktor des Hoftheaters, I. I. Schuwalow, sich erlaubte, ihn als „verächtlichen Titel“ des Librettisten zu bezeichnen und ihn damit mit italienischen Theaterdichtern gleichzusetzen, die im Dienste des russischen Hofes standen. Es ist auch bezeichnend für die Empörung, mit der er die sehr bescheidenen Änderungen betrachtete, die G. N. Teplow an seinen Versen zuließ, indem er Musik dazu komponierte.

Nach der Veröffentlichung von Teplows Gedichtsammlung „Zwischen Arbeit und Müßiggang“ im Jahre 1759 sah sich Sumarokow veranlasst, seine Gedichte selbständig in der Zeitschrift „Die fleißige Biene“ zu publizieren, und im „Vorwort“ zu dieser Veröffentlichung schrieb er: „Unter anderen gedruckten Liedern mit beigefügten Noten, unter einem wunderbaren Titel, fand ich die folgenden Lieder, die zum Teil verdorben waren; deshalb muss ich sie korrigieren, da sie von mir komponiert wurden, und sie in diesen Ausgaben veröffentlichen, damit die Fehler anderer nicht als die meinen geehrt werden...“

In der Einleitung des vorliegenden Bandes wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Entwicklung der verschiedenen Künste im Russland des 18. Jahrhunderts ungleichmäßig verlief und dass es unmöglich war, alle Zweige des künstlerischen Schaffens in der einen oder anderen historischen Phase mit einem Stilkonzept zu erfassen. Der Klassizismus der 30-50-er Jahre war vorwiegend eine literarische Richtung. In der bildenden Kunst herrschten dekorative Tendenzen vor, die ihre Wurzeln in der Ästhetik des Barocks hatten. Sie kamen am deutlichsten in der Architektur der Mitte des 18. Jahrhunderts zum Ausdruck, vor allem in den prächtigen Palastbauten von W. W. Rastrelli, in denen nach I. E. Grabar die „Grenze der Opulenz und des Luxus“ erreicht wurde (68, VI, 41; siehe auch: 36). Die Malerei und die Bildhauerei, deren Hauptzweck die Ausschmückung des Palastinneren war, entwickelten sich in die gleiche Richtung. „Sowohl in der Malerei als auch in der

Bildhauerei“, schreibt ein anderer Forscher, „dominiert unterschiedslos der dem Barock am nächsten stehende, aber in mancher Hinsicht mit dem Rokoko verzahnte Dekorationsstil“ (81, 103).

Erst in den 60er Jahren wurde der opulente Barock der elisabethanischen Epoche durch den Wunsch nach größerer Einfachheit, harmonischer Klarheit und Struktur der Formen abgelöst: „Langsam, aber stetig wurde der Geist des Klassizismus mit seinem klar zum Ausdruck gebrachten Sinn für Bürgerlichkeit stärker“ (68, VI, 41). Dieser von den Ideen der Aufklärung genährte Klassizismus unterschied sich in vielerlei Hinsicht von dem literarischen Klassizismus der Jahrhundertmitte in seiner Bildsprache und seinen künstlerischen Darstellungsmitteln. Er stellt kein geschlossenes stilistisches System dar, sondern berührt verschiedene andere künstlerische Strömungen und tritt mit ihnen in Kontakt. „Der Klassizismus in der Bildhauerei und Malerei“, heißt es in der akademischen „Geschichte der russischen Kunst“, „war ein ausreichend komplexes Phänomen. Auch hier beruhte er auf dem Wunsch nach Einfachheit und Natürlichkeit; dies war der Ansatz des Klassizismus zum Realismus“ (68, VI, 17)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> P. N. Berkow schlägt eine Definition des „Postklassizismus“ für die russische Literatur des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts vor: „Hier finden wir sowohl Elemente des Sentimentalismus im Klassizismus als auch den Übergang des Klassizismus zum Realismus sowie Merkmale der Vorromantik“ (148, 26).

Weiter wird darauf hingewiesen, dass die Porträtmalerei durch eine Tendenz zur Betonung emotionaler Momente gekennzeichnet ist, „deren Bedeutung für die Charakterisierung der Persönlichkeit mit der Entwicklung des Sentimentalismus zunimmt“, die Merkmale des Sentimentalismus und der Frühromantik in den Landschaften der russischen Künstler am Ende des Jahrhunderts. Es wird festgestellt, dass in dem Genre der Historienmalerei, das am engsten mit der Ästhetik des Klassizismus verbunden ist, keine ähnlich bedeutenden Fortschritte erzielt wurden. Daraus ergibt sich folgende Schlussfolgerung: „Auf dem Gebiet der Malerei war der Klassizismus also nicht so fruchtbar wie in der Bildhauerei und Architektur. Die höchsten Leistungen der Malerei lagen außerhalb des Klassizismus“ (68, VI, 26).

Die Besonderheit der Entwicklung der russischen Musik in dem betrachteten Zeitraum erklärt sich weitgehend aus der Tatsache, dass sie länger als andere Künste mit der Kirche verbunden blieb. Bis zum letzten Drittel des 18. Jahrhunderts war die einzige russische Berufsmusik die Chorpolyphonie im Partesstil, die sich in den seit dem Ende des 18. Jahrhunderts etablierten traditionellen Formen entwickelte und keiner bedeutenden Aktualisierung unterworfen war. Was die Theater- und Konzertmusik betrifft, so wurde sie vollständig importiert.

## 2.

Die italienische Oper, die in den 30er Jahren nach Russland eindrang, wurde zu einem festen Bestandteil des Hoflebens. Später wurde auch die französische Opéra-comique hier berühmt. Die erste italienische Truppe, die vom Kurfürsten von Sachsen und König Friedrich-August I. von Polen an die Kaiserin Anna Ioannowna „ausgeliehen“ wurde, traf 1731 in Moskau ein, wo sich der Hof damals befand (siehe: 216, 39-84). Das Repertoire dieser Truppe bestand aus Commedia dell'arte und Zwischenspielen, die auf einer eigens im Palast installierten tragbaren Bühne

aufgeführt wurden. Auch die komische Oper „Calandro“ wurde aufgeführt, deren Musik vom Dirigenten der Truppe, Giovanni Ristori, stammte. In den Jahren 1733-1734 führte eine andere Truppe, die von dem Hofgeiger und Kapellmeister Johann Hübner engagiert worden war, ein ähnliches Repertoire im Hoftheater von St. Petersburg auf. Schließlich kam 1735 eine Truppe unter der Leitung des Komponisten Francesco Araja aus Italien nach St. Petersburg, zu der erstklassige Sänger gehörten, die in der Lage waren, virtuose Gesangsrollen in der Opera seria zu übernehmen, sowie ein Bühnenbildner, ein Maschinist und ein Ballettmeister. Die Truppe begann ihre Tätigkeit mit der Aufführung von Arajas Oper „La forza dell'amore e dell'odio“ (Die Macht der Liebe und des Hasses) am 29. Januar 1736 anlässlich des Geburtstags der Kaiserin. Die Tradition, feierliche Tage im Leben von Herrschern mit Inszenierungen der „großen“ heroischen italienischen Oper zu begehen, setzte sich während des größten Teils des 18. Jahrhunderts fort.

„Die ‚Opera seria‘“, bemerkt D. D. Blagoi, „stand in engem Zusammenhang mit dem Genre der ‚klassischen‘ Tragödie. Die helle Opulenz, die pompöse Feierlichkeit ihrer Inszenierungen erinnerte an die hohen Gattungen unserer Poesie in der Mitte des 18. Jahrhunderts (Ode, episches Gedicht)“ (25, 107). Dieser Vergleich ist jedoch eher relativ und im Wesentlichen äußerlich. Die italienische Opera seria, die auf russischen Boden verpflanzt wurde, blieb eine Art zeremonieller Hofkunst, während die klassische Tragödie versuchte, „Lektionen für die Zaren“ zu erteilen, indem sie das Beispiel eines gerechten und barmherzigen Herrschers zeigte, der sich um das Wohl des Volkes sorgte, und die grausame Autokratie, Tyrannei und Willkür des „Perversen auf dem Thron“ verurteilte. Als die Opera seria in Russland bekannt wurde, hatte sie ihre fortschrittliche Bedeutung bereits vollständig verloren. Die Opulenz und Grandiosität ihrer Inszenierungen war eher mit dem Luxus und der Pracht barocker Palastarchitektur zu vergleichen. Es ist bezeichnend, dass die dekorative Ausmalung dieser architektonischen Strukturen von denselben Künstlern vorgenommen wurde, die auch die Aufführungen der italienischen Oper dekorierten - G. Valeriana, P. Gradizzi, A. Perezinotti.

Die besondere Rolle der Dekoration in der italienischen Oper wird von dem vereidigten Verwalter der höfischen Festlichkeiten, dem Akademiker J. Staehlin, in seinem Artikel „Historische Beschreibung dieser theatralischen Handlung, die Oper genannt wird“, der in den „Anmerkungen zu den Stellungnahmen“ für das Jahr 1738 abgedruckt ist (Teile 17-21, 33-34, 39-49), hervorgehoben. Der Artikel spiegelt die typische höfisch-aristokratische Auffassung von der Oper als einem Schauspiel wider, das dazu dient, die Macht der „Mächtigen dieser Welt“ zu schmücken und zu vergrößern. Die Oper, schreibt Staehlin, „erlaubt niemandem, außer Göttern und tapferen Helden, im Theater zu sein. Alles an ihr ist edel, prächtig und überraschend. Nichts kann in ihrem Inhalt sein, da nur hohe und unvergleichliche Handlungen, göttliche Eigenschaften im Menschen, der blühende Zustand der Welt und die goldenen Zeitalter tatsächlich in ihr gezeigt werden.“ Unter den verschiedenen Arten der Theaterkunst räumt Staehlin der Oper einen besonderen Platz ein: sie ist, so der Autor des Artikels, „sowohl für ihren hohen Inhalt als auch für die prächtige und sehr reiche Ausschmückung längst vor anderen theatralischen Handlungen großen Vorzug erhalten. Staehlin betont, dass die Oper diese privilegierte Stellung „aus der Abhängigkeit von großen Herren und adligen Höfen“ erlangen konnte“.

Wie weit das von der klassischen russischen Tragödie mit ihrer patriotischen Ausrichtung und dem hohen bürgerlichen Pathos entfernt ist, muss nicht bewiesen werden.

Die seltenen Aufführungen der Opera seria, die in der Regel nicht mehr als zwei- oder dreimal im Jahr für einen ausgewählten Kreis von Zuschauern gegeben wurden, konnten keine breite öffentliche Resonanz finden. Und das Publikum, dem der Besuch des Hoftheaters gestattet war, hatte großen Erfolg mit anderen, einfacheren und demokratischen Theatergenres: italienische Zwischenspiele, französische Komödien und ab den späten 40er Jahren russische Stücke, aufgeführt von Kadetten des Adelskorps, Hofsängern und Schauspielern der Jaroslawler Dramatiktruppe F. G. Wolkow <sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Zum ersten Mal finden wir einen Bericht über die Aufführung einer „russischen Komödie“ bei Hofe im Kammer-Kurier-Journal vom 3. Oktober 1746 (Kammer-Kurier-Journale enthielten tägliche Aufzeichnungen über Ereignisse des Hoflebens, die seit den frühen 40er Jahren des 18. Jahrhunderts systematisch geführt wurden. Sie werden ohne Angabe des Erscheinungsjahres veröffentlicht).

1745 wurde ein Zeitplan für die Hofunterhaltung aufgestellt, nach dem sonntags „Empfangstag“, montags italienische Einlagen, dienstags Maskeraden und donnerstags französische Komödien aufgeführt werden sollten. Die „seria“ italienische Oper war in diesem regelmäßigen Programm nicht enthalten und wurde nur bei besonders feierlichen Anlässen aufgeführt.

Gleichzeitig wäre es falsch zu behaupten, die italienische Oper sei der russischen Kultur völlig fremd geblieben und habe kein Interesse geweckt. Sie hatte ihren eigenen Kreis von Liebhabern und Bewunderern. Zu ihnen gehörte insbesondere Antioch Kantemir, der, als Gesandter des russischen Hofes in London lebend, ständig Aufführungen der italienischen Oper besuchte, mit ihrem Regisseur Nicola Porpora und mit den brilliantesten ihrer Stars, den Kastraten Farinelli und Kaffarelli, befreundet war, dem Sänger Bertoldi. Kantemir gehörte zu denjenigen, die sich direkt für die Entstehung der italienischen Oper in Russland interessierten, wie ein Brief an ihn von Lewenwolde, Oberhofmarschall des russischen Hofes, aus dem Jahr 1735 beweist (106, 36).

Aus diesem Brief können wir schließen, dass Kantemir ein Vermittler bei den Verhandlungen war, die im Namen des russischen Hofes mit Porpora über dessen Einladung nach Russland als Hofkapellmeister und Leiter der italienischen Operntruppe in St. Petersburg geführt wurden. Dem Ton des Briefes nach zu urteilen, war der italienische Maestro geneigt, das Angebot anzunehmen, aber in der Zwischenzeit war es dem nach Italien entsandten Geiger Pietro Mira, der das besondere Vertrauen der Kaiserin genoss, bereits gelungen, einen Vertrag mit Araja abzuschließen. Der Ersatz war natürlich ungleich: Francesco Araja, ein außerhalb seiner Heimat unbekannter Komponist mittleren Ranges, konnte nicht mit einem der berühmtesten Meister der italienischen Opera seria konkurrieren, wie es Porpora war.

Doch als erfahrener Profi konnte Araja seine Aufgaben durchaus zufriedenstellend erfüllen. Er rekrutierte in Italien ein Ensemble aus erstklassigen Sängern und Instrumentalisten und sorgte so für ein hohes Niveau sowohl der Opernaufführungen als auch der Palastkonzerte, die nach der Aussage von J. Staehlin regelmäßig zweimal pro Woche stattfanden <sup>3</sup>.

<sup>3</sup> „Abgesehen von den großen Hoffesten“, berichtet Staehlin, „auf denen gewöhnlich Tafelmusik gespielt wurde, und abgesehen von den üblichen wöchentlichen Proben ein- oder zweimal im großen Saal des Winterpalastes, waren sie (die italienischen Musiker. - J. K.) zweimal in der Woche, am Donnerstag und am Sonntag, beschäftigt, wobei sie in den üblichen Palastkonzerten italienische Arien, Sonaten, Konzerte und Soli aufführten. Genauso ordentlich wurden auf der kaiserlichen Hofbühne italienische Komödien aufgeführt: dienstags - italienische Komödien und freitags - Zwischenspiele“ (199, 82-83).

„Es ist nicht verwunderlich, - schreibt dieser gewissenhafte Chronist des russischen Theater- und Musiklebens des 18. Jahrhunderts weiter, - dass sich die italienische Musik bei einer solchen Leidenschaft des Hofes bald unter dem prominenten russischen Adel verbreitete. Viele junge Männer und Frauen aus adligen Familien lernten damals nicht nur das Clavichord und andere Instrumente zu spielen, sondern auch italienischen Gesang und erzielten in kurzer Zeit große Erfolge. So spielte die junge Fürstin Kantemir nicht nur die schwierigsten Konzerte auf dem Cembalo und begleitete den Generalbass vom Blatt, sondern sang auch die schwierigsten Arien, die von Araja für Morigi<sup>4</sup> komponiert worden waren, mit dem sie oft im Duett konkurrierte“ (119, 83).

<sup>4</sup> Pietro Morigi war ein hervorragender italienischer Sopransänger, der der erste in der von Araja geleiteten Truppe war. Später, nachdem er Russland verlassen hatte, trat er erfolgreich in verschiedenen italienischen Städten auf und sang einige Jahre lang auch in London.

Es ist merkwürdig, dass wir hier wieder auf den Nachnamen Kantemir stoßen. Die Schwester des Dichters, Maria Dmitrijewna Kantemir, war eine sehr gebildete Frau und eine begabte Amateurmusikerin, die in den Petersburger Musiksalons sehr bekannt war. Sie stand in ständiger Korrespondenz mit ihrem Bruder, der lange Zeit im Ausland lebte, und teilte wahrscheinlich seine Ansichten in vielerlei Hinsicht (siehe: 105).

Der Besucherkreis des Opernhauses war für die damalige Zeit nicht gerade klein. 1743 wurde im Winterpalast ein neues, von W. Rastrelli entworfenes „Opernhaus“ gebaut, das die bis dahin bestehende „Comedie et opéra“ ersetzen sollte. Dieses neue Theater hatte eine Kapazität von bis zu tausend Zuschauern<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Laut Staehlin fasste das Moskauer Theater in der Nähe des Golowinski-Palastes, das 1742 anlässlich der Krönung von Elisabeth Petrowna errichtet wurde, 5.000 Zuschauer. Diese an sich schon unwahrscheinliche Zahl wird jedoch durch die Tatsache widerlegt, dass das Theater im Winterpalast genau nach dem Vorbild des Moskauer Theaters gebaut wurde.

Etwas später wurde in einem der Säle des Palastes eine kleine Bühne für „intime“ Aufführungen eingerichtet, die nur von den engsten Vertrauten der Kaiserin besucht wurden. Die Aufführungen der Opera seria fanden jedoch immer auf der großen Hauptbühne statt, und auch die Zwischenspiele wurden oft dort aufgeführt.

Mit der Zeit verloren die Aufführungen des Hoftheaters ihren ausschließlich aristokratischen Charakter und es wurden, wenn auch mit Einschränkungen, auch Personen zugelassen, die nicht dem Hochadel angehörten. Im Kammer-Kurier-Journal für das Jahr 1751 finden wir folgenden kuriosen Eintrag, datiert auf den 25. Juni: „Mittags zur üblichen Zeit wurde eine französische Komödie in Anwesenheit

Ihrer Kaiserlichen Majestät gesendet. Denselben Tag, während derselben Komödie, bemerkte Ihre Kaiserliche Majestät, dass es sowohl im Parterre als auch auf den Etagen sehr wenige Aufseher gab. In ihrer allergnädigsten Güte ordnete sie an: Das vornehme Kaufmannstum beider Geschlechter soll während Tragödien, Komödien und Intermezzi freien Eintritt in die Oper haben, sofern sie sich nicht schlampig kleiden.“

Dies galt nicht für die „ernsten“ Opern, die im Rahmen des feierlichen Hofzeremoniells aufgeführt wurden. Aber auch diese Art von Werken wurde manchmal einem breiteren Publikum zugänglich gemacht. Arijas Oper „Alexander in Indien“, die am 18. Februar 1756 aufgeführt wurde<sup>6</sup>, wurde drei Tage später wiederholt, und dieses Mal wurde die übliche Reihenfolge der Besucher bei dieser Art von Aufführungen durchbrochen, und zwar nach einer streng festgelegten Regelung mit einer genauen Angabe der Plätze für Zuschauer verschiedener Klassen, und die Oper konnte von „willigen Adligen und Kaufleuten“ gesehen werden.

<sup>6</sup> Ob dies die erste Aufführung war, ist nicht bekannt. A. Mooser vermutet, dass die Oper am 18. Dezember 1755 anlässlich des Geburtstags von Kaiserin Jelisaweta Petrowna uraufgeführt wurde (216, 261).

Und bei der Zuweisung von Plätzen im neuen „Opernhaus“ neben dem Winterpalast wurde vorgeschrieben, dass der oberste, vierte Rang für „Kaufleute und andere, die eintreten durften“<sup>7</sup>, reserviert sein sollte.

<sup>7</sup> Eintrag im Kammer-Kurier-Journal vom 24. Dezember 1763.

Es wird nicht erklärt, wer diese „anderen“ waren. Es ist jedoch anzunehmen, dass es sich um Beamte der Intelligenz, Professoren der Universität und der Akademie der Künste usw. handelte.

Doch trotz der bekannten Ausweitung des Publikums behielten die Aufführungen der italienischen Hoftruppe einen geschlossenen offiziellen Charakter und waren nicht für alle Interessierten zugänglich.

1757 entstand in Russland die erste private Operngesellschaft, die auf freiwirtschaftlichen Prinzipien beruhte. Gemäß dem Vertrag, den der Leiter des Unternehmens, der Italiener G. B. Locatelli, mit der Hofbehörde abschloss, war er verpflichtet, wöchentlich eine Aufführung für den Hof zu geben, und er erhielt das Recht, zweimal wöchentlich öffentliche, bezahlte Aufführungen zu organisieren (später wurde die Zahl der öffentlichen Aufführungen auf dreimal pro Woche erhöht). Locatellis Truppe erhielt die Räumlichkeiten eines hölzernen Theaters „auf der Zarizyny-Wiese“ (heute Mars-Feld), in der Nähe des Sommergartens<sup>8</sup>, sowie eine gewisse finanzielle Unterstützung.

<sup>8</sup> Nach seiner Gründung im Jahr 1750 wurde dieser Raum auch als Theater „in der Nähe des Sommergartens“ oder „in der Nähe des Sommerpalastes“ bezeichnet.

Dank eines frischen, interessanten Repertoires, das die besten Beispiele italienischer Opera buffa enthielt, und einer hervorragenden Besetzung waren die Aufführungen dieser Truppe ein großer Erfolg beim russischen Publikum. Anfang 1759 beschloss Locatelli, sein Geschäft auszuweiten und parallel zu St. Petersburg auch in Moskau Aufführungen zu organisieren. Doch nach drei Jahren musste das



Unternehmen aufgrund finanzieller Schwierigkeiten aufgeben, und die Truppe wurde teils aufgelöst, teils in den Dienst des Hofes übernommen.

Trotz der kurzen Dauer seines Bestehens hat Locatellis Unternehmen das künstlerische Leben in Russland entscheidend geprägt. Das Genre der Opera buffa, mit dem das russische Publikum bei seinen Aufführungen zum ersten Mal Bekanntschaft machen konnte, entsprach nicht nur den Interessen eines breiten demokratischen Zuschauerkreises, sondern auch denen der aristokratischen Elite<sup>9</sup>, im Gegensatz zur konventionellen heroischen „ernsten“ Oper, die in ihren festen Formen erstarrt war.

<sup>9</sup> Jelisaweta Petrowna und ihr Gefolge besuchten mit ihr inkognito Aufführungen der italienischen Opera buffa. A. Mooser zählte im Jahr 1758 im Kammer-Kurier-Journal 42 „Ausflüge“ der Kaiserin in Locatellis Theater (216, 269).

Verfolgt man das Repertoire der höfischen Schauspiele ab den frühen 60er Jahren, so stellt man fest, dass die Bedeutung der letzteren immer mehr abnahm. Das Werk von Koryphäen der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts wie Galuppi und Traetta konnte das Interesse an dieser Art von Werken, die ihre Blütezeit bereits hinter sich hatten, nur teilweise aufrechterhalten. Die „Periode der Opera seria“ in Russland neigte sich ihrem Ende zu.

Zweieinhalb Jahre nach der Auflösung von Locatellis Truppe, im Jahr 1764, kam eine französische komische Oper aus Paris nach St. Petersburg, die für den Hofdienst akzeptiert wurde, aber nach Ablauf eines Dreijahresvertrags begann, offene Vorstellungen „für das Volk gegen Geld“ zu geben. Laut Staehlin „wurde den Schauspielern die Bühne des ehemaligen Winterpalastes der Kaiserin Jelisaweta zur Verfügung gestellt, wo wöchentlich zwei Aufführungen vor großem Publikum stattfanden, und manchmal wurden zwei Stücke in einer Vorstellung aufgeführt“ (199, 130)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Der hölzerne Winterpalast, in dem Jelisaweta während des Baus des Rastrelli-Winterpalastes wohnte, befand sich zwischen Bolschaja-Morskaja (heute Gerzena-Straße) und Moika. Er hatte zwei Etagen, eine große und eine kleine.

Zur gleichen Zeit entstand in Moskau ein privates Unternehmen von N. S. Titow (1765 oder 1766), das bald in die Hände der italienischen Geschäftsleute Cinti und Belmonti überging. Es sind jedoch nur sehr wenige Informationen über ihre Aktivitäten erhalten geblieben, und wir kennen das Repertoire dieser Moskauer Truppe nicht.

All dies zeugte von der Wiederbelebung des Theaterlebens in Russland und der Erweiterung seiner sozialen Basis. Und obwohl die Oper immer noch ein importiertes Produkt war, trugen die Aktivitäten ausländischer Unternehmen, die das russische demokratische Publikum mit den Genres der italienischen Opera buffa und der französischen Opéra comique bekannt machten, die ihr in vielerlei Hinsicht nahe standen, dazu bei, die Voraussetzungen für das Entstehen eines einheimischen Operntheaters in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts zu schaffen<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Das russische Dramatheater „für die Aufführung von Tragödien und Komödien“ wurde bekanntlich bereits 1756 gegründet, aber auf seiner Bühne wurden keine musikalischen Darbietungen aufgeführt.

### 3.

Gleichzeitig mit der Oper hielten auch verschiedene Arten europäischer Kammermusik und Konzertmusik Einzug in das kulturelle Leben der russischen Gesellschaft. Zunächst waren auch sie ausschließlich dem Hof und der Oberschicht der Hauptstadtaristokratie vorbehalten, doch ab Mitte des 18. Jahrhunderts wurden sie allmählich einem breiteren Publikum zugänglich.

Wir haben bereits Staehlins Aussage über die in den 30er Jahren eingeführte Anordnung, zweimal wöchentlich Palastkonzerte abzuhalten, zitiert. Diese Ordnung wurde mit verschiedenen Varianten auch in Zukunft beibehalten. Begleitet wurde die Musik von so genannten „Kurtagen“, d. h. inoffiziellen Empfängen im Palast (später wurden sie auch „Eremitage“ genannt), bei denen weder getanzt noch andere lärmende Unterhaltungen erlaubt waren. Manchmal spielten die Kaiserin und ihre Gäste während der Musik Karten oder unterhielten sich in aller Ruhe.

Zum Hofpersonal gehörten neben erstklassigen italienischen Sängern auch brillante Virtuosen auf verschiedenen Instrumenten. So lebte und wirkte 1731-1738 in Russland einer der herausragenden Vertreter der italienischen Violinschule, Giovanni Verocai, der einigen Quellen zufolge zuvor bei Vivaldi studiert hatte und sich bereits als Interpret und Komponist einen Namen gemacht hatte. Zwei Jahre später gesellte sich ein weiterer Landsmann zu ihm, Luigi Madonis, von dem Staehlin schreibt, er sei „der stärkste Geiger seiner Zeit“ gewesen (199, 80). Madonis lebte über dreißig Jahre lang in Russland, blieb bis 1767 im Dienst des Hofes und übte eine Vielzahl von musikalischen Aufgaben aus. Die Geiger Domenico Daloglio, Titta Porta, der schon deshalb unsere Aufmerksamkeit verdient, weil er der Lehrer von I. E. Chandoschkin war, später Antonio Lolli, D. Jarnowitsch und eine Reihe anderer leisteten ebenfalls einen großen Beitrag zur russischen Musikkultur (siehe: 218). Hinzu kommen die Namen der Cellisten Gasparo Janeschi (auch bekannt als Spieler der Viola da gamba), Giuseppe Daloglio und des tschechischen Hornisten Jan Mareš, der in Russland ein Hornorchester gründete. Diese prominenten Meister von europäischem Format sorgten für ein hohes Leistungsniveau.

Das damalige Konzertrepertoire lässt sich nur annähernd mit Hilfe einiger indirekter Daten rekonstruieren, da die aufgeführten Programme nie aufgezeichnet wurden. Ein Eintrag im Kammer-Kurier-Journal vom 26. April 1756 über die Anzahl der Droschken und Kutschen, die benötigt wurden, um die Musiker an „Hoftagen“ in den Palast zu bringen, gibt uns eine Vorstellung davon, wie die Programme aufgebaut waren. Die Namen des Kapellmeisters Araja, „Madoni der Geiger“, „Dologlio“, der Kastratensänger Carestini und Saletti, der Sängerinnen Schlakowskaja und Giorgi<sup>12</sup> und darüber hinaus „12 Personen“ ohne Angabe ihres Berufs, offenbar Orchestermusiker.

<sup>12</sup> Im Kammer-Kurier-Journal steht „Schlakowski“, aber da der Hofmusiker, der diesen Nachnamen trug, bereits 1741 aus dem Dienst ausschied, ist es richtiger anzunehmen, dass damit seine Tochter, die Primadonna der italienischen Oper Charlotte Schlakowski, gemeint ist; Caterina Giorgi war eine italienische Sängerin, Altistin, die regelmäßig in Konzerten zusammen mit Schlakowski auftrat.

Die Sänger sangen wahrscheinlich Arien aus Opern, die auf der Petersburger Hofbühne aufgeführt wurden; zwei Geiger begleiteten die Sänger nicht nur, sondern

spielten möglicherweise auch Soli. Es ist möglich, dass das 12-köpfige Orchester auch ein eigenes Stück aufführte. Ein solches gemischtes Prinzip war in den Konzertprogrammen des Westens zu dieser Zeit üblich, während es in Russland in öffentlichen Konzerten bis fast zur Mitte des 19. Jahrhunderts beibehalten wurde.

Die Instrumentalvirtuosen zogen es vor, hauptsächlich ihre eigenen Werke aufzuführen. 1738 wurde in der St. Petersburger Akademie der Wissenschaften der Zyklus der Sonaten für Violine und Bass von Verocai und Madoni (letzterer nennt sie Sinfonien) gedruckt, der jeweils zwölf Werke umfasst (siehe: 38). Dalollo veröffentlichte in Amsterdam auch zwölf Sonaten für Violine und Cello oder Cembalo mit einer Widmung an Oberhofmarschall Loewenwolde (siehe: 216, I, 132). Die Werke der Geiger-Komponisten im Dienste des russischen Hofes standen wahrscheinlich im Zusammenhang mit ihrer Konzerttätigkeit und wurden in die Programme der Palastkonzerte aufgenommen, an denen sie teilnehmen mussten.

Staehtlin erwähnt auch sechs Sinfonien von Domenico Daloglio, „in denen das Andante besonders hoch geschätzt wurde“ (199, 89). Diese in Paris veröffentlichten Werke waren den Historikern der russischen Musik bisher unbekannt. Der erhaltene Teil der ersten Violine <sup>13</sup> erlaubt es uns, uns ein Bild vom Charakter ihrer Musik zu machen.

<sup>13</sup> Aufbewahrt in der Musikabteilung der Bibliothèque Nationale de Paris.

Auf der Titelseite steht: „Sei sinfonia a due violini alto viola e basso del Signore dall'Oglio opera prima... A Paris“. Aus dieser Inschrift geht hervor, dass die Sinfonien für Streichinstrumente mit Bass geschrieben wurden. Die Bezeichnung „opera prima“ (Erstlingswerk) lässt vermuten, dass es sich um eines der frühesten Werke Daloglios handelt, obwohl es offenbar erst in den 50er Jahren veröffentlicht wurde (siehe: 216, I, 136).

Von der Form her stehen die Stücke dieses Zyklus den Sinfonien Sammartinis nahe, die in der Kontinuität der italienischen Opernouvertüre stehen. Es handelt sich um einen dreisätzigen Zyklus mit einer Abfolge von Sätzen: schnell - langsam - schnell. Alle Sätze folgen ohne Unterbrechung aufeinander, aber jeder von ihnen hat eine ausreichende innere Geschlossenheit. Der erste Satz enthält Anzeichen eines Sonatenallegros mit einem aufkommenden thematischen und tonalen Kontrast in der Exposition und einer Rückkehr zur tonalen Hauptstruktur zu Beginn der Reprise. Was den Charakter der Musik anbelangt, so sind diese ersten schnellen Sätze von typisch italienischer Lebendigkeit und rhythmischer Schärfe geprägt, manchmal mit einem Hauch von Tanzbarkeit. Wir geben die Anfangstakte der 4. und 5. Sinfonie wieder (Beispiel 15a, b).

In den langsamen Sätzen überwiegt der Charakter einer sanften Empfindsamkeit, die durch die Fülle der einleitenden Töne betont wird. Im Gegensatz zur Opern-„Sinfonie“, wo die langsame Mitte meist nur eine kurze Episode darstellt, sind diese Sätze bei Daloglio recht ausgedehnt. Zuweilen haben sie einen Hauch von Affektiertheit, wie er für den „galanten Stil“ typisch ist (Beispiel 16 a, b).

Die dritten Sätze im Allegro- oder Presto-Tempo bilden einen kurzen Abschluss. In der letzten, der 6. Symphonie, ist das Finale ein Menuett.

Neben diesen sechs Sinfonien schrieb derselbe Komponist laut Staehtlin zwei „Sinfonien alla Russa“ über Themen aus russischen Volksliedern, „die er in Allegro, Andante und Presto einleitete und im italienischen Stil mit brillanten Passagen behandelte“. Diese Werke waren, so der Autor dieses Berichts, bei den Besuchern der Schlosskonzerte besonders beliebt. A. Mooser gelang es, im Katalog des

deutschen Verlags Breitkopf für die Jahre 1762-1787 (216, I, 133) einen Hinweis auf eine handschriftliche Abschrift einer der Sinfonien Daloglios mit dem Titel „Sinfonia russa“ zu finden. Die Anfangstakte der im Katalog zitierten Sinfonie (205, 216) haben einen eindeutig russischen Volkscharakter und passen zu keiner der Sinfonien des oben erwähnten Zyklus (Beispiel 17).

Im gleichen Katalog ist eine weitere Sinfonie von Daloglio aufgeführt, aber es ist schwer zu sagen, ob sie zu dem von Staehlin genannten Paar gehört. Was mehr Aufmerksamkeit erregt, ist das dort angegebene Flötensolo im Charakter einer Siciliana, das offenbar zum Mittelsatz einer der Sinfonien gehört. N. F. Findeisen schrieb unter Hinweis auf ähnliche Episoden in einigen Sonaten von Madoni: „Es ist für uns interessant, dass fast das erste Auftreten der Siciliana in Russland im 6-9-Takt (in der ersten und fünften Sonate), bald danach, oder vielleicht gleichzeitig, von Komponisten unserer dreistimmigen Kantaten aufgegriffen wurde und für eine ziemlich lange Zeit in das ‚russische Lied‘ und in die Oper überging“ (193, II, 22). Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Melodien einiger lyrischer Lieder, die in Manuskriptsammlungen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts erhalten sind, der damals in Russland erklingenden Instrumentalmusik entlehnt wurden. Andererseits wandten sich ausländische Komponisten in dem Bestreben, den Geschmack des russischen Publikums zu treffen, populären Genres zu und verwendeten deren Elemente in ihren Werken. So stellen Findeisen und Liwanowa in Madonis Sonaten Anlehnungen an russische Volkslieder fest (siehe: 71, 113).

Natürlich können diese Phänomene in keiner Weise als Rudimente oder Vorläufer des russischen Nationalsymphonismus betrachtet werden, wie weit entfernt sie auch sein mögen. Aber die oben genannten Beispiele zeigen, dass ausländische Musiker, die in Russland arbeiteten, versuchten, sich so weit wie möglich an die lokalen Bedingungen anzupassen und den Anforderungen des Landes gerecht zu werden, das ihre Arbeit so großzügig honorierte.

Eine Reihe von Werken im Bereich der Kammermusik und der Konzerte wurden in späteren Jahren von italienischen Komponisten geschrieben und teilweise in Russland veröffentlicht. 1765 druckte die Akademie der Wissenschaften sechs Sonaten für Cembalo von Vincenzo Manfredini, der zu dieser Zeit Kapellmeister und Musiklehrer des Thronfolgers Paul Petrowitsch war, mit einer Widmung an Katharina II. Etwa zur gleichen Zeit wurde sein Konzert für Cembalo und Streichorchester in Den Haag veröffentlicht, das der berühmten Amateurmusikerin Jelisaweta Teplowa<sup>14</sup> gewidmet war, der Tochter des Geheimrats und Akademikers G. N. Teplow, dessen Name mit vielen Ereignissen des St. Petersburger Musiklebens verbunden ist.

<sup>14</sup> Mooser vermutet, dass Jelisaweta Teplowa, die in den von W. Manfredini 1769 organisierten öffentlichen Konzerten auftrat, seine Schülerin war (216, I, 319).

Staehlin berichtet von dem großen Eindruck, den das Cembalospiel von Galuppi bei Hofe machte, der seine Werke immer wieder in den Palastkonzerten aufführte (199, 132).

Das Repertoire dieser Konzerte beschränkte sich nicht auf Werke italienischer Komponisten, die am russischen Hof tätig waren. Bereits in den 20er und 30er Jahren machte Johann Hübner, Leiter der Hofinstrumentalkapelle, die Spitzen der russischen Gesellschaft mit den Werken der Zeitgenossen Johann Sebastian Bachs - G. Telemann, R. Kaiser und I. Fuchs - bekannt. Da Josef Starzer, einer der Vertreter der

frühen Wiener Schule (er wirkte 1759-1769 in St. Petersburg), Konzertmeister der Hofkapelle wurde, konnte man in den Hofkonzerten, so Staehlin, „nicht nur ausschließlich italienische Werke hören, sondern auch Sinfonien und Konzerte berühmter deutscher Komponisten wie Holzbauer, Wagenseil, Benda, Gluck, Graun und anderer, die den Italienern in nichts nachstanden“ (199, 726).

An der Wende von der ersten zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden in Russland die ersten Keime eines Konzertlebens, das nicht durch die engen Grenzen des höfischen oder feudal-aristokratischen Salonmusizierens begrenzt war. In der „St. Petersburger Wedomosti“ vom 7. Oktober 1748 erschien eine Ankündigung von Konzerten, die der italienische Geiger Giuseppe Passerini wöchentlich im Haus des Fürsten Gagarin in der Bolschaja-Morskaja-Straße veranstaltete. Die Programme der Konzerte werden in dieser Ankündigung nicht genannt, aber es heißt, dass sie nach dem Vorbild italienischer, englischer und holländischer Konzerte veranstaltet werden. Schließlich wurde ein Appell an Würdenträger, Kaufleute und Bürger gerichtet, die Konzerte zu einem vergleichsweise moderaten Preis von 1 Rubel pro Platz zu besuchen. Nur Betrunkene, Lakaien und „müßigen Frauen“ war der Zutritt untersagt. Dass die angekündigten Konzerte Passerinis stattfanden und offenbar auch wiederholt wurden, beweist eine weitere Ankündigung in der „Wedomosti“ von 1750 über öffentliche Konzerte „in dem Haus, wo Basserinis Konzerte zu sein pflegen“<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Eine der Transkriptionen des italienischen Nachnamens Passerini, der im Russland des 18. Jahrhunderts angenommen wurde.

Danach finden sich lange Zeit keine Hinweise auf öffentliche Konzerte in St. Petersburg oder Moskau, und erst in den 60er Jahren werden die Angaben dazu etwas genauer und konkreter. Ein neues Phänomen in diesem Jahrzehnt war die konzertante Aufführung großer vokaler und symphonischer Werke vom Typus des Oratoriums. Manfredinis Requiem für den Tod von Jelisaweta Petrowna aus dem Jahr 1762 wurde in den folgenden Jahren zweimal für ein breites Publikum wiederholt. 1764 begann die deutsche protestantische Kirche St. Peter, in der Fastenzeit wöchentliche Konzerte nach dem Vorbild der in Frankreich, England, Deutschland und anderen westeuropäischen Ländern sehr beliebten geistlichen Konzerte abzuhalten. Hier wurde Telemanns „Passion“ aufgeführt, das „Te deum“ von C. G. Graun. Gleichzeitig standen laut Staehlin „andere Soli, Sinfonien und Konzerte“ (199, 127-128) auf dem Programm, d. h. Werke verschiedener Instrumentalgattungen.

Ähnliche Konzerte wurden später von italienischen Hofmusikern und manchmal auch von der Theaterleitung organisiert und zogen stets die Aufmerksamkeit des russischen Publikums auf sich.

Ein Bild des Musiklebens der russischen Hauptstadt wäre unvollständig, wenn man nicht auch den Stellenwert des Amateurmusizierens berücksichtigen würde. Die musikalischen Salons der St. Petersburger Aristokratie waren neben den Palastkurtagen die wichtigsten Zentren für die Pflege neuer Arten von Instrumental- und Vokal-Kammermusik.

Der Begriff des Dilettantismus war damals ein anderer als in der hoch entwickelten professionellen Musikkultur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Standesvorurteile ließen es nicht zu, dass Menschen von adliger Herkunft sich der

professionellen Kunst widmeten, und selbst diejenigen, die ein ausgeprägtes Talent und eine Berufung für die eine oder andere künstlerische Tätigkeit hatten, blieben Amateure. Die Namen einer Reihe von talentierten Amateurmusikern aus dem Adel sind dank der Berichte von Staehlin und anderen Memoirenschreibern bekannt. Aus diesen Amateuren wurden Instrumentalensembles und sogar Orchester gebildet.

Musikalische Darbietungen wurden von Amateuren bei Hofe oder in den Palästen des wohlhabenden Hauptstadtelends aufgeführt. Staehlin berichtet von allegorischen Balletten, die 1763 von Hofdamen und -herren in der Pause zwischen dem letzten Akt und dem Epilog von Sumarokows Tragödie aufgeführt wurden (199, 159-160)<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Von der Aufführung ist ein gedrucktes Libretto erhalten geblieben, das uns erlaubt, das Datum - 25. Januar 1763 - und die Titel der Ballette zu bestimmen: „Das Duell von Liebe und Vernunft“ und „Die Rückkehr der Frühlingsgöttin“.

Im darauffolgenden Jahr, 1764, folgt auf die Tragödie „Almina“ das Ballett „Anis und Galatea“, inszeniert (wie das vorherige Ballett) von F. Gilferding mit Musik von I. Starzer. Staehlin vergisst in seinem Bericht über diese Aufführung nicht zu erwähnen, dass auch das Orchester „größtenteils aus adligen Dilettanten“ bestand (199, 160).

Es war nicht unüblich, dass neben Berufsmusikern auch Amateure an Konzerten teilnahmen. So nahmen an einer Reihe von Konzerten, die W. Manfredini im Frühjahr 1769<sup>17</sup> im Haus des Grafen I. I. Schuwalow organisierte und die hauptsächlich von Hofmusikern bestritten wurden, drei Töchter und ein Sohn von G. N. Teplow sowie er selbst und andere bedeutende Staatsmänner teil.

<sup>17</sup> Siehe die Anzeige in der „St. Petersburger Wedomosti“ vom 10. März 1769. Die Konzerte werden bis Anfang Mai fortgesetzt.

Der Große Saal des Schuwalowschen Hauses und die angrenzenden Räume „waren voll von Zuhörern - Hofdamen, Kavalieren sowie Adligen und Kaufleuten der Stadt“ (199, 139).

Es ist nicht immer möglich, den Superlativen, in denen die Leistungen der Würdenträger der musizierenden Dilettanten der Würdenträger vom Akademikerkönig Staehlin oder von der offiziellen Presse wiedergegeben werden, voll zu vertrauen. In deren maßlosem Lob mag ein Anteil an bewusster Übertreibung und Schmeichelei enthalten gewesen sein. Aber viele Teilnehmer an diesen Amateurkonzerten und -aufführungen nahmen ihr Musikstudium ernst und erreichten mitunter ein recht hohes Niveau in der Beherrschung der Aufführungskunst.

Andere Formen des Musizierens gab es in den Kreisen der städtischen Oberschicht. Staehlin schreibt über die Laiengesangsvereine, die er in St. Petersburg und Moskau kennenlernte und die sich hauptsächlich aus jungen Kaufleuten zusammensetzten und manchmal in Kirchen sangen, in denen es keinen festen Chor gab. Das Repertoire dieser „Gesellschaften“ war jedoch nicht auf Kirchenlieder beschränkt: „ihre Bücher enthielten nicht nur Kirchenmotetten für alle Feste des Jahres, sondern auch alte und neue Kompositionen und die neuesten Konzerte über biblische und andere lehrreiche Texte“ (199, 61).

Die „neuesten Konzerte“ können sich auf verschiedene Beispiele der Partesvielstimmigkeit sowie auf geistliche Psalmen beziehen, die im 18. Jahrhundert vor allem unter Kaufleuten, Beamten, Seminaristen, niederen Offizieren, Schreibern,

dem kleinen Provinzadel usw. aufgeführt wurden. Es besteht kein Zweifel daran, dass in solchen Kreisen von Laienchorsängern Volkslieder und Lieder des städtischen Lebens auf lyrische oder humoristische Texte gesungen wurden, die in handschriftlichen Liederbüchern der Jahrhundertmitte neben dem geistlichen Psalm und dem panegyrischen Gesang reichlich zu finden sind.

Von den Musikinstrumenten waren die sogenannten Tisch- oder Viereckgusli am weitesten verbreitet. Diese Art von Guslis, die offenbar bereits im 17. Jahrhundert entwickelt wurde (siehe: 35, 79), fand in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts weite Verbreitung und diente oft als Ersatz für das Cembalo oder das Clavichord. Aufgrund seiner relativen Preisgünstigkeit war die Gusli eher für Menschen mit durchschnittlichem Wohlstand aus dem Bürgertum und dem Klein- und Mitteladel zugänglich<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Neben der viereckigen Gusli hat der alte Typ der russischen Volksgusli weiter existiert. Interessant ist in diesem Zusammenhang die in der „Moskauer Wedomosti“ vom 26. Januar 1770 abgedruckte Anzeige: „Bei dem Kleinrussen Wassili Iwanow, Sohn Rebkows, wohnhaft am Moskwoezkije-Tor, an der Lebensbrücke bei den Fischgeschäften, dessen Tochter Alexandra, 7 Jahre alt, auf dem Gusli bis zu 50, auf dem Bandor bis zu 20 Stück [Stücke] spielt, sein Sohn Andrej, 5 Jahre alt, beginnt auf dem Gusli bis zu 6 Stück zu spielen, werden die genannten Instrumente verschiedener Maße verkauft“.

Außerdem war es ein eigenes russisches Instrument, das von den Händen einheimischer Meister geschaffen wurde und bei allen Verbesserungen die Verbindung zu den Traditionen des Volksmusikierens bewahrte, was die Besucher der aristokratischen Salons der Hauptstadt und sogar des Hofes jedoch nicht daran hinderte, sich von den Darbietungen der Meister des Guslspiels faszinieren zu lassen.

Das Repertoire, das auf der viereckigen Gusli gespielt werden konnte, war sehr vielfältig. Staehlin zufolge „beherrschen viele russische Meister oder Guslspieler dieses Instrument so gut, dass sie mit Charme und außergewöhnlicher Virtuosität die neuesten italienischen Kompositionen aus Theaterballetten, Opernarien und ganze Partiten mit komplexester Harmonisierung spielen“ (199, 74). Natürlich waren solche virtuosen Transkriptionen und Paraphrasen nur für hochqualifizierte professionelle Interpreten möglich. In der häuslichen Amateurmusik war eine andere Art von Werken, einfacher und technisch unkompliziert, weit verbreitet.

Es ist wahrscheinlich schwierig, von einem spezifischen Gusli-Repertoire zu sprechen. Es bestand hauptsächlich aus einfachen Bearbeitungen, die sich leicht auf Gusli, Cembalo oder Clavichord aufführen und gegebenenfalls an ein kleines Ensemble von Instrumenten anpassen ließen. In diesem Zusammenhang ist der Titel einer Sammlung von 1792, die vom Verleger T. Poleschajew herausgegeben wurde, bezeichnend: „Neues russisches Liederbuch, oder Sammlung verschiedener Lieder mit Noten, die auf Stimmen, Gusli, Clavichord, Geigen und Blasinstrumenten gesungen oder gespielt werden können“ (für die Beschreibung siehe: 193, II, 294-295; 37, 152-156).

Diese „neutrale“ Form der Präsentation ist charakteristisch für eine Reihe von gedruckten und handschriftlichen Sammlungen dieser Zeit. Unter den letzteren zieht die in der Literatur bekannte Sammlung des Jaroslawler Heimatmuseums <sup>19</sup>

besondere Aufmerksamkeit auf sich, die eine eigentümliche Zusammenfassung der Literatur des einheimischen Instrumentalmusizierens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts darstellt.

<sup>19</sup> Die Sammlung wurde erstmals in einem Artikel von S. Smolenski beschrieben (182). In der Folge wurde sie auch von anderen Forschern behandelt; siehe: 114, 29-31; 118, 82-114; 77, 383-388.

Die Sammlung wurde offenbar am Ende des Jahrhunderts zusammengestellt, enthält aber auch Repertoire aus den 50-60er Jahren und teilweise vielleicht aus den 40er Jahren (siehe: 118, 82-84). Das vielfältige und abwechslungsreiche Material dieser Sammlung, die insgesamt mehr als hundert Werke enthält, ist nach Genres geordnet. Die einfachsten Tanzstücke im Geiste des Menuetts oder der Polonaise nehmen den größten Raum ein. Daneben finden wir hier populäre „russische Lieder“, geistliche Psalmen, manchmal mit verzierter Wiederholung einer musikalischen Strophe im Geiste einer alten Suite, einen Militärmarsch, eine Opernouvertüre oder „Tafelstücke“ - etwas ausgedehntere Stücke in der Form der alten Sonate, arrangiert nach einer Orchesterpartitur. Die Bearbeitungen von Volksliedern, die in einigen Fällen den Umfang eines ausgedehnten Variationszyklus erreichen, zeichnen sich durch ihre Frische und ihren eigenständigen Umgang mit dem Material aus. Im Großen und Ganzen ist die Erzählung jedoch standardisierter und unpersönlicher Natur. Der Struktur nach zu urteilen, war die Sammlung für die Aufführung auf einem Tasteninstrument (Cembalo, Clavichord) oder auf der Gusli gedacht, aber es gibt oft „violinartige“ Passagen oder Akkorde in einem weiten Arrangement, die vom Standpunkt der Tastaturtechnik aus unbequem sind und an den orchestralen Ursprung dieses oder jenes Stückes erinnern. Das aus verschiedenen Quellen entlehene Material wurde offensichtlich von Amateuren oder selbst ausgebildeten Musiklehrern mechanisch auf zwei Notenblätter reduziert, ohne die Besonderheiten des Instruments zu berücksichtigen, für das das Arrangement erstellt wurde.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts begannen viele Grundherren, eigene Orchester oder Instrumentalensembles aus speziell ausgebildeten Leibeigenen zu erwerben. Die Größe dieser Ensembles hing vom Reichtum des Besitzers ab. Großgrundbesitzer schufen große und hochqualifizierte Orchester, die Zugang zu komplexen Mustern der Musikkultur hatten. In den 50er Jahren war die Instrumentalkapelle des Hetmans der Ukraine K. G. Rasumowski berühmt und trat sogar bei Hofe auf. Etwa zur gleichen Zeit wurde das Leibeigenenorchester der Grafen Scheremetjews gegründet. N. P. Scheremetew, der über die Entstehung des berühmten Theaters auf dem Gut Kuskowo bei Moskau unter seinem Vater berichtete, schrieb: „Mein verstorbener Vater hatte die Möglichkeit, ein kleines Theater zu gründen, was durch eine musikalische Kapelle erleichtert wurde, die schon vorher ziemlich etabliert war“ (zitiert in: 63, 19).

Mittelgroße Gutsbesitzer, die kein großes Orchester unterhalten konnten, beschränkten sich auf einige wenige Musiker, die hauptsächlich „zum Tanz“ spielten. A. T. Bolotow schrieb über die „Musik“ eines solchen Gutsbesitzers, die er 1752 in der Provinz Pskow hörte: „Die Musik war damals nicht so riesig wie heute; wenn zwei oder drei Geigen Polnische und Menuette und Kontratänze spielen konnten, war das genug. Nur wenige dieser Instrumente konnten in Kutschen transportiert werden, und die Musiker mussten als Lakaien dienen“ (29, 204).



#### 4.

Trotz der Tatsache, dass die führenden Positionen im Bereich der Musik in den Händen von Ausländern blieben, die alle möglichen Privilegien und materiellen Vorteile genossen, nahm das spezifische Gewicht und die Bedeutung des einheimischen Personals im russischen Musikleben während des 18. Jahrhunderts kontinuierlich zu. Das Hauptzentrum ihrer Ausbildung war die Hof­sängerkapelle<sup>20</sup>, die sich bereits in der ersten Hälfte des Jahrhunderts zu einer großen, hochqualifizierten Chorgruppe entwickelte, die in Europa ihresgleichen suchte.

<sup>20</sup> Der Chor erhielt 1763 offiziell den Titel „Hofkapelle“, wird aber bereits in den Dokumenten der 40er Jahre als „Kapelle“ bezeichnet.

„Wer sie nicht selbst gehört hat“, räumt Staehlin ein, „kann sich nicht vorstellen, wie reich und pompös solche Kirchenmusik im Vortrag eines zahlreichen, geschulten, ausgewählten Chores ist“ (199, 60). Zur Bestätigung verweist er auf die Worte Galuppi: „Einen so prächtigen Chor habe ich in Italien noch nie gehört“.

Der Chor wurde ständig mit jungen Sängern aus der Ukraine aufgefüllt, die ihre Grundausbildung in einer 1738 in Gluchow gegründeten Spezialschule erhielten. In St. Petersburg setzten sie ihre Ausbildung an der Kapelle selbst fort, die sich nicht auf die für den Chorgesang erforderlichen Disziplinen beschränkte. Im Jahr 1740 wurde ein höchstes Dekret erlassen, das dazu verpflichtete, „an unserem Hofe aus den jungen Kindern des kleinrussischen Volkes im musikalischen Gesang ausgebildete Leute bis zu zwölf Personen zu halten, die zum Vergnügen der Hofkapelle auf verschiedenen, der Kapelle eigenen Instrumenten Konzertunterricht bei Meister Jagan Gibner erteilen sollen“. In Zukunft sollten diese jungen Sänger „je nach dem Verdienst dieser Wissenschaft zu den abnehmenden Musikerstellen und Gehältern zu eigentlichen Musikern ernannt werden“<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Findeisen spricht unter Berufung auf dieses Dokument von der „Gründung des ersten musikpädagogischen Instituts in unserem Land“ (193, II, 18). Das ist natürlich übertrieben, aber es ist unbestreitbar, dass die Hof­sängerkapelle eine bedeutende Rolle bei der Ausbildung der einheimischen Berufsmusiker spielte.

So wurde die Hofkapelle mit den Schülern der Kapelle, die eine entsprechende Ausbildung durchlaufen hatten, aufgefüllt.

Die Ausbildung an Musikinstrumenten wurde in der Kapelle auch später fortgesetzt. In den 60er Jahren finden wir im Kammer-Kurier-Journal immer wieder Einträge: „Hofsänger spielten Geige“, „Hofsänger spielten Instrumentalmusik mit Gesang“, „Hofsänger spielten Instrumental- und Vokalmusik“.

Die Kapelle bot ihren Sängern eine hervorragende Gesangsschule, so dass einige von ihnen, nachdem sie die Kunst des Belcanto beherrschten, als Solisten neben berühmten italienischen Sängern auf der Opernbühne auftreten konnten. Die Teilnahme des Baritons Mark Poltorazki (später Direktor der Kapelle) an Aufführungen italienischer Opern wurde von der zeitgenössischen Presse gelobt<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> In einem Bericht über die Aufführung von Arjas Oper „Bellerophon“ auf der Hofbühne (die Premiere fand am 28. November 1750 statt) schrieb die „St. Petersburger Wedomosti“ über Poltorazki, der die Rolle des Kommandanten Atamant

spielte, dass er „den besten italienischen Schauspielern nicht nachstehen würde“ (1750, 11. Dezember).

Die Opern „Cephalus und Prokris“ von Araja (1755) und „Alceste“ von Raupach nach russischen Texten von Sumarokow wurden auf der Hofbühne hauptsächlich von jungen Sängern aufgeführt. Diese Tatsachen waren keine zufälligen Einzelfälle. So wurde im Kammer-Kurier-Journal vermerkt, dass am 16. Oktober 1768, während die Kaiserin „mit den Kavalieren Karten spielte“, „Geigen gespielt wurden und junge Sänger italienische Arien sangen“.

Es ist anzunehmen, dass die Kapelle junge Sänger mit besonders guten Stimmdaten systematisch auf den Operngesang vorbereitete. War dies nicht der Grund für die Aufnahme des französischen und italienischen Sprachunterrichts in die Ausbildungsprogramme im Jahr 1766? Gerade in diesem Jahr entwickelte der Direktor der Hoftheater, I. P. Jelagin, ein umfangreiches Projekt zur Rationalisierung ihrer Arbeit, das auch die Einrichtung einer speziellen Theaterschule vorsah. Dieses Vorhaben wurde damals nicht umgesetzt und konnte erst etwa zwei Jahrzehnte später verwirklicht werden. Das Dekret von 1783 über die Schaffung einer Theaterschule hatte zum Ziel, „mit der Zeit in allen Fertigkeiten des Theaters den notwendigen Ersatz von Ausländern durch ihre eigenen zu erreichen“ (10, 114).

Diese Aufgabe konnte in den 60er Jahren noch nicht in ihrer Gesamtheit gelöst werden. Aber ihre teilweise Lösung wurde der Hofkapelle anvertraut, die im russischen Musikleben des 18. Jahrhunderts eine ähnliche Rolle spielte wie die italienischen Konservatorien jener Zeit.

Sie war auch von großer Bedeutung für die Ausbildung umfassend gebildeter russischer Berufskomponisten. Es genügt, daran zu erinnern, dass die Schüler der Kapelle M. S. Beresowski, D. S. Bortnjanski und später S. I. Dawydow waren. Die Namen der beiden Erstgenannten stehen für einen stilistischen Wandel in der russischen Chorkunst von den barocken Formen der Partesvielstimmigkeit, die bereits Mitte des 18. Jahrhunderts veraltet und nicht mehr entwicklungsfähig waren, hin zu klassischer Klarheit, Geistigkeit des Ausdrucks und schlanker Komposition. Diese Wende wurde zweifellos in gewissem Maße durch die Vertrautheit mit italienischer Opern- und Kammermusik des vorklassischen oder frühklassischen Stils vorbereitet, die 1742 mit dem ersten Auftritt des Hofchors in der Oper „Die Barmherzigkeit des Titus“ begann. Von da an nahm der Chor regelmäßig an italienischen Opern und Hofkonzerten mit italienischen Sängern und Instrumentalisten teil. Es ist wahrscheinlich, dass einige der Sänger bei italienischen Meistern lernten.

Die Musik hatte zusammen mit Tänzen und „theatralischen Übungen“ einen bedeutenden Platz in einer Bildungseinrichtung mit ausgeprägtem Adelscharakter wie dem Adeligen Armeekorps. Der Hauptzweck dieser Übungen bestand darin, einen gut ausgebildeten „gebildeten Mann“ heranzubilden und die für das weltliche Leben notwendigen Fähigkeiten zu erwerben, aber manchmal war ihre Bedeutung auch weiter gefasst. Wir haben bereits oben die Rolle des Adelskorps bei der Schaffung des ersten russischen dramatischen Theaters in den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts erwähnt. Aber schon zwanzig Jahre früher, ganz am Anfang seines Bestehens, lieferte das Korps Schauspieler für Hofaufführungen. Es sind Informationen über die Aufführung eines Schuldramas über die biblische Geschichte von Joseph in der Gefangenschaft des ägyptischen Pharaos am Hof von Anna Ioannowna im Jahr 1735 erhalten geblieben. Die Teilnehmer des Stücks waren die bischöflichen Sänger, „Gnome“ und „Kalmücken“, sowie Pagen und Kadetten<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Für eine Liste der Rollen und ihrer Darsteller siehe P. Pekarski (125, 234- 237). Allerdings schreibt Pekarski die Aufführung fälschlicherweise dem Jahr 1732 zu. Diese Ungenauigkeit wurde von späteren Forschern korrigiert.

Und 1738 wurde eine Ballettschule unter der Leitung des Corps-Tanzlehrers J. B. Landet eingerichtet. In dem an höchster Stelle eingereichten Projekt für die Einrichtung der Schule verwies Landet auf die Erfolge seiner Kadettenschüler in Balletten seiner „Erfindung“ (d.h. Komposition), die in den beiden vorangegangenen Jahren am Hoftheater aufgeführt worden waren (59, 21). Wie wir aus Staehlins „Nachrichten über die Kunst des Tanzes und des Balletts in Russland“ erfahren, nahmen die von dem französischen Tänzer ausgebildeten Kadetten als Figuranten an Balletteinlagen zwischen den Akten einer italienischen Opera seria teil (199, 151) <sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Die Tradition der Ballette, die sowohl Opernproduktionen als auch Aufführungen anderer Theatergattungen begleiteten, setzte sich in Russland während des gesamten 18. Jahrhunderts fort.

Landet, der zum Hofballettmeister ernannt wurde, bildete eine Gruppe von Schülern, die „zumeist aus den Kindern des einfachen Volkes“ (Staehlin) bestand und die Grundlage des russischen Balletts bildete.

Es gibt nur sehr wenige Informationen über das Musizieren im Adelskorps. Offenbar gab es ein Schülerorchester, denn in der „St. Petersburger Wedomosti“ vom 4. September 1750 wurde eine Stelle für einen Dirigenten ausgeschrieben. Auch in den Dramen des Korps, die die Aufmerksamkeit des Hofes auf sich zogen, muss Musik eine Rolle gespielt haben.

Mitte der 50er Jahre entstanden zwei neue Bildungseinrichtungen, die für die Entwicklung der russischen Kultur eine außergewöhnliche Rolle spielen sollten: die Moskauer Universität, die 1755 auf Initiative von Lomonossow gegründet wurde, und die Akademie der Künste, die zwei Jahre später eröffnet wurde. Beide Einrichtungen förderten das Laienmusizieren und boten den Studenten die Möglichkeit, sich unter Anleitung qualifizierter Lehrer im Spielen von Musikinstrumenten oder im Singen zu üben. An den universitären Gymnasien wurden spezielle „Klassen für musikalische und zeichnerische Kunst“ eingerichtet<sup>25</sup> (117, 9-13), deren Arbeit bald greifbare Ergebnisse zeitigte.

<sup>25</sup> Es gab zwei Gymnasien für die getrennte Ausbildung von Kindern adliger und ungebildeter Eltern: das „adlige“ und das bürgerliche, das als Vorbereitungsstufe für den Eintritt in die Universität diente.

In dem gedruckten Bericht über die Verleihung von Auszeichnungen an hervorragende Universitätsstudenten und Schüler des adeligen Gymnasiums im Frühjahr 1758 findet sich ein besonderer Absatz (für das Gymnasium): „in der Instrumentalmusikklassse von Herrn Klim Janowski, die würdigsten anderen: 1. Danila Grigorjew. 2. Alexei Teplow. 3. Fürst Timofei Gagarin. 4. Alexander Gersewanow“<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> „Nachtrag zur Moskauer Wedomosti“, 12. Mai 1758. Der in dem Bericht erwähnte Klimenti Janowski war ein Lehrer für Instrumentalunterricht. Antonio Duni, der Bruder des berühmten Komponisten E. R. Duni, wurde eingeladen, Gesang zu unterrichten.

Ein Jahr später finden wir in der „Moskauer Wedomosti“ vom 27. April einen ausführlichen Bericht über das offene Treffen anlässlich des Übergangs der Absolventen des Gymnasiums an die Universität, in dem „eine vom Universitätskapellmeister Duni komponierte Serenade mit Vokal- und Instrumentalmusik“ erwähnt wird, die von Schülern der Musikklasse aufgeführt wurde. Solche Berichte, die systematisch in der offiziellen Moskauer Zeitung veröffentlicht wurden, endeten in der Regel mit dem Satz: „und dieses Treffen endete mit Musik, komponiert von den Schülern der Musikklasse“.

Während der Musikunterricht im „adeligen“ Gymnasium vor allem der allgemeinen kulturellen Entwicklung diente, bereitete das bürgerliche Gymnasium seine Schüler auch auf eine berufliche Tätigkeit in verschiedenen Kunstsparten vor. Einige von ihnen wurden später berühmte Schauspieler, andere gingen nach dem Abschluss des Gymnasiums an die Akademie der Künste, um sich als Maler, Bildhauer, Graveure oder Architekten zu qualifizieren.

Ab 1756 gab es an der Universität ein Theater, in dem angeblich Zwischenspiele aufgeführt wurden (siehe: 39, 243). Es war das erste öffentliche Theater in Moskau. Gleich zu Beginn seiner Arbeit gab es Schwierigkeiten aufgrund der Abwesenheit von Frauen in der Studentenschaft. In der „Moskauer Wedomosti“ vom 27. Juli 1757 wurde daher ein Aufruf veröffentlicht: „Frauen und Mädchen, die die Fähigkeit und den Wunsch haben, Theaterstücke aufzuführen, zu singen und anderen das Singen beizubringen, sollen sich an die Kanzlei der Moskauer Kaiserlichen Universität wenden“.

Ab Anfang 1759 trat die Operntruppe Locatelli in Moskau auf, die mit Genehmigung des Generalgouverneurs ein Theater hinter dem Roten Tor errichtete (siehe: 40, 16). Der italienische Theaterunternehmer knüpfte Kontakte zur Universität und nahm 18 Schüler der Kunstklassen auf seine „Kosten“, um seine eigene Truppe zu verstärken. Bald jedoch scheiterte sein Theatergeschäft, das Universitätstheater wurde ebenfalls geschlossen und eine Gruppe von Schauspielern wurde auf Anordnung des Gerichts nach St. Petersburg geschickt. Die studentischen Aufführungen an der Universität wurden erst 1777 wieder aufgenommen, als in Moskau bereits ein Maddox-Theater (*Petrowski-Theater*) existierte, das seinem Unternehmen einen breiten Raum geben konnte. Doch trotz der Kürze seines Bestehens spielte das Universitätstheater eine gewisse historische Rolle in der Entwicklung der Theaterkultur in Moskau. Seine Tätigkeit regte eine Reihe weiterer Bestrebungen in diesem Bereich an und trug zur Ausbildung von Schauspielern und Musikern bei, die dann erfolgreich in verschiedenen Bereichen des künstlerischen Lebens tätig waren.

1764 wurde den Studenten der St. Petersburger Kunstakademie gestattet, „Komödien und Tragödien zu spielen ... wozu ein kleines Theater an einem geeigneten Ort errichtet werden sollte“ (170, 81-82). Das Repertoire des Theaters beschränkte sich jedoch nicht auf Komödien und Tragödien, denn schon im nächsten Jahr wurden „Opern-, Zwischenspiel- und Ballettkleider“ (32, 395) für akademische Aufführungen aus der Hofkanzlei geholt. Wir haben keine genaueren Informationen darüber, aus welchen Werken sich dieses Repertoire zusammensetzte, aber wir können annehmen, dass das Ballett einen bedeutenden Platz darin einnahm<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Nach dem Tod von G. Raunach (?!) (*K. G. Graun*), der an der Akademie der Schönen Künste Cembalospiel und Komposition unterrichtete und ein Studentenorchester leitete, wurden die Noten von zwanzig Balletten, die ihm gehörten, erworben (32, 398-399).

Es gibt Belege für die Existenz eines Studentenchors und eines Orchesters an der Akademie. In der Musikklasse, die zwar als „außerstaatlich“ geführt wurde und nicht zum Hauptlehrplan der „Akademie der drei edlen Künste“ gehörte, lernten die Schüler unter der Anleitung qualifizierter ausländischer und einheimischer Lehrer verschiedene Instrumente zu spielen, zu singen und sogar Musik zu komponieren. Die Bedeutung dieser Klasse wird durch die Tatsache deutlich, dass sie die berühmten russischen Komponisten E. I. Fomin und P. A. Skokow hervorbrachte.

Musikunterricht wurde auch am Smolny-Institut für adlige Mädchen erteilt, das 1764 auf Initiative von I. I. Bezki, einer bekannten Persönlichkeit auf dem Gebiet der Bildung, gegründet wurde. Die Schülerinnen des Instituts stellten ihre Erfolge bei öffentlichen Konzerten und später bei Operaufführungen unter Beweis, die in den 70er Jahren zu einem bemerkenswerten Phänomen des St. Petersburger Theaterlebens wurden. Für die Mädchen, die in der „bürgerlichen“ Abteilung studierten, hatte der Musikunterricht auch einen praktischen Wert. Nach Abschluss des Instituts schlossen sich einige von ihnen Theatertruppen an oder arbeiteten als Gouvernanten und Erzieherinnen in Smolny und anderen Bildungseinrichtungen<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Für weitere Einzelheiten zur Musik im Smolny-Institut siehe W. A. Natanson (118, 223-228).

In einigen Provinzgymnasien, die in dieser Hinsicht dem Beispiel der St. Petersburger und Moskauer Bildungseinrichtungen folgen wollten, wurde der Musik und anderen Künsten große Aufmerksamkeit geschenkt. So heißt es in dem am 20. Mai 1768 von der „Moskauer Wedomosti“ veröffentlichten Bericht über die Feierlichkeiten zum Geburtstag der Kaiserin Katharina II. in den Kasaner Gymnasien: „Als sich alle oben genannten Personen in der hiesigen Aula versammelt hatten, spielten die Musikstudenten eine angenehme Symphonie .... Die ganze Aktion endete mit Gesangs- und Instrumentalmusik“. Wie aus diesem Bericht hervorgeht, gab es in den Turnhallen einen Schülerchor und ein Orchester.

Trotz des Fehlens eines einheitlichen Systems der musikalischen Ausbildung und einer rein utilitaristischen Herangehensweise an die Ausbildung von Berufsmusikern aus den oberen Klassen oder Leibeigenen trugen diese Bildungseinrichtungen zweifellos dazu bei, den Musikgeschmack nicht nur im Bürgertum der Hauptstadt, sondern auch in breiteren Gesellschaftskreisen zu verbreiten. Das einheimische Hauspersonal spielte eine immer wichtigere Rolle im Musikleben, und es bildete sich ein Publikum, das sich für ernste Konzert- und Theatermusik interessierte. All dies schuf die Voraussetzungen für das Entstehen nationaler schöpferischer Kräfte und den allgemeinen Aufstieg der russischen Musikkultur im letzten Drittel des Jahrhunderts.

# AUSLÄNDISCHE OPERNGRUPPEN IN RUSSLAND

## DIE ITALIENISCHE OPER

### 1.

In den 1830er Jahren, als die italienische Oper in Russland bekannt wurde, hatte sie bereits einen Großteil des europäischen Kontinents erobert und ihre Vorherrschaft in einer Vielzahl großer und kleiner Länder in einem riesigen Gebiet von der Iberischen Halbinsel bis zu den westlichen Grenzen des mächtigen Russischen Reiches etabliert. Nur wenige Länder waren in der Lage, dem unaufhaltsamen Ansturm zu widerstehen, ohne dem Charme des hypnotisierenden italienischen Belcanto und den verblüffenden Bühneneffekten zu erliegen, die ein wesentliches Element der großen heroischen Oper jener Zeit waren. Wien, Dresden, München, Mannheim, Stuttgart, Kassel, Düsseldorf, Hannover und Kopenhagen wurden zu Zentren für die Entwicklung der italienischen Opernkultur und zum Mittelpunkt ihrer besten kreativen und darstellerischen Kräfte. Im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts drang die italienische Oper nach Polen vor. Lange Zeit beherrschte sie die Musikbühnen Spaniens und Portugals, wohin sie Ende desselben Jahrhunderts importiert wurde. Auch in England stand sie trotz des starken Widerstands des puritanischen Bürgertums fast ein halbes Jahrhundert lang im Mittelpunkt des Musiklebens (ab 1705, dem Gründungsjahr der ersten italienischen Operngesellschaft) und wurde zum Gegenstand eines erbitterten Wettbewerbs, bei dem Größen wie Händel, Porpora und Hasse gegeneinander antraten. Nur Frankreich war in der Lage, seinen nationalen Typus der klassizistischen „lyrischen Tragödie“ zu schaffen, aber auch dieses Genre verdankte seine ersten Impulse der italienischen Oper. In der Hamburger Oper des frühen 18. Jahrhunderts, deren kurze Blütezeit mit dem Namen des talentierten, aber unordentlichen und unausgeglichenen Reinhard Kaiser verbunden ist, lassen sich italienische Ursprünge leicht erkennen. Wandertruppen brachten die italienische Oper nach Prag, Brüssel, Amsterdam und in andere europäische Großstädte.

Es war nur natürlich, dass das europäisierte Russische Reich nicht auf sein Opernhaus verzichten konnte, ein Muss für jede absolute Monarchie, und als die Frage aufkam, eine Hofoper in St. Petersburg zu schaffen, wandte es sich auf der Suche nach den notwendigen Kräften und künstlerischen Mitteln an Italien.

In den 30er Jahren hatte sich schließlich der Typus der frühklassischen italienischen Oper herausgebildet, der sich durch logische Klarheit des dramaturgischen Aufbaus und galante Verfeinerung der poetischen und musikalischen Sprache auszeichnet. R. Haas konstatiert „eine Hinwendung zu einem galanten Opernstil um 1720“ (213, 205). Diese Wende konsolidierte sich in den nächsten zwei Jahrzehnten im Werk jener Komponistengeneration, die dem anerkannten Kopf und Gründer der „neapolitanischen“ Opernschule, Alessandro Scarlatti, folgte (L. Vinci, L. Leo, der jüngere G. Pergolesi). Auf dem Gebiet der Opernlibrettistik wurde Pietro Metastasio zur unbestrittenen Autorität, auf dessen Texte Dutzende von Komponisten Hunderte von Musik- und Bühnenwerken schrieben.

Nach seinem Vorgänger Apostolo Zeno reformierte Metastasio die Barockoper nach den Prinzipien der französischen klassizistischen Tragödie und befreite sie von der Vermischung des Erhabenen mit dem Niederen, dem Vulgären und von der allzu offensichtlichen Unglaubwürdigkeit, die durch die Anhäufung übernatürlicher und wundersamer Ereignisse verursacht wurde. In seinen „Melodramen“ zeigt er nur die edlen Leidenschaften der mit hohen Tugenden ausgestatteten Helden. Als überzeugter Klassizist wandte sich Metastasio vor allem den antiken historischen Stoffen zu, suchte für sie aber nicht die bürgerliche Tapferkeit, die Selbstaufopferung im Namen des nationalen Gutes und der Freiheit und die Treue zum Gefühl, die hingebungsvolle, unerschütterliche Liebe, die keine Hindernisse und Prüfungen erschüttern kann. „Das Melodram von Metastasio ist“, so die Definition eines sowjetischen Literaturhistorikers, „eine Verherrlichung der Liebe, es ist ihre Apotheose, die sich vor dem Hintergrund einer magischen Szenerie und Musik abspielt“ (159, 95). Die Liebe in ihren verschiedenen Erscheinungsformen ist der Hauptinhalt der Opera seria. Aber sie erscheint bei Metastasio und seinen Anhängern, so G. Abert, „nicht als Leidenschaft, sondern als eine Manifestation der ‚Galanterie‘, d.h. als eine weltliche Form des Verhaltens“ (204, I, 181).

Das wichtigste musikalische Ausdrucksmittel ist die Gesangsmelodie, die weiche, fließende Konturen annimmt, manchmal mit einem Hauch von anmutigem Manierismus. Die orchestrale Struktur wird vereinfacht, Elemente der Polyphonie verschwinden fast vollständig, und die Oberstimme geht oft im Unisono mit der Singstimme.

Als einer der wichtigsten Aspekte von Metastasios Reform gilt, dass er eine gewisse Regelmäßigkeit in die Beziehung zwischen Musik und Poesie einführte und die Rolle jeder dieser Komponenten in der Oper streng regelte. In den Handlungsteilen, die auf einem ausdrucksarmen musikalischen Rezitativ (secco) basierten, erhielt das Wort den Vorrang. Melodisch ausgedehnte Arien (seltener Duette) ergänzten die Szene, fassten die Situation zusammen und überführten sie auf eine rein lyrische Ebene. Tatsächlich führte diese Aufteilung der Funktionen zu einer Kluft zwischen der verbal ausgedrückten Handlung und der Musik, die bestenfalls parallel zueinander verliefen.

Neben der dramatischen Handlung und der Musik gab es eine andere Seite, die theatralische und spektakuläre Seite, der die Opera seria einen großen, manchmal sogar vorherrschenden Platz einräumte. „Die alte Oper“, so ein ausländischer Forscher, „war nicht nur zum Zuhören da, sondern auch zum Zuschauen. Sie suchte nicht nur die Darstellung von Leidenschaften und emotionalen Eindrücken, sondern auch die visuelle Wirkung, das Staunen, das Wunderbare und Überwältigende. Visuelle theatralische Effekte waren in der frühen Oper außerordentlich entwickelt und waren weitaus wichtiger als im dramatischen Theater“ (219, 261).

In der Barockoper des 17. Jahrhunderts stand die dekorative Seite, die sich durch außergewöhnliche Opulenz, Reichtum und Farbenvielfalt auszeichnete, oft im Vordergrund und lenkte die Hauptaufmerksamkeit des Publikums auf sich. Der ständige Wechsel der verblüffendsten szenischen Effekte beflügelte seine Phantasie. Die Technik der unerwarteten Verwandlungen, Flüge, Einstürze, Überschwemmungen, Brände und des ebenso plötzlichen Auftauchens luxuriöser Paläste mit blühenden Gärten, Wasserfällen, abgelegenen Pavillons und Grotten oder von Wasser umgebenen Inseln in der Mitte der Bühne wurde auf ein geradezu fantastisches Niveau gebracht. Der Erfindungsreichtum der Theaterkünstler und Maschinisten kannte keine Grenzen.

Die Reform von Metastasio schränkte diesen Überschwang der Phantasie etwas ein: Die Zahl der Bühnenwechsel wurde reduziert und das Element der Magie und des Übernatürlichen aus der Oper ausgeschlossen. Die Bedeutung des spektakulären, dekorativen und gestalterischen Elements in der Oper wurde jedoch nicht geschmälert. Während der dramaturgische Aufbau und die musikalische Sprache der neapolitanischen Opera seria auf den Prinzipien des Klassizismus basierten, herrschten im Bereich der Bühnendekoration zumindest bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts weiterhin barocke Tendenzen vor. Auf der Bühne wurden Stadtplätze mit monumentalen Palastbauten und Kolonnaden, Schlachtenpanoramen, bewegte Schiffsarmadas, feierliche Ritte und Prozessionen dargestellt.

Die Vorgeschichte des italienischen Hofoperntheaters in Russland wird durch die Auftritte von Gastkomödiantentruppen am Hof von Anna Ioannowna in den frühen 30er Jahren gebildet. Die erste von ihnen war die Truppe des Königs von Polen und Kurfürsten von Sachsen, Friedrich-August I., die 1731 in Moskau gastierte. Die Truppe, die von dem "Komponisten der italienischen Oper" Giovanni Alberto Ristori geleitet wurde, bestand aus 13 „Komödianten“ und 9 Sängern. Zu letzteren gehörten die Eheleute Cosimo und Margherita Ermini (Bass-Buffero und Alt), hervorragende Interpreten musikalischer Zwischenspiele, die in ihrem Repertoire eine Reihe populärer Beispiele dieses Genres hatten (siehe: 216, 71-79; 46, 26-30) <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Solche Zwischenspiele, für die Pergolesis „Die Magd als Herrin“ ein klassisches Beispiel ist, wurden gewöhnlich zwischen den Akten einer Opera seria aufgeführt. Manchmal wurden sie aber auch mit einer Komödie kombiniert. So erzählt Goldoni über den Sänger und Direktor des Theaters in Verona Imera: „Er hatte eine gute Stimme, und er dachte daran, in die Komödie musikalische Zwischenspiele einzuführen, die zuvor lange Zeit in große Opern eingefügt, dann aber verworfen und durch Ballett ersetzt wurden .... Die Neuerung gefiel dem Publikum sehr und brachte den Schauspielern einen großen Gewinn“ (48, 323-324). Später wurden die Zwischenspiele unabhängig voneinander im St. Petersburger Theater aufgeführt.

Die Ristori-Truppe nahm auch an feierlichen Hofzeremonien anlässlich von Krönungsjubiläen, Geburtstagen und Namenstagen der Kaiserin oder anderen besonderen Anlässen teil. Für solche Anlässe wurden Lobgesänge oder Serenaden komponiert, die von einem Ton schwärmerischer Verehrung für die Persönlichkeit des Monarchen durchdrungen waren. Es gibt Belege für mehrere Werke dieser Art, die von der Gesellschaft Friedrich-Augusts I. während seines Aufenthalts in Russland aufgeführt wurden (216, I, 369-371).

Die Gattung der Lob- und Begrüßungskantate wurde später zu einem festen Bestandteil aller offiziellen Hoffeste, und die meisten italienischen Komponisten, die im 18. Jahrhundert in Russland tätig waren, wandten sich ihr zu. Stilistisch und formal war die italienische Kantate mit der Opera seria verwandt und konnte ihre Rezeption durch das russische Publikum bis zu einem gewissen Grad vorbereiten.

In den Jahren 1733-1735 führte eine andere italienische Truppe in St. Petersburg improvisierte Stücke wie Commedia dell'arte und Zwischenspiele auf. Laut J. Staehlin gehörten zu dieser Truppe eine Reihe hervorragender Komödianten (199, 81). Auch ihr Repertoire war vielfältig und interessant. Die Texte der Einlagen wurden vollständig ins Russische übersetzt und in der Druckerei der Akademie der Wissenschaften in Form von kleinen Büchern (Libretti) gedruckt, die während der



Aufführung an das Publikum verteilt wurden. Auch für Komödien, für die es keinen festen Text gab, wurden ausführliche Skripte veröffentlicht. Auf diese Weise ist uns das gesamte Repertoire der italienischen „Komödianten“ in St. Petersburg erhalten geblieben (siehe: 130).

Es enthielt neun Zwischenspiele, von denen unsere Aufmerksamkeit vor allem auf „Der Opern-Meister auf den Canarischen Inseln“ gelenkt wird, wie W. K. Tredjakowski den italienischen Titel „L'impresario delle Canarie“<sup>2</sup> übersetzt hat.

<sup>2</sup> Der Text des Zwischenspiels stammt von Metastasio, der Autor der Musik ist nicht genau identifiziert. Nach Ansicht der Forscher könnte es L. Leo oder I. Hasse gewesen sein.

Dieses 1725 in Venedig uraufgeführte Zwischenspiel spottet treffend und scharf über die im italienischen Opernhaus herrschenden Sitten, die Launen und die Willkür der Opernprimadonnen, das beschränkte Publikum, das sich für nichts anderes interessiert als für virtuose Arien, in denen der Sänger oder die Sängerin mit seiner oder ihrer Stimme glänzen kann, und sich während der restlichen Handlung erlaubt, Lärm zu machen und laut zu reden. Auf die Ähnlichkeit vieler Momente dieses Zwischenspiels mit B. Marcellos berühmtem satirischem Pamphlet „Theater in Mode“ ist wiederholt hingewiesen worden.

Auch wenn die italienische Commedia dell'arte im Repertoire des russischen Hoftheaters nicht Fuß fassen konnte und der französischen Komödie den Rang abließ, blieb das Zwischenspiel lange Zeit eine der beliebtesten Formen des Theaterschauspiels.

## 2.

Mitte 1735 traf eine dritte italienische Truppe in Russland ein, die über genügend Kräfte verfügte, um eine echte große Oper aufzuführen. Der Komponist Francesco Araja, der diese Truppe leitete, führte in den späten 20er und frühen 30er Jahren mehrere seiner Opern erfolgreich auf den Bühnen verschiedener italienischer Städte auf. Fast seine gesamte weitere Tätigkeit fand in Russland statt, wo er mit kurzen Unterbrechungen mehr als fünfundzwanzig Jahre lang arbeitete. Zu den Künstlern der Truppe gehörten der gefeierte Sopranist Pietro Morigi, der damals auf dem Höhepunkt seines stimmlichen Könnens stand, die Primadonna Costanza Piantanida, die später in London mit großem Erfolg in Händels Opern auftrat, der Tenor Filippo Giorgi und seine Frau Caterina Giorgi (Altistin). Zur gleichen Zeit kam eine Balletttruppe unter der Leitung des berühmten Tänzers und Choreographen Antonio Rinaldi, der zuvor auf den Bühnen von Venedig, Paris und London brilliert hatte, nach St. Petersburg. Schließlich wurden der italienische Theaterdesigner Girolamo Bon und sein Assistent Antonio Perezinotti sowie der Bühnenfahrer Carlo Ghibelli eingeladen.

Arajas Oper „La forza dell' amore e dell' odio“ (Die Macht der Liebe und des Hasses), die am 29. Januar 1736 anlässlich des Geburtstags der Kaiserin Anna Ioannowna aufgeführt wurde, eröffnete eine Reihe von feierlichen Operaufführungen im Hoftheater von St. Petersburg. Der Komponist hatte offenbar nicht genug Zeit, um ein neues Werk für dieses Datum zu schreiben, und griff auf eine seiner früheren

Opern zurück, die zwei Jahre zuvor in Mailand aufgeführt worden war. Das Libretto der Oper, das von dem Amateurdichter F. Prata verfasst wurde, entspricht dem Kanon der metastasischen Dramaturgie. Die Essenz der komplizierten und komplexen dramatischen Intrige besteht darin, wie zwei Liebespaare, die eine Reihe von Hindernissen und tödlichen Gefahren überwinden, schließlich ihr Glück finden. Auf dieser Grundlage werden viele verschiedene und unerwartete Ereignisse aneinandergereiht. Der unterdrückerische „indische König“ Sophit versucht, die ungewollte Heirat seiner Tochter Nirena mit seinem Vasallen Abiazar zu verhindern, indem er die Hilfe seines Freundes und Verbündeten Barzant in Anspruch nimmt, dem er versprochen hat, Nirena an seinen Neffen Taksil zu verschenken. Taxil liebt jedoch nicht sie, sondern Abiazars Schwester Talestria. Der gefangene Abiazar wird zum Tode verurteilt. Taxil, Nirena und Talestria sind bereit, ihn mit der Waffe in der Hand zu verteidigen. Doch Abiazar kann keine Hand gegen den Vater seiner Gemahlin erheben, und Taxil weigert sich, gegen seinen Onkel zu kämpfen. Sophit und Barzant, beeindruckt von ihrem Edelmut, segnen die Verbindung des jungen Paares.

Arajas Musik, glatt geschrieben und stellenweise nicht ohne einen gewissen melodischen Reiz, entbehrt gleichzeitig jeglicher individueller Merkmale, die sie über das durchschnittliche Niveau der italienischen Opernproduktion erheben würden. Sie erfüllt alle Normen der traditionellen Opera seria. Der solistische Ansatz ist entschieden dominant, die Arien sind in der dreistimmigen da-capo-Form gehalten und reichlich mit Koloraturpassagen gespickt. Es gibt nur zwei Ensembles in der Oper: das Duett von Nirena und Abiázar, das den zweiten Akt beschließt, und das Quartett aus vier männlichen Personen (Abiázar, Taxil, Sophit und Barzant) im dritten Akt. Der einzige Chor (oder besser gesagt, das Ensemble aller Schauspieler) am Ende der Oper preist die Liebe als ein allmächtiges Gefühl, das die Seele mit Frieden und Ruhe erfüllt. Das Orchester ist in dieser Oper, wie auch in anderen Opern von Araja, sehr einfach strukturiert und stützt sich fast ausschließlich auf den Klang der Streichergruppe.

Interessant ist, dass die männliche Hauptrolle des Abiazar von der Sängerin Caterina Giorgi gesungen wurde, was wahrscheinlich darauf zurückzuführen ist, dass der Kastraten-Mezzosopranist, für den diese Rolle geschrieben worden war, in der Truppe fehlte<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Dieselbe Sängerin sang auch die männlichen Hauptrollen in einer Reihe von späteren Opernproduktionen.

Morigi, der laut Staehlin eine sehr hohe Stimme hatte, trat als Taxila auf. Die kritische Literatur jener Zeit, die die Konventionen und Widersprüche der Opera seria anprangerte, wies immer wieder auf den Widerspruch zwischen der verweichlichten Erscheinung der Kastraten und dem männlichen, heroischen Charakter der Figuren hin, die sie normalerweise auf der Bühne darzustellen hatten. Diese Diskrepanz wurde noch deutlicher, wenn die männlichen Hauptrollen von Frauen gespielt wurden.

Arajas Oper wurde mit einer Üppigkeit und Pracht inszeniert, die den grandiossten Barockaufführungen der europäischen Hoftheater in nichts nachstand. Das prächtige Bühnenbild von G. Bon und die vielen spektakulären Bühnenveränderungen beeindruckten das russische Publikum nicht weniger als der virtuose Gesang der italienischen Künstler. Es ist kein Zufall, dass Staehlin, der die Inszenierung von „Die

Macht der Liebe und des Hasses“ in seinem ausführlichen Artikel detailliert beschreibt, dem Bühnenbild besondere Aufmerksamkeit schenkt<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Siehe „Anmerkung in Wedomosti“, 1738, Teil 47-49.

Wie es damals üblich war, enthielten die ersten Seiten des gedruckten Librettos eine Auflistung aller „Dekorationen“, die während der Handlung ausgetauscht werden sollten. Dazu gehören „ein Militärlager“, „ein Garten mit schönen Brunnen“, „ein geräumiges, von Galeeren umgebenes Amphitheater“ und „ein großes Feld am Ufer des Flusses Koaspes“, an dem ein reich geschmücktes königliches Schiff andockt. Um eine Vorstellung von der Größe der Inszenierung und dem Niveau der Bühnentechnik zu vermitteln, sei dem dritten Phänomen des ersten Aktes eine ausführliche Bemerkung vorangestellt: „Unter dem Klang zahlreicher Militärinstrumente verlässt das Heer der Sophiten in drei Kolonnen das Lager; es nähert sich in Formation, um die Stadt anzugreifen. Auf der einen Seite sieht man Elefanten mit einem hölzernen Turm auf dem Rücken, von dem aus die Soldaten des Sophiten Pfeile auf die Belagerer abschießen, die die Stadt verteidigen; und auf der anderen Seite sieht man einen großen hölzernen Turm, den die Belagerer auf Rädern mitbringen und von dem aus sie eine Brücke über die Mauern schlagen, um sie zu überqueren und so einen Weg zur Einnahme der Stadt zu schaffen. In der Zwischenzeit kam ein Bataillon der Belagerer mit Feuer und Werkzeug heraus, um den besagten Turm zu zerstören. Die Elefanten zogen sich zurück“. Weiter zeigt die Szene die Zerstörung der Stadtmauern und den Einmarsch der feindlichen Armee in die Stadt, „und durch die Öffnung einiger Teile der Mauern, die eingestürzt waren, sah man Plünderungen und alle Arten von Unordnung“ (176, 17).

In den Jahren 1737 und 1738 desselben Monats und Datums wurden zwei weitere Opern von Araja nach Texten von Metastasio<sup>5</sup> uraufgeführt: „Die angebliche Nin oder die anerkannte Semiramis („Il finto Nino overo la Semiramida riconosciuta“) (*Die erkannte Semiramis*) und „Artaxerxes“.

<sup>5</sup> Die Opern von L. Vinci, die 1729 und 1730 in Rom aufgeführt wurden, waren zuvor auf diese Libretti geschrieben worden.

Beide waren im gleichen Geist der Parade-Hofspiele wie „Die Macht der Liebe und des Hasses“.

Die italienische Operntruppe legte daraufhin eine vierjährige Pause ein, einige ihrer Künstler kehrten in ihre Heimat zurück, und Araja verließ sie einige Zeit später. Der Rest des Ensembles beschränkte sich auf Auftritte in Zwischenspielen, die weiterhin an festen Wochentagen stattfanden, und in Hofkonzerten. Im Kammer-Kurier-Journal wird eine Pastorale erwähnt, die am 6. Juli 1739 anlässlich der Hochzeit der Herzogin Anna Leopoldowna aufgeführt wurde, die nach dem Tod von Anna Ioannowna Herrscherin unter dem kleinen Kaiser Johann Antonowitsch wurde. Doch weder der Titel der Pastorale noch Details über ihre Aufführung sind uns bekannt. Erst in den 40er Jahren etablierte sich die italienische Opernserie fest auf der russischen Hofbühne und ihre Aufführungen wurden dauerhafter.

1742 wurde im Zusammenhang mit den Krönungsfeierlichkeiten von Jelisaweta Petrowna, die traditionell in Moskau stattfanden, die Oper „La clemenza di Tito“ („Die Barmherzigkeit des Titus“) von I. A. Hasse aufgeführt, für die eigens ein Theater gebaut worden war. Diese Aufführung war in vielerlei Hinsicht von Bedeutung. Schon

die Wahl des Werkes, das dem Anlass angemessen war, ist bezeichnend. Metastasios Libretto, zu dem viele Komponisten bis hin zu Mozart Musik geschrieben hatten, war, wie Abert bemerkt, „wie geschaffen für die Ehrung gekrönter Personen“ (204, II, 602). Das Lob der hohen geistigen Qualitäten des römischen Kaisers Titus Vespasian, der den Verschwörern, die ihm nach dem Leben trachteten, vergibt und die Frau, die er liebt, für das Glück eines Freundes aufgibt, wurde auf den zu ehrenden Monarchen übertragen.

In der Moskauer Inszenierung von 1742 wurde Hasses Oper ein Prolog „La Russia afflita e riconsolata“ vorangestellt, der von Staehlin, dem Autor des Textes, und zwei Hofmusikern, den Italienern D. Daloglio und L. Madoni, verfasst wurde<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Wie aus dem Text des Librettos hervorgeht, wurde die Musik der Oper größtenteils von denselben Musikern neu komponiert und nur einige Episoden von Hasses Musik wurden beibehalten. Es ist möglich, dass dies durch die Notwendigkeit bedingt war, die Oper an die bestehende Besetzung anzupassen.

Staehlin, der sich aktiv an der Vorbereitung des Stücks beteiligte, erwähnt als eine der Neuerungen die Teilnahme des Hofchors am Stück. „Bei der ersten Probe“, schreibt er, „fand ich es sehr amüsant, dass der Kaiser Titus zusammen mit seinen Kumpanen und den anderen drei Figuren ein Loblied oder einen Refrain auf sich selbst singen musste (da keine anderen Sänger beteiligt waren)<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Staehlin bezieht sich auf die in der italienischen Opernpraxis fest verankerte Gewohnheit, Chöre von einem Schauspielerensemble singen zu lassen. Er irrt sich: in der Oper „Die Barmherzigkeit des Titus“ gibt es außer der Titelfigur nicht drei, sondern fünf Schauspieler.

Um diese Schwierigkeit zu beseitigen, ordnete die Kaiserin an, dass die Sänger der Hofkapelle in das Orchester aufgenommen werden und alle Refrains einstudiert werden sollten. Der Befehl wurde ausgeführt; italienische Worte wurden in russischen Buchstaben zwischen vier Stimmen gemalt, und mehr als fünfzig ausgewählte Sänger wurden nach einer Reihe von Opernproben ausgebildet“ (199, 60-61).

Der Chor spielt in der Oper jedoch nur eine kleine Rolle und tritt nur zweimal auf: im dritten Akt des ersten Satzes, als er Titus beim Verlassen des Kapitols begrüßt, und am Ende der Oper. In dieser Hinsicht unterscheidet sich „Die Barmherzigkeit des Titus“ nicht von einer traditionellen Opera seria.

Im selben Jahr kehrte Araja mit einer Gruppe von Sängern und Musikern, die sich der Hoftruppe anschlossen, nach Russland zurück. Zu ihnen gehörten der berühmte Sopran Lorenzo Saletti sowie die Geiger Titta Porta und Giuseppe Pomerini. Mit dieser Gruppe kam auch der Dichter und Dramatiker Giuseppe Bonecchi, zu dessen Aufgaben es gehörte, Opernlibretti und Gedichte für Hoftheateraufführungen und alle Arten von offiziellen Feiern zu verfassen. Zu den Neuankömmlingen gehörte schließlich der Theaterkünstler und Architekt Giuseppe Valeriani, der im russischen Kunstleben der 40-50er Jahre eine herausragende Stellung einnahm. Valeriani schuf nicht nur Bühnenbilder für Opernaufführungen, sondern bemalte auch die Wände und Decken von Palästen, entwarf Theatergebäude und überwachte deren Bau.

Staehlin lobte die Dekorationen dieses herausragenden Meisters in den höchsten Tönen und stellte fest, dass sie „wenn nicht über Bibiena, so doch auf jeden Fall gleichwertig“ seien (199, 87). Gemeint ist die illustre Dynastie der italienischen

Theatermaler Galli-Bibiena, die großen Einfluss auf die Entwicklung der europäischen Dekorationsmalerei in der ersten Hälfte und Mitte des 18. Jahrhunderts hatte. Die innovative Erfindung des Gründers dieser Dynastie, Ferdinando Galli-Bibiena, war die Ersetzung der direkten Perspektive durch eine diagonale Teilung der Bühne (siehe: 86; 215, 106-107; 206, 129- 130; 220, 82-85). Die unterschiedliche Drehung der Hinterbühne führte zu einer Aufhebung der Symmetrie und ermöglichte es, die Objekte auf der Bühne aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten, was dem Bühnenbild einen dynamischen Charakter verlieh. Die neue Organisation des Bühnenraums wurde mit der typisch barocken Opulenz und Grandiosität des Maßstabs kombiniert. Bei Bibiena wurden, wie es einer der Forscher ausdrückte, „sogar Kerker zu Palästen“ (220, 11). Die Errungenschaften und Entdeckungen des älteren Bibiena wurden von seinen Nachfolgern und Erben weiterentwickelt, von denen Giuseppe Galli-Bibiena besonders hervorzuheben ist. Auch Valeriani stand in der gleichen Tradition.

Von Valeriani sind einige Skizzen für Opern, die auf der russischen Hofbühne aufgeführt wurden, erhalten geblieben (siehe: 90; 20; 83). Diese leicht mit Aquarellfarben kolorierten Zeichnungen geben Gelegenheit, seine koloristische Kühnheit, seinen Phantasieeifer und seine Beherrschung der räumlichen Lösungen zu beurteilen. Mit besonderem Nachdruck zeigte sich Valeriani auf dem Gebiet der „architektonischen Dekoration“. „In architektonischen Kompositionen ist Valerianis Fantasie unerschöpflich, - schreibt ein moderner Kunsthistoriker. - Dekorateur Barock war nicht so sehr mit der architektonischen und tektonischen Bedeutung seiner Konstruktionen, als rein visuelle, malerische betroffen. Der Meister errichtet oft auf der Bühne fantastische Strukturen, sättigt sie mit Strömen von komplexen architektonischen Formen, in denen die barocke Dekoration klingt mit einiger frenetischen Kraft“ (68, VII, 287). Ein anderer Gelehrter vergleicht Valeriani mit dem großen Architekten Bartolomeo Rastrelli, der es meisterhaft verstand, große architektonische Massen zu einem monumentalen Ganzen zusammenzufügen, das durch seine Pracht und Grandiosität besticht (83, 18).

Die erste Aufführung, an der der Dichter Bonecchi<sup>8</sup>, der Komponist Araja und der Maler Valeriani mitwirkten, war die Oper „Seleukos“, die am 26. April 1744 in Moskau anlässlich einer doppelten Feier - dem Jahrestag der Krönung von Jelisaweta Petrowna und dem Friedensschluss mit Schweden - aufgeführt wurde.

<sup>8</sup> Bonecchi hat tatsächlich plagiiert, indem er das gleichnamige Libretto von A. Dzeio und P. Pariati verwendete (siehe: 216, I, 215).

Wie „Die Barmherzigkeit des Titus“ war es eine typisch höfische, feierliche Aufführung, mit der die Kaiserin in allegorischer Form gepriesen werden sollte. Am Ende der Oper wurde der Ruhmestempel von oben herabgelassen: „Im Innern dieses Tempels“, so erklärt das Libretto, „befinden sich die Bilder der kleineren Götter und der ruhmreichsten Helden des Altertums, die in einer Reihe aufgestellt sind, in deren Mitte das Bildnis Ihrer kaiserlichen Majestät an der höchsten und vornehmsten Stelle zu sehen ist“. Dann der Ruhm, aus dem Tempel kommend, erklingt eine Lobeshymne, die besagt, dass keiner der Helden Jelisaweta an Größe und Tugendhaftigkeit gleichkommen kann.

Im Bericht über diese Aufführung, der in der „St. Petersburger Wedomosti“ vom 30. Januar 1744 veröffentlicht wurde, wird die Arbeit des Künstlers besonders hervorgehoben: „Die Dekorationen des Theaters, die perspektivischen Ansichten und die von dem Theaterarchitekten und Maler Herrn Valeriani erfundenen Maschinen

sind großartig“. Der Verfasser dieses Berichts verweist auf die Meinung „ausländischer Herren Minister“, die „bezeugten, dass eine so vollkommene und schöne Oper, besonders was die Theaterdekorationen, die Alleen und die Maschinen betrifft, nirgendwo sonst gesehen worden ist“.

Eine Reihe späterer Opern („Scipio“, 1746; „Mithridates“, 1747; „Bellerophon“, 1750; „Die gekrönte Eudoxia“, 1751), die von denselben Autoren geschaffen wurden, enthielten nichts grundlegend Neues. Ihre Musik ist recht traditionell und zeichnet sich nicht durch Originalität aus. Die Rolle des Chors und der Ensembles bleibt unbedeutend, das Orchester ist eintönig in der Struktur und trägt keine nennenswerte dramaturgische Last.

Die Inszenierung von „Bellerophon“ zeichnet sich dadurch aus, dass neben bekannten italienischen Künstlern ein Sänger der Hofkapelle, der spätere Direktor M. F. Poltorazki, die Rolle des Atamantes, eines Adligen aus dem Königreich Lykien, verkörperte. Die „St. Petersburger Wedomosti“ vom 11. Dezember 1750 stellte fest, dass sich alle Darsteller „großes Lob verdienen“, und betonte: „und vor allen dem erwähnten Porturatski (*Poltoratski*) (sic!) einem höfischen Kleinrussen, der zum ersten Mal auf die Bühne trat, war jedermann erstaunt, und man kann mit Recht sagen, dass er den besten italienischen Künstlern nicht nachsteht“<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Poltoratski übernahm auch verantwortungsvolle Rollen in den Opern „Die gekrönte Eudoxia“ und „Alexander der Große in Indien“.

Ein charakteristisches Beispiel für eine panegyrische Hofaufführung, die von Schmeicheleien und der Verehrung der Persönlichkeit der regierenden Person durchdrungen ist, ist die Oper „Die gekrönte Eudoxia“. In der Darstellung der jungen Athenerin, die mit ihrer Schönheit und Intelligenz das Herz des byzantinischen Kaisers Theodosius II. gewinnt, lässt sich leicht ein Hinweis auf die hohen geistigen Qualitäten erahnen, die Jelisaweta zugeschrieben werden. Bonecchi selbst erklärt seine Absicht im „Grußwort des Autors“ am Ende des gedruckten Librettos: „Ich gestehe, dass sich unter dem Namen Eudoxia meine Wertschätzung verbirgt. Meine Verse stellen etwas von der höchsten Ehre dar. Wenn ich unsterblichen Ruhm, heroische und thronende Tugenden verherrliche, habe ich Eudoxia auf den Lippen und Jelisaweta im Herzen“ (62, 70).

### 3.

Einen besonderen Platz unter Arjas Werken nimmt die Oper „Cephalus und Prokris“ nach einem russischen Text von A. P. Sumarokow ein, die am 27. Februar 1755 aufgeführt wurde. Die Hauptrollen wurden von dem jungen ukrainischen Sänger Gawrila Martsinkewitsch (Cephalus) und der „Kammersängerin“ Jelisaweta Belogradskaja (Prokris) gespielt <sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Jelisaweta Belogradskaja, die Nichte des Hofkapellmeisters Timofei Belogradski, die sich durch ihre feine Musikalität und Kunstfertigkeit auszeichnete, nahm ständig an Hofkonzerten teil.

Die übrigen Rollen wurden von Schülern der Hofsängerkapelle gesungen. Von einer echten Nationaloper konnte noch nicht die Rede sein, aber der Wunsch, auf der Bühne russische Muttersprache zu hören, war bezeichnend. Und die Tatsache, dass eine große Oper mit ausgefeilten Gesangspartien, die für hochqualifizierte Interpreten gedacht war, von jungen Sängern aufgeführt werden konnte, zeugte vom unzweifelhaften Wachstum der russischen Musikkultur. „Sechs junge Männer der russischen Nation, - schrieb die „St. Petersburger Wedomosti“ am 3. März 1755, - von denen der älteste nicht mehr als 14 Jahre alt ist und die noch nie in fremden Ländern gewesen sind ... präsentierten eine von Oberst Alexander Petrowitsch Sumarokow komponierte Oper in russischer Sprache und der Hofkapellmeister Herr Araja vertonte, „Cephalus und Procris“ genannt, mit solcher Kunst in der Musik und italienischen Manieren und so angenehmen Handlungen, dass alle Kenner mit Recht diese Theatervorstellung als absolut nach dem Vorbild der besten Opern in Europa stattfindend anerkannten“.

Die Oper wurde im selben Jahr noch zweimal aufgeführt und bis zum Ende des 18. Jahrhunderts immer wieder auf der Hofbühne erneuert.

Es ist möglich, dass die Idee zu dieser Oper bei Sumarokow im Zusammenhang mit dem Projekt der Eröffnung des Russischen Theaters entstand, mit dessen Leitung er durch das höchste Dekret vom 30. August 1756 betraut worden war. Entgegen der Vermutung Findeisens (193, II, 97) wurde „Cephalus und Procris“ jedoch nicht am Russischen Theater aufgeführt. Dies mag auf die vorherrschende Auffassung von Oper als zeremoniellem Hofspektakel zurückzuführen sein, das mit besonderen feierlichen Anlässen verbunden war. Außerdem verfügte das Russische Theater, das im so genannten Golowinski-Haus auf der Wassiljewski-Insel untergebracht war, nicht über ausreichende Mittel, um eine Oper zu inszenieren, die mit den für dieses Genre üblichen Bühneneffekten ausgestattet war.

„Cephalus und Procris“ basiert auf einer Handlung aus Buch VII der Metamorphosen von Ovid. Diese Handlung fand keinen Niederschlag in der italienischen Opera seria, die ihre Themen und Bilder hauptsächlich aus der Geschichte der antiken Welt bezog. Sie stand dem französischen Musiktheater des 17. - 18. Jahrhunderts näher, obwohl auch hier nur gelegentlich auf sie Bezug genommen wurde<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> 1694 wurde in Paris die lyrische Tragödie „Cephalus und Procris“ von J. F. Zuchet mit der Musik von Mademoiselle de la Guerre aufgeführt. Dasselbe Thema wurde später von Gretry („Cephalus und Procris“ oder „Eheliche Treue“, Libretto von Marmontel, 1773) und Reichardt („Cephalus und Procris“, Text von Ramler, 1777) aufgegriffen.

Doch Sumarokow näherte sich seiner Interpretation ganz eigenständig, indem er das antike Quellenmaterial in gewisser Weise neu interpretierte. „Bei Ovid“, schreibt A. A. Gozenpud, „sind Kefal und Procrida bereit, das Gelübde der ehelichen Treue zu brechen, schämen sich aber wegen der entdeckten gegenseitigen Untreue, verzeihen einander und leben lange Zeit glücklich, bis Kefal auf der Jagd seine Frau versehentlich mit einem Speer trifft .... Sumarokow interpretierte 1755 den antiken Mythos als eine Tragödie der treuen Liebe, die durch das Eingreifen unbarmherziger Götter zerstört wird“ (46, 68).

Das Libretto von Sumarokow verdient jedoch eher den Namen eines lyrischen Dramas als einer echten Tragödie. Es gibt keine starken heroischen Charaktere, keinen Kampf der Gefühle und der Pflicht, der die Grundlage der Tragödien des klassizistischen Typs ist. Die Handlungen der Akteure werden nur von dem Gefühl der

Liebe angetrieben, das in der Oper in verschiedenen Schattierungen und Abstufungen zum Ausdruck kommt. Die Hauptidee der Oper wird durch das Ensemble hervorgehoben, das sie zu Beginn des ersten Aktes mit dem Chor einrahmt:

Erschalle laut,  
Du Liebesfeuer der Herzen!  
und der Schlusschor:  
Wenn Liebe nützlich ist,  
Ist sie überaus süß;  
Aber wenn diese Liebe tränenreich ist,  
Die der Trauer gegeben ist!

T. N. Liwanowa macht zu Recht auf die Ähnlichkeit einer Reihe von Momenten in „Cephalus und Procris“ mit Sumarokows Liedtexten aufmerksam (96, I, 81). Gemeinsam sind hier wie dort sowohl die inhaltliche Ausrichtung, die Bildsprache und die poetische Struktur als auch das System der poetischen Ausdrucksmittel. Oft finden sich in Sumarokows Libretto sprachliche Wendungen und Epitheta, als wären sie direkt aus seinen eigenen Liedern entlehnt. Zum Beispiel:

Erinnere dich, wie ich dich liebte,  
Als du von mir getrennt warst.  
(„Cephalus und Procris“)

Vergib mir, mein Licht, zum letzten Mal  
Und erinnere dich, wie sehr ich dich liebte.  
(Lied)

Rasins Qualen ertrage ich  
Und ich liebe dich allein...  
(„Cephalus und Procris“)

Ich ertrage schwere Krankheiten,  
Bewahre meine Liebe...  
(Lied)

Im Gegensatz zu den italienischen Opernlibretti ist Sumarokows gesamter Text in Versen geschrieben: die Rezitative unterscheiden sich in ihrer poetischen Struktur nicht wesentlich von den Arien, sie verwenden das gleiche Vokabular, die gleichen Epitheta, Metaphern und bildlichen Vergleiche. Aber die Gestaltung der Rezitative ist freier. Während in den Arien der Vierer-Refrain oder Jambus dominiert, sind die Rezitative durch ständige Größenänderungen, den Wechsel von Paar- und Kreuzreimen und keine klare Strophengliederung gekennzeichnet. Ein Beispiel ist der Monolog des Cephalus im zweiten Akt. Der erste Vierzeiler ist nach folgendem Schema aufgebaut: 6 + 3 + 4 + 6; die erste Zeile reimt sich auf die vierte, die zweite auf die dritte:

Ich bin höchst unglücklich mit deiner Liebe.  
Von der mein Geist betört ist,  
Bin ich von ihr geschieden,  
Obwohl ich bei ihr Erfolg habe in ihrer Neigung zu mir.



Es folgen ein Zweizeiler (4 + 6) und drei Vierzeiler mit unterschiedlicher Struktur. Dieser so genannte „freie Vers“ wurde am häufigsten in Fabeln<sup>12</sup> verwendet, aber manchmal griffen russische Dichter auch in anderen Werken auf ihn zurück.

<sup>12</sup> T. N. Liwanowa schreibt über den „Fabel“-Vers in den Rezitativen von „Cephalus und Procris“ (96, I, 85).

Einige von Sumarokows Liedern sind in diesem Vers geschrieben, der den Rezitativen von „Cephalus und Procris“ am ähnlichsten ist.

Da Araja der russischen Sprache nicht mächtig war, komponierte er Musik zu Sumarokows Gedichten, die in lateinischer Schrift geschrieben waren und deren Übersetzung er unterstrich. Bei dieser Art des Komponierens konnte er natürlich die Intonation der poetischen Sprache nicht spüren und erfasste bestenfalls die allgemeine Stimmung dieser oder jener Episode. Manchmal gelang ihm das mehr, manchmal weniger gut. Musikalisch am erfolgreichsten sind Episoden von sanftem elegischem Charakter, denen es manchmal nicht an einem gewissen lyrischen Reiz fehlt. Aber die oftmalige Wiederholung einzelner Worte und langatmige Koloraturpassagen stören die Liedstruktur des Textes.

Der am stärksten entwickelte Teil von Cephalus enthält vier große Arien in Da-Capo-Form. Melodisch ausdrucksstark ist die Arie aus dem zweiten Akt, in der Cephalus sich mit Vorwürfen und Klagen an die Göttin Aurora wendet, die ihn von Procris getrennt hat (siehe: 72).

Hier greift der Komponist auf die Gattung der Siziliane zurück, die seit A. Scarlatti in der italienischen Oper weit verbreitet ist. Auffallend ist die Ähnlichkeit der melodischen Hauptphrase mit der Siziliane aus J. S. Bachs Sonate für Flöte und Klavier in Es-Dur (BWV 1031), die wahrscheinlich auf einen gemeinsamen Ursprung zurückzuführen ist (Beispiel 18a, b).

Doch dann löst sich Arajas lebhaft geprägte Melodik in Standardpassagen mit mechanischen Abläufen auf.

In Übereinstimmung mit den allgemein anerkannten Normen der Opera seria wird die erste Strophe des Textes zweimal wiederholt, und die äußersten Abschnitte der Da-capo-Arie bilden eine zweiteilige Form mit einer Abweichung nach Paralleldur im ersten Teil und einer Rückkehr zur Hauptlinie im zweiten Teil. Der Mittelteil in der Subdominante (Es bis C), der wesentlich kürzer ist (was ebenfalls der Tradition entspricht), besteht aus einer einzigen modulierenden Periode. Wie die beiden Teile der extremen Abschnitte schließt auch der Mittelteil mit einer langen Roulade in der Singstimme ab. Darüber hinaus boten die Fermaten in den Kadenzen der einzelnen Abschnitte dem Sänger die Möglichkeit, frei zu improvisieren und seine stimmlichen Möglichkeiten und seine Gesangstechnik unter Beweis zu stellen. Bei all dem wird der kurze poetische Text, der aus zwei Dreizeilern besteht, künstlich gedehnt, um die vorgegebene musikalische Form zu füllen.

Cephalus' Arien „Bedenke, wie ich dich liebte“ im ersten Akt und „Ich ertrage mancherlei Qualen“ zu Beginn des zweiten Aktes haben denselben schwermütigen und elegischen Ton. Im Gegensatz dazu steht seine letzte Arie „Quäle mich, böses Schicksal“ im dritten Akt, die den Kummer und die Verzweiflung des Cephalus zum Ausdruck bringt, der unwissentlich den Tod seiner geliebten Procris verursacht hat. Vom Charakter der Musik her gehört sie zum Typus der italienischen Arien di bravura: das schnelle Tempo des Allegro assai, die „heroische“ Tonalität D-Dur und die vielen

Sprünge in der Melodie. Doch im Mittelteil („Ach, ach, keine Kraft mehr“) erklingen wieder die Intonationen der traurigen Klage, und die Melodie wird weicher und melodischer.

Die gesamte Rolle der Prokris, die drei Arien hat, ist in weichen, lyrischen Tönen gehalten. Die große Arie da capo „Ein Teil des Bedauernswerten ist vollbracht“ beschließt den ersten Akt. Die Musik dieser Arie entspricht wenig der Situation und vermittelt nicht den Gemütszustand der Heldin, die plötzlich ihren geliebten Mann verloren hat <sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Die Arie ist in vollem Umfang in N. F. Findeisens Buch (193, II, Anhang, Nr. 142) wiedergegeben.

Sie klingt nicht nach Trennungsschmerz, sondern eher nach Frieden und Gelassenheit. Die pastoral gefärbte Instrumentalmelodie ist von einem gewissen Exaltiertheit geprägt und enthält etwas von einem Alibitanz. Die Gesangsstimme dupliziert größtenteils die erste Violinstimme (Beispiel 19).

Die Form der Arie entspricht im Allgemeinen der oben beschriebenen Struktur.

Die Arie der Prokris über den schlafenden Cephalus im dritten Akt ist direkter im Ausdruck. Nachdem Cephalus aus Auroras Gefangenschaft zurückgekehrt ist, kann Prokris ihren eifersüchtigen Verdacht nicht überwinden, liebt ihn aber weiterhin mit der gleichen Intensität. Dieser innere Seelenkampf wird in einer kunstlosen romantischen Melodie mit charakteristischen „klagenden“ zweiten Wendungen wiedergegeben, die leicht mit der gefühlvollen Melodie eines „russischen Liedes“ verwechselt werden könnte. Die Arie ist in einer einfachen zweistimmigen Form geschrieben, was sie ebenfalls in die Nähe eines lyrischen Liedes rückt. Die liedhafte Struktur wird nur durch die obligatorische virtuose Kadenz in den letzten Abschnitten der Strukturen durchbrochen. Die besondere Note der Arie wird durch die Streicher mit einer wiegenden, einlullenden Begleitfigur gegeben (Beispiel 20).

Von den anderen Figuren hat nur Cephalus' Rivale, der kretische König Minas, der versucht, das Herz von Procris zu gewinnen (der „zweite Liebhaber“ oder secondo uomo gemäß der Klassifizierung der Rollen in der Opera seria), eine relativ entwickelte Rolle. Er hat zwei Arien mit lyrischem Charakter, die musikalisch nichts Neues im Vergleich zu den Rollen der Hauptfiguren bieten. Aurora, König Erechtheus (Vater von Prokris) und der Zauberer Testor erhalten je eine Arie. Eine besondere dramaturgische Rolle spielt die Arie von Testor, der auf Auroras Befehl hin die blühende Landschaft in eine trostlose Wüste verwandelt (II. Akt). Der Arie geht das einzige Accompagnato-Rezitativ der Oper voraus, das von italienischen Komponisten an den dramatischsten Stellen eingesetzt wird. Nach der Terminologie des 18. Jahrhunderts könnte man diese Arie als aria di strepito („lärmende“ Arie) bezeichnen. Zusammen mit der Arie des Cephalus aus dem letzten Akt bildet sie einen Kontrast zum sensiblen, lyrischen Ton der gesamten Oper.

„Cephalus und Procris“ ist in erster Linie eine Solo-Oper, und Ensembles haben einen bescheidenen Platz in ihr. Abgesehen von der großen Massenszene zu Beginn der Oper, in der Erechtheus, Procris und Cephalus gemeinsam mit dem Chor singen, gibt es nur zwei davon: das Duett von Cephalus und Procris im ersten Akt und das Schlussquartett des zweiten Aktes, in dem die Rivalen Procris und Aurora, Cephalus und Minae<sup>14</sup> aufeinandertreffen.

<sup>14</sup> Diese Anordnung der Ensembles ist für die Opera seria üblich und wird in den meisten Opern von Araja beibehalten.

Die Stimmen der Ensemblemitglieder stehen sich jedoch nicht polyphon gegenüber, sondern setzen abwechselnd ein und vereinen sich dann zu einem gemeinsamen Klang. So singt im Abschiedsduett aus dem ersten Akt Procris die eine Strophe, Cephalus die andere, und in der dritten Strophe erklingen ihre Stimmen gemeinsam in einer Terz.

Die Inszenierung war mit dem für höfische Opernproduktionen üblichen Luxus ausgestattet. Das Bühnenbild wurde von Valeriani und seinem regelmäßigen Assistenten Perezinotti gemalt, und in den Chorszenen traten 50 der besten Sänger der Hofkapelle auf. Ergänzt wurde die Oper durch ein von A. Rinaldi inszeniertes Ballett mit dem Titel Bacchanti („Bacchantinnen“), das auf der mythologischen Geschichte von Orpheus basiert, der von den Bacchantinnen zerfleischt wird <sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Interessant ist, dass 1760 in Stuttgart ein Ballett von J. Novera zum gleichen Thema mit Musik von F. Deller aufgeführt wurde (siehe: 209).

Der Erfolg von „Cephalus und Procris“ veranlasste Sumarokow, die Oper „Alceste“ zu schreiben, die drei Jahre später mit Musik von G. Raupach aufgeführt wurde. Die Einzelheiten der ersten Aufführung dieser Oper, die am 28. Juni 1758 stattfand, sowie die Namen der Ausführenden sind nicht bekannt. Das Kammer-Kurier-Journal vermerkt lediglich, dass die Solopartien von „kleinen Sängern“ gesungen wurden. Bei der Wiederaufnahme von „Alceste“ im Jahr 1764 trat der dreizehnjährige Bortnjanski als Admeto auf.

Auch hier wandte sich Sumarokow einem Thema zu, das für die italienische Oper untypisch ist. Euripides' Dramaturgie war die Quelle zahlreicher kreativer Ideen für die Koryphäen der französischen klassizistischen Tragödie, Corneille und Racine. Die italienische Oper des metastasischen Typs mit ihrer Anziehungskraft für komplexe, komplizierte Intrigen und der Erwartung eines üppigen Spektakels blieb der strengen, erhabenen Einfachheit und Strenge der antiken Tragödien fremd. Wenn sich bestimmte Handlungen der antiken griechischen Tragödie in den italienischen Opernlibretti des 17. und 18. Jahrhunderts wiederfanden, dann in völlig entstellter Form, reduziert auf das Niveau einer vulgären Anekdote.

So konkurrieren in der Oper Antigone, die von Alceste betrogen wird, des produktiven venezianischen Komponisten P. A. Ciani („L'Antigona delusa di Alceste“), die 1669 aufgeführt wurde, konkurrieren seine Frau und seine ehemalige Geliebte um Admeto, während er zwischen seiner Neigung für die eine und die andere schwankt (203, 216-218). Das Libretto von A. Aurelio, auf dem diese Oper basiert, wurde von mehreren anderen Komponisten verwendet. In überarbeiteter Form bildete es die Grundlage für Händels Oper „Admeto rè di Tessalia“, die er 1727 für die italienische Truppe schrieb, die er in London leitete. Die Überarbeitung betraf jedoch hauptsächlich die äußeren Aspekte des Librettos, ohne dessen Inhalt zu berühren. In Lullys Oper auf Kinostext „Alceste oder der Triumph von Alcide.“ <sup>16</sup> („Alceste ou le triomphe d'Alcide“, 1674) erscheint Herkules als Admetos Rivale.

<sup>16</sup> Alcide ist der jugendliche Name von Herkules. Lullys Oper Kino wurde bereits 1758 auf der Pariser Bühne inszeniert. Ob Sumarokow mit dem Libretto vertraut war, ist nicht bekannt.

Allerdings ist Admeto hier noch nicht der Ehemann von Alceste, sondern nur mit ihr verlobt, und Herakles opfert selbstlos seine Gefühle für das Glück seiner Freundin.

„Alle diese Sprösslinge des 17. Jahrhunderts“, schreibt der deutsche Forscher, „ob sie nun italienischer oder französischer Herkunft sind, haben eines gemeinsam: der Mythos von Alceste stellt für sie nur einen Anlass dar - in Italien für die Schaffung einer möglichst bunten, verworrenen Handlung, in Frankreich für eine konventionell-touristische, luxuriöse Aufführung“ (203, 227).

„Alceste“ von Gluck, in dem der Versuch unternommen wurde, dem antiken Mythos seine wahre ursprüngliche Bedeutung zurückzugeben, erschien erst 1767, also fast ein Jahrzehnt nach der Entstehung von Sumarokows gleichnamiger Oper.

Der Wunsch, sich dem Geist der antiken griechischen Tragödie anzunähern, zeigt sich im allgemein zurückhaltenden, innigen und konzentrierten Tonfall und in der vergleichsweise entwickelten Rolle des Chors, dem hier ein viel größerer Platz eingeräumt wird als in „Cephalus und Procris“. Die äußere Handlung ist auf ein Minimum beschränkt. Der erste Akt ist ganz und gar gefüllt mit klagenden Äußerungen über die Gefahr, die Admeto droht, und mit Bitten um seine Rettung. Die Oper beginnt mit einer Szene auf dem Platz in der Nähe des Apollo-Tempels, aus der Alceste hervortritt und das Volk auffordert, ein Flehen an die Götter zu richten, worauf der Chor antwortet. Im zweiten Akt beschließt Alceste, an der Stelle ihres Mannes zu sterben und sich von ihm und allen, die ihr nahe stehen, zu verabschieden. Die Szene mit dem Chor im „Tempel der Treue“, in der Alceste ihre Bereitschaft verkündet, ihr Leben zu opfern, um Admeto zu retten, steht ebenfalls im Mittelpunkt. Den Kontrast zu den ersten beiden Akten bildet das zweite Bild des dritten Aktes, das die Hölle darstellt, in die Herkules hinabsteigt, die furchterregende Schar der Furien besiegt und Alceste aus ihren Händen reißt. Dieses Bild endet mit dem Chor, der die Leistung des furchtlosen Helden verherrlicht. Im letzten Bild drückt der Chor zusammen mit dem glücklichen Paar und seinem rettenden Freund die Freude über die Befreiung von den schrecklichen Mühen aus und verherrlicht den Sieg über die dunklen Mächte der Hölle.

Unter Beibehaltung des grundlegenden „Ethos“ der antiken Tragödie, der Idee der moralischen Stärke, der Treue in der Liebe und der Freundschaft, verändert Sumarokow gleichzeitig nicht nur einige Handlungsstränge und die Motivation der Ereignisse, sondern in gewissem Maße auch die Struktur der Charaktere selbst. Die Charakterisierung der Protagonisten betont nicht so sehr geistige Stärke und Integrität als vielmehr Zartgefühl. Wie in Sumarokows erster Oper sind viele Episoden von „Alceste“ in ihrem emotionalen Ton und ihren poetischen Ausdrucksmitteln seinen Liedtexten sehr nahe. Zum Beispiel drückt Alceste zu Beginn des zweiten Aktes, als sie allein ist, ihre Trauer um ihren Mann, der auf dem Sterbebett liegt, auf diese Weise aus:

Die Turteltaube leidet  
Und überall klagt sie.  
Den Freund verloren:  
Ich vergeude mein Leben,  
Ihr ähnlich geworden:  
Ihr ähnlich klagt sie.

Admeto, der seine Frau verloren hat, macht sich nicht, wie der Held der Tragödie von Euripides, Vorwürfe, dass er sie sterben ließ, um sein Leben zu retten, sondern

trauert und schwelgt in traurigen Erinnerungen. In seiner Arie zu Beginn des dritten Aktes finden wir diese Zeilen:

Nur Trost suche ich  
In meiner Sehnsucht;  
Die lieben Blicke im Gedächtnis,  
Weine und trauere ich.

Die Einführung der Höllenszene (Euripides erzählt nur von der Rettung der Alceste durch Herakles) war wahrscheinlich dem Wunsch geschuldet, einen bildlichen Kontrast zu den anderen Szenen zu schaffen, die nahezu frei von spektakulären Effekten sind. Sumarokow berücksichtigte dabei die Anforderungen der Opernästhetik des 18. Jahrhunderts. In der Tradition der klassizistischen Tragödie wurden die Rollen der „Gefährten“ eingeführt, die die Bilder der Protagonisten schattieren.

Raupachs Musik hält sich an die äußeren formalen Normen der Opera seria, steht aber stilistisch dem Werk von C. F. E. Bach und Vertretern der Mannheimer und Berliner Schule näher als der traditionellen italienischen Oper des „neapolitanischen“ Typs, die sich durch größere Strenge und Tiefe des Ausdrucks auszeichnet. Zu den schönsten Momenten der Oper gehört die Arie der Alceste im ersten Akt, „Weint, verfinsterte Augen“, in der sich das rhythmische Ostinato des barocken Largo, das der Musik einen verhaltenen, konzentrierten Charakter verleiht, mit empfindsamen Seufzern in der Gesangsmelodie und zart gurrenden Wendungen der Orchesterritornelle verbindet. Die Arie ist in der üblichen da capo-Form geschrieben (Beispiel 21).

Die Oper enthält auch Episoden mit liedhaftem Charakter, die dem sentimental „russischen Lied“ nahe kommen. So etwa der Mittelteil des Abschiedsduetts zwischen Alceste und Admeto aus dem zweiten Akt. Aber auch hier zeigt sich der Wunsch des Komponisten nach betontem pathetischem Ausdruck (Beispiel 22).

„Alceste“ wurde in den folgenden Jahren erneut aufgeführt, wenngleich der Erfolg nicht so lange anhielt wie der von „Cephalus und Procris“. Von besonderem Interesse ist die Galavorstellung, die am 8. Dezember 1774 im Palast von S. K. Naryschkin in Anwesenheit der Zarin Katharina II. und des gesamten Adels von St. Petersburg stattfand. Bei der Aufführung kam ein Hornorchester zum Einsatz, das zusätzlich zum Hauptorchester in der Ouvertüre und den Chorszenen eingesetzt wurde <sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Siehe den ausführlichen Bericht über die Aufführung, der am 2. Januar 1775 in der „St. Petersburger Wedomosti“ veröffentlicht und am 13. Januar desselben Jahres in der „Moskauer Wedomosti“ nachgedruckt wurde.

Die Hauptrollen wurden von russischen Sängern gespielt, die Mitglieder der italienischen Hoftruppe waren: Marfa Krolewna (Alceste), Agafja Sankowskaja und Granowskaja<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Unter diesen Sängerinnen ragte M. Krolewna besonders hervor, die in einer Reihe italienischer Opern, die in den 70er Jahren in Russland aufgeführt wurden, wichtige Partien sang, darunter die „Travesti“-Rollen der Flavio in Traettas „Lucius Verus“ und Rinaldo in Salieris „Armida“. Sankowska sang die Titelpartie in derselben Oper.

Zum Abschluss gab es ein „Jagdballett“ „Diana und Endymion“, das ebenfalls von russischen Tänzern aufgeführt wurde.

Die Aufführungen von „Cephalus und Procris“ und „Alceste“ bewiesen, dass es nicht nur die russische Tragödie und Komödie gibt, die bereits ihre Bürgerrechte geltend gemacht hatten, sondern auch die Oper in ihrer Muttersprache, aufgeführt von einheimischen Künstlern. Darin liegt ihre historische Bedeutung.

#### 4.

Die Truppe des italienischen Unternehmers Locatelli, die 1757 in St. Petersburg eintraf, machte das russische Publikum erstmals mit dem neuen Genre der Opera buffa bekannt. Eine starke Besetzung und ein erstklassiges Repertoire sorgten dafür, dass die Aufführungen des Ensembles ein großer Erfolg wurden. Fast vier Jahre lang standen sie im Mittelpunkt des St. Petersburger und später Moskauer Musiktheaterlebens. Die lebendige, witzige Opernbühne mit sich rasch entwickelnder Handlung und einfacher, melodisch zugänglicher, alltagsnaher Musik gefiel dem russischen Publikum viel besser als die statische, konventionell-heroische „ernste“ Oper. Sie eroberte fast vollständig die Aufmerksamkeit des Hofes, ganz zu schweigen von dem breiteren Publikum, dem die zeremoniellen Aufführungen der Opera seria fast unzugänglich waren.

In Locatellis Repertoire war die Opera buffa durch die besten und neuesten Beispiele vertreten. Den größten Teil davon machten die Opern des Venezianers B. Galuppi zu Libretti von Goldoni aus. Die kreative Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten und dem Dramatiker trug dazu bei, die italienische komische Oper von den konventionellen Masken der Commedia dell'Arte zu befreien, ihre Bilder zu vertiefen und ihre Ausdrucksmittel zu bereichern. Die Einführung eines jungen Liebespaares, das alle möglichen Hindernisse überwindet, um glücklich zu werden, bedeutete eine Abkehr von der reinen komischen Oper und verlieh der komischen Handlung ein lyrisches Kolorit. Schließlich dringt in die Opera buffa das satirische Element ein. „Der Dichter Goldoni und der Komponist Galuppi“, bemerkt Abert, „beide aus Venedig stammend, empfingen beharrliche Impulse von dem ihrer Heimat so eigentümlichen Possenreißergeist mit seiner Neigung zum ‚Aktuellen‘“ (204, I, 344).

In den 50er Jahren schuf Galuppi seine besten Werke im Genre der Buffa. Dazu gehören „Il mondo della luna“ (Die Welt des Mondes), „Il filosofo di campagna“ (Der Philosoph vom Lande), „Arcadia in Brenta“ und „Graf Caramella“ (alle auf Texte von Goldoni), die in Russland nur wenige Jahre nach ihrer Aufführung in der Heimat des Komponisten aufgeführt wurden.

Nach vier Spielzeiten brach Locatellis Unternehmen wegen finanzieller Schwierigkeiten zusammen. Am 22. Oktober 1761 wurde der letzte Besuch des Hofes bei den Aufführungen der Opera buffa im Kammer-Kurier-Journal vermerkt. Später, in den 60er und den meisten 70er Jahren, erschienen nur noch einzelne Beispiele dieser Gattung auf der russischen Bühne, und erst ab Ende der 70er Jahre nahm sie einen festen Platz sowohl auf privaten Opernbühnen als auch im Repertoire des Hoftheaters ein.

Die „seriöse“ italienische Oper am Petersburger Hof befand sich an der Wende der 50er und 60er Jahre in einer Krise. Araja inszenierte seine letzte Oper, „Alexander in Indien“, auf ein Libretto von Metastasio im Jahr 1755<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Die Partitur der Oper ist nicht erhalten geblieben.

Er blieb bis 1759 Hofkapellmeister und schrieb nur noch einige Glückwunschkantaten und Serenaden für die Familienfeiern der Mitglieder der kaiserlichen Familie<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> 1762 reiste Araja erneut nach Russland, wo er auf die Unterstützung des neuen Kaisers Peter III. hoffte, doch der gewaltsame Tod dieses erfolglosen Herrschers machte seine Hoffnungen bald zunichte. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte Araja in Italien, wo er sich ausruhte und sich nicht mehr kreativ betätigte.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts repräsentiert sein Werk ein Stadium, das in der Entwicklung der italienischen Oper bereits überschritten war. Eine neue Generation von Komponisten trat auf den Plan, die sich bemühte, den Schemata der Opera seria einen flexibleren Charakter zu verleihen und die dramatische Ausdruckskraft der Musik zu vertiefen. Diese neuen Tendenzen spiegelten sich auch in der Arbeit der Komponisten wider, die Araja als Direktor der Italienischen Oper in St. Petersburg ablösten.

Sein unmittelbarer Nachfolger war Hermann Raupach, der zuvor Cembalist der Hofkapelle gewesen war. Es ist sehr wahrscheinlich, dass seine Ernennung zu diesem Posten auf den Erfolg von „Alceste“ zurückzuführen war. Raupach schrieb die Musik für zwei weitere dramatische Werke Sumarokows: den panegyrischen Prolog „Die neuen Lorbeeren“ und das feierliche allegorische Stück „Die Zuflucht der Tugend“ mit Chören, Tänzen, Sologesang und Rezitation (beide Aufführungen 1759), und 1760 wurde seine Opera-seria „Siroe“ nach einem Libretto von Metastasio<sup>21</sup> inszeniert.

<sup>21</sup> Die Partitur ist in den Archiven der Sowjetunion nicht vorhanden.

Dies war die erste Neuinszenierung einer italienischen Oper auf der Hofbühne seit fünf Jahren!

Raupachs Nachfolger wurde 1762 Vincenzo Manfredini. Nachdem er Ende der 50er Jahre als blutjunger Mann von zwanzig Jahren nach Russland gekommen war, trat er in den Dienst des Großfürsten Peter Fjodorowitsch (des späteren Kaisers Peter III.), der in seiner Residenz in Oranienbaum über einen eigenen Stab von Musikern und sogar über ein nach Plänen des Architekten Antonio Rinaldi erbautes Opernhaus verfügte. „Auf der Bühne dieses Theaters“, schreibt Staehlin, „wurde jedes Jahr eine neue Oper aufgeführt, komponiert vom großherzoglichen Kapellmeister Manfredini...“ (199, 95). Allerdings ist nur eine seiner in Oranienbaum aufgeführten Opern, „Die gelehrte Semiramis“ (1760), bekannt. Für die Hauptstadtbühne schrieb Manfredini die Opern „L'olimpiade“ (1762) nach einem bekannten Libretto von Metastasio und „Karl der Große“ (1763) nach einem Text des St. Petersburger Hoflibrettisten L. Lazzaroni. Außerdem schrieb er eine Reihe von Zwischenspielen, panegyrischen Stücken „für den Anlass“, große Vokal- und Instrumentalwerke (ein Requiem für den Tod von Jelisaweta Petrowna von Russland) und Klaviersonaten.

Trotz eines erfolgreichen Starts gelang es Manfredini jedoch nicht, am russischen Hof Karriere zu machen. Die Oper „Karl der Große“ stieß nicht auf Gegenliebe. Staehlin, der die Meinung der herrschenden Kreise wiedergab, schrieb: „Sie mag genug Gründlichkeit und Gelehrsamkeit gehabt haben, aber es fehlte ihr an Lebendigkeit und Gefühl“ (199, 129). Katharina II., die sich offen zu ihrer völligen Unempfindlichkeit gegenüber Musik bekannte, aber sehr um ihr internationales Ansehen besorgt war, wollte einen bedeutenden Musiker von europäischem Rang in

ihren Diensten haben, dessen Name den Glanz und die Größe ihres Hofes aufwerten konnte. Manfredini war keine solche Persönlichkeit. Vor seiner Ankunft in Russland hatte er nicht eine einzige Oper produziert, und im Westen hatte niemand von ihm gehört.

Schon bald nach seiner Ernennung zum Hofkapellmeister begann die Suche nach einem anderen, repräsentativeren Kandidaten für den Posten. Die Wahl fiel auf Baldassare Galuppi, dessen Name in St. Petersburg dank der Produktionen von Locatellis Ensemble gut bekannt war. Zu dieser Zeit war er eine der einflussreichsten Persönlichkeiten der italienischen Musik. Galuppi war ein beliebter Opernkomponist, der seit 1762 als Kapellmeister des Markusdoms und Direktor des Konservatoriums der Incurabili in Venedig tätig war.

Ch. Burney, der 1770 das Musikleben Venedigs kennenlernte, schrieb in sein Reisetagebuch: „Bisher war das Pietà-Konservatorium am besten für sein Orchester und Mendicanti für seine Stimmen bekannt... Gegenwärtig jedoch lenken die herausragenden Fähigkeiten von Signor Galuppi die Aufmerksamkeit auf die Konzerte des Konservatoriums von Incurabili, das, was Musik, Gesang und Orchester betrifft, meiner Meinung nach den anderen überlegen ist“ (24, 81). Nachdem er einige Werke von Galuppi gehört hat, die von den Schülern dieses Konservatoriums aufgeführt wurden, bemerkt derselbe Autor: „Es scheint, dass das Genie von Signor Galuppi, wie das von Tizian, im Laufe der Jahre immer inspirierter wird. Galuppi ist jetzt mindestens siebzig Jahre alt<sup>22</sup> und doch ist man sich allgemein einig, dass seine neueren Opern und Kirchenkompositionen voller Enthusiasmus, Geschmack und Phantasie sind als zu irgendeiner anderen Zeit seines Lebens“ (24, 83).

<sup>22</sup> Im Jahr 1770 war Galuppi 64 Jahre alt.

## 5.

Der russischen Regierung gelang es, die Behörden der Republik Venedig dazu zu bewegen, Galuppis Ausreise nach Russland für drei Jahre zu genehmigen. Dort lebte er von 1765 bis 1768 und erwies sich als sehr vielseitig. Neben seinen Hauptaufgaben - der Komposition von Opern und feierlichen Kantaten, der Leitung von Hofkonzerten und Aufführungen der italienischen Truppe - schrieb Galuppi Musik zu orthodoxen geistlichen Texten<sup>23</sup> und trat in den Gemächern der Zarin als Cembalist auf, der seine Sonaten und andere Werke spielte.

<sup>23</sup> Er schrieb die geistlichen Konzerte „Das Herz ist bereit“, „Richte, o Herr, die mich beleidigen“, „Der Herr wird dich hören“ sowie eine Reihe kleinerer Kirchenlieder.

Es ist unmöglich, seine Verdienste als Lehrer nicht zu erwähnen, der das Talent des jungen Bortnjanski zu schätzen wusste und zu seinen ersten kreativen Erfolgen im Ausland beitrug.

Galuppis erste Oper, die Anfang 1766 in Russland aufgeführt wurde, „Die verlassene Dido“, war kein neues Werk, im Gegensatz zu den Behauptungen von Staehlin und einigen späteren Historikern (199, 132; 193, II, 124). Es war bereits ein Vierteljahrhundert zuvor auf der Bühne erschienen und hatte in der Folge eine Reihe von Aufführungen in verschiedenen italienischen Städten erlebt. „Die verlassene Dido“, der auf Metastasios lyrischstes Libretto geschrieben wurde, ist reich an



rührenden Situationen, in denen sich die melodische Begabung des venezianischen Meisters voll entfalten konnte. Die Züge des Sentimentalismus, der bereits auf russischem Boden seine ersten Keime getrieben hatte, kommen in diesem Werk vielleicht stärker und endgültiger zum Ausdruck als in jeder anderen Oper Galuppis. Die begabte Darstellerin der Titelrolle, Teresa Colonna, genannt „Venezianoschka“ (Venezianella), die ihre künstlerische Laufbahn als Ballerina begann, in Italien großen Ruhm erlangte und dann in die Rolle einer Opernsängerin wechselte, war in der Lage, ein ausdrucksstarkes Bild zu schaffen. Sie kam 1764 nach Russland und sang bis Ende der 60er Jahre die weiblichen Hauptrollen in allen italienischen Opern auf der Hofbühne.

Im selben Jahr wurde eine weitere Oper von Galuppi, „Il re pastore“ („Der Hirtenkönig“), nach einem Libretto von Metastasio, die ebenfalls in Italien aufgeführt worden war, inszeniert. „Die Musik dieser Oper hatte jedoch - so Staehlin - nicht den gleichen Erfolg wie seine vorherige „Dido“. Der eigentliche Inhalt dieser Oper ist zu pastoral, und es wäre daher wünschenswert, sie um mehr als ein Drittel zu kürzen“ (199, 134). Metastasio bezeichnete das Stück als „Walddrama“ (dramma boschereccia). Als Divertissement nach der Oper wurde das Ballett „Die Abfahrt des Aeneas“ oder „Die verlassene Dido“ aufgeführt, das laut Staehlin „eine Pantomime der gesamten Oper „Didone abbandonata“ war, die zuvor im Frühjahr auf der kaiserlichen Bühne aufgeführt worden war und sehr gut ankam“ (199, 162).

Das Ballett wurde von dem herausragenden Choreographen Gaspar Angiolini choreographiert, der in seinem Werk fortschrittliche innovative Ideen zur Reformierung des Ballettheaters vertrat und es von einem brillanten Divertissement in eine dramatische Handlung verwandelte, die in der Lage war, akute seelische Konflikte und menschliche Charaktere zu vermitteln. „Die Abfahrt des Aeneas oder Die verlassene Dido“ war Angiolinis erstes Werk in Russland, in dem er seine kreativen Prinzipien überzeugend demonstrierte. In dieser Inszenierung gelang es ihm, „ein bis zum Äußersten komprimiertes choreographisches Drama zu schaffen, das die Geschichte von Liebe und Tod der karthagischen Königin vor einem lebhaften und malerischen theatralischen Hintergrund zeigt“ (46, 221). Während seiner Jahre in Russland führte Angiolini neben eigenständigen choreografischen Kompositionen auch Tänze in einer Reihe von Opern auf, die an der Petersburger Hofbühne aufgeführt wurden.

Als nächstes gab es Galuppis „Iphigenie auf Tauris“, die am 21. April 1768 in St. Petersburg uraufgeführt wurde. Diese einzige Oper des ehrwürdigen Komponisten, die er speziell für den russischen Hof schrieb, nimmt einen ganz besonderen Platz in seinem Schaffen ein. Das Libretto der Oper, zu dem Tommaso Traetta zehn Jahre zuvor die erste Musik geschrieben hatte, stammte von Marco Coltellini, einem der Vertreter der fortschrittlichen, reformorientierten Tendenzen in der italienischen Operndramaturgie der Mitte des 18. Jahrhunderts. Zusammen mit Glucks engstem Mitarbeiter R. Calzabigi spiegelte Coltellini in seinem Werk die Ideen des aufklärerischen Klassizismus wider und strebte danach, den konventionellen Formen der Opera seria eine größere Einfachheit und Klarheit des dramatischen Plans zu verleihen. In diesem Werk, das auf der gleichnamigen Tragödie des Euripides basiert, gelang es ihm, wie G. Abert schreibt, „sich den Pforten der Gluckschen Reform zu nähern“ (204, I, 192).

Dass sich Galuppi bereits am Ende seiner Karriere einem so ungewöhnlichen Libretto für eine traditionelle Opera seria zuwandte, war zweifellos auf den Einfluss der ihn umgebenden kulturellen Atmosphäre in Russland zurückzuführen. Es sei daran erinnert, dass Sumarokow bereits Ende der 50er Jahre die Bilder der antiken Tragödie in die Oper eingeführt hatte. Ob Galuppi seine „Alceste“ kannte, ist nicht bekannt, aber es ist durchaus möglich.

In „Iphigenie auf Tauris“ fehlt die Liebesgeschichte, die in den meisten italienischen Opern des „seriösen“ Typs im Mittelpunkt steht, völlig. Die Akteure lassen sich in ihrem Handeln von erhabenen Gefühlen der Liebe zu ihrer Heimat und ihren Lieben, dem Bewusstsein ihrer moralischen Pflicht und der Selbstaufopferung im Namen der Freundschaft leiten.

In einer Anmerkung zum „Inhalt“ des Vorworts zum Libretto der Oper schreibt Coltellini: „Der Schöpfer dieser Tragödie hat, indem er den Inhalt aus den Historien übernahm, nichts weiter verändert, als den Tempel der Diana durch den Tempel der Palladia zu ersetzen und Iphigenie darin zu einer großen Priesterin zu machen, die die Priesterin des Diapas war“ (73). Die Änderungen, die Coltellini an Euripides' Tragödie vornahm, waren in der Tat wesentlicher. Während er die gesamte Handlung beibehält, verändert er die Art bestimmter Situationen und führt neue Akzente in der Charakterisierung der Schauspieler ein. So greift Iphigenie in Euripides' Werk zu einer List, um die Statue der Göttin aus dem Tempel zu holen und sie zusammen mit ihrem Bruder Orestes und seinem Freund Pylades aus dem fernen Tauris in ihre Heimat Griechenland zu bringen. In der Oper begeht Orestes die Entführung, wird dann aber von den Wachen des Foastus, des „Königs von Tauris“, gefangen genommen und muss mit seinem unzertrennlichen Freund den Göttern geopfert werden. Sie werden von Iphigenie gerettet, die im Augenblick der Opferung einen Dolch ergreift und den grausamen Tyrannen damit ersticht. Eine solche Situation wäre im antiken griechischen Theater wahrscheinlich unmöglich gewesen, aber sie ist sehr typisch für die klassizistische Tragödie des 17. und 18. Jahrhundert. Ein weiterer wichtiger Exkurs bezieht sich auf die Tatsache, dass Iphigenie in Coltellinis Libretto ihren Bruder in Orestes später erkennt als in der antiken Vorlage. Indem der Dramatiker diese Szene auf den kritischsten Moment der Handlung vorverlegt, steigert er die ständig wachsende Spannung, die erst im Finale der Oper aufgelöst wird. Die Worte des Schlussensembles: „Alle Tyrannen sollen Gott fürchten, der keine Strafe ungestraft lässt; Sünden werden nie vergeben“ - unterstreichen die tyrannisch-kämpferische Ausrichtung des Werkes.

In Bezug auf die Inszenierung von Galuppis Oper bemerkt Staehlin, dass „es seine stärkste Komposition war, die sich durch Lebendigkeit, Aktion und zehn Chöre auszeichnete“ (199, 136)<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Die Chöre wurden, wie es im Libretto heißt, „von den Hofsängern Ihrer kaiserlichen Majestät gesungen“.

In der Tat wurde in keiner der bisher in Russland aufgeführten Opern dem Chor ein so großer und wichtiger Platz eingeräumt wie in „Iphigenie auf Tauris“. Nicht nur der quantitative Aspekt ist von Bedeutung, sondern auch die dramaturgische Last, die der Chor trägt, der direkt am Geschehen teilnimmt, indem er das Schicksal der Schauspieler beklagt oder sie verurteilt, den Zorn der Götter fürchtet und um Gnade und Erlösung fleht. Die Ballettszenen sind ebenfalls innovativ und erhalten eine wirkungsvolle dramatische Interpretation<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Das Libretto sieht vier Ballette vor: „1. Priester. 2. Furien. 3. Matrosen. 4. Edle Skythen.“

Ein Beispiel für das enge Zusammenspiel zwischen solistischen, chorischen und choreografischen Elementen ist die Szene mit Orests wahnhaften Visionen im zweiten Akt, eine der dramatischsten der Oper. Dem schlafenden Orest, der in einem Kerker eingesperrt ist, erscheint der Schatten seiner Mutter Klytemnestra, die er für den heimtückischen Mord an seinem Vater getötet hat. Der Chor der Furien, der von ballettartiger Pantomime begleitet wird, wird von Orests rezitativen Zeilen unterbrochen.

Diese große dramatische Szene ist in ihrer Gesamtheit von einer einzigen kontinuierlichen musikalischen Entwicklung durchdrungen. Die einzelnen Episoden sind eng miteinander verbunden und folgen direkt aufeinander. Auf die feierliche und harte Orchestereinleitung folgt ein Chor von Furien, der Orest auffordert, beim Anblick des düsteren Schattens seiner ermordeten Mutter aus seinem Schlaf zu erwachen. Die Musik hat einen ruhigen, idyllischen Charakter, der durch den Klang der Flöten, die die oberen Stimmen des Chors eine Oktave höher verdoppeln, abgeschattet wird: der schlafende Orest erkennt noch nicht die schreckliche Bedeutung des Geschehens (Beispiel 23).

Als Orest erwacht, wendet er sich in einem klagenden Lamento arioso an die Furien: „Lasst mich in Ruhe, zerreißt mir nicht das Herz“ (Beispiel 24). Doch die Raserei der Furien wird immer stärker und erreicht ihren Höhepunkt im letzten Teil der Szene: der Tanz der Furien, begleitet von den schnellen Passagen des Orchesters, und der Chor, in dem Orests Bitten um Gnade mit einem drohenden „Nein! Nein! Nein!“ beantwortet wird (Beispiel 25). Der quälende Alptraum endet mit dem Erscheinen von Iphigenie, die vom Chor angekündigt wird: „Seht, sie schreitet...“

Der zweite Akt endet mit einem Massenchor auf einem mit Menschen gefüllten Platz vor dem Tempel der Athena Pallas. Alle sind entsetzt über das mysteriöse Verschwinden der Statue der Göttin, die von Orest gestohlen wurde, dem die Flucht aus dem Kerker gelungen ist. Aus dem allgemeinen Chorgesang heben sich einzelne Gruppen ab: ein Chor von „Priesterinnen“, die die „gütige Göttin“ besingen, ein Chor von Kriegern, die sie anrufen, um Blitz und Donner zu bezwingen, ein Chor von Priestern, die für die Rettung des Tempels beten. Und alle sind in einer gemeinsamen Bitte vereint: „Wende deinen Zorn und deine Strafe von einem unschuldigen Volk ab“.

Solche Szenen boten dem Komponisten eine dankbare Gelegenheit, sein Können als Meister der großen Chorform unter Beweis zu stellen. Die Chöre der Oper sind spektakulär und mitreißend, obwohl Galuppi hier nicht auf komplexe polyphone Darstellungsmethoden zurückgreift, da er sie offenbar als kontraindiziert für den Opernstil betrachtet <sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Burney bemerkt in seinen Reisetagebüchern: „Was die Opernchöre betrifft, die ganz der Handlung angepasst sind und auswendig gesungen werden, so müssen sie natürlich kürzer und weniger entwickelt sein als die Chöre der Oratorien, wo jeder Sänger seine Rolle vor sich hat und wo der Komponist reichlich Zeit hat, seine Fähigkeiten in allen Arten dessen einzusetzen, was Musiker gutes Schreiben nennen“ (24, 84).

Die Solopartien der „Iphigenie auf Tauris“ sind nicht frei von einem Übermaß an virtuosen Passagen, die nicht immer durch die Natur des Textes und die dramatische Situation gerechtfertigt sind. In dieser Hinsicht weicht Galuppi nicht von den

Anforderungen der traditionellen Opera seria ab. Dennoch gelingt es ihm bisweilen, die psychischen Zustände der Figuren eindrucksvoll zu vermitteln. Besonders breit und voll ist das Bild der Iphigenie, das sich sowohl in den Szenen mit dem sie ständig begleitenden Chor der Priesterinnen, in den Duetten und Dialogen mit ihrer Freundin und Assistentin Doris als auch in den Momenten der einsamen Besinnung und der Seelenergüsse und schließlich im Moment der entscheidenden Tat, als sie den Mord an Thoas wagt, offenbart. Der zentrale Moment in Iphigenies Rolle ist die Arie aus dem zweiten Akt von „Was soll ich nun tun?“, die den schwierigen inneren Kampf zwischen der Pflicht der Hohepriesterin und ihren Gefühlen von Mitleid und Mitgefühl für ihren Bruder und Landsmann ausdrückt.

Es ist merkwürdig, dass der berühmte Meister des Buffa-Genres Galuppi, dessen komische Opern, die von Locatellis Truppe aufgeführt wurden, von allen bis hin zu Kaiserin Jelisaweta so bewundert wurden, in Russland (im Sommer 1767) nur eines seiner Werke dieser Art aufführte „La governanta astuta ed il tutore sciocco e geloso“<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Mooser hält es für möglich, dass diese Oper in Russland geschrieben wurde, denn: die Uraufführung in der Heimat des Komponisten fand im Herbst 1766 statt, also ein Jahr nach seiner Abreise aus Italien (216, II, 81).

## 6.

Nach der Abreise Galuppis aus Russland im Jahr 1768 übernahm Tommaso Traetta die Stelle des Hofkapellmeisters von Katharina II., der in der Regel neben N. Jommelli als einer von Glucks italienischen Vorgängern genannt wird. Zeitgenossen betonten Traettas dramatisches Talent und seine Gabe, in die Tiefen der menschlichen Leidenschaften vorzudringen. Der deutsche Musikschriftsteller und Ästhet des 18. Jahrhunderts W. Heinze schrieb über ihn: „Er findet genaue Mittel, um das Traurige, das Schreckliche, die kühnen Entscheidungen, den Übergang von einer Leidenschaft zur anderen und besonders das Leiden edler Seelen zu vermitteln“ (214, I). Ein anderer Kritiker nannte ihn „den größten italienischen Tragödienkomponisten“ (208, XXXI).

In Russland fand Traetta einen günstigen Boden für die Umsetzung seiner innovativen Ideen. Ihm standen die besten Opernsänger der damaligen Zeit, ein ausgezeichnetes Orchester mit einer Reihe hervorragender Interpreten auf verschiedenen Instrumenten und der prächtige Chor der Hofkapelle zur Verfügung. Dies alles gab ihm die Möglichkeit, die Mittel seiner Opernkomposition zu bereichern und zu erweitern. Forscher, die sich mit dem Werk des Komponisten befassen, stellen fest, dass in seinen Petersburger Partituren das Orchester reicher wird, Klarinetten und Konzerthörner zum ersten Mal auftreten und die Bedeutung und der Umfang der Chorszenen zunehmen.

In seinen ersten Jahren in Russland schuf Traetta nichts Neues und beschränkte sich auf partielle Überarbeitungen seiner früheren Werke, die er an die Bedingungen der St. Petersburger Bühne anpasste. Nachdem er im Frühjahr 1769 mit einer kleinen einaktigen Oper (Staeclin nennt sie „Operette“) „L'isola disabitata“ (Die unbewohnte Insel) debütiert hatte, inszenierte er im selben Jahr die Opera-seria „L'olimpiade“, die

er in den späten 50er Jahren nach einem bekannten Libretto von Metastasio geschrieben hatte. Vergleicht man jedoch die Petersburger Partitur mit Metastasios Originaltext, so stößt man auf eine Reihe von Unstimmigkeiten. Die wichtigsten davon betreffen die Einführung eines ausgedehnten Chorfinals. Das Bild der Olympischen Spiele am Ende des ersten Aktes, in dem der Gesang des Chores mit Tanz und Pantomime kombiniert wird<sup>28</sup>, ist besonders umfangreich und dynamisch.

<sup>28</sup> Auch in Manfredinis gleichnamiger Oper, die 1762 in St. Petersburg aufgeführt wurde, fehlte diese Szene.

Es besteht Grund zu der Annahme, dass diese Ergänzungen vom Komponisten speziell für die St. Petersburger Produktion vorgenommen wurden.

Auch die ein Jahr später in St. Petersburg inszenierte Oper „Antigone“ war kein neues Werk. Im Gegensatz zur „L'olimpiade“ erblickte sie hier in gekürzter Form das Licht der Welt, die üblichen drei Akte wurden auf zwei reduziert<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Das gedruckte Libretto lautet: „Antigone. Eine gekürzte Metastasio-Oper“. Diese Kürzungen waren auf die Forderung Katharinas II. zurückzuführen, dass die Aufführung nicht länger als eineinhalb Stunden dauern sollte. Die Komponisten hielten sich jedoch nicht immer an die vorgegebene Zeit, wie die erhaltenen Partituren und gedruckten Libretti zeigen.

Die „Antigone“ gehört nicht zu Traettas besten Werken. Der Komponist weicht darin nicht vom üblichen Kanon der Opera seria mit all ihren Konventionen und der Unglaubwürdigkeit der Handlung ab: Alles ist den Interessen der Solosänger untergeordnet, Chöre gibt es überhaupt nicht (das Finale des zweiten Aktes, das mit dem Wort „sogo“ („großes Ensemble“ oder „gemeinsames Finale“) gekennzeichnet ist, ist ein Ensemble, in dem die Stimmen aller Akteure vereint sind).

Man kann nur spekulieren, was der Grund für Traettas recht lange kreative Untätigkeit war. Es ist möglich, dass er einfach kein Libretto fand, das seinen Vorstellungen entsprach. Im Jahr 1772 wurde M. Coltellini zum Hofdichter in St. Petersburg ernannt, mit dem Traetta in seinen jungen Jahren eine seiner besten Opern, „Iphigenie auf Tauris“, schrieb. Die Begegnung zwischen dem Komponisten und dem Dramatiker erwies sich auch dieses Mal als glücklich. Das Ergebnis ist die Oper „Antigone“, die einhellig als Höhepunkt im Schaffen des italienischen Meisters anerkannt wird<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Aufgrund der Ähnlichkeit der Titel „Antigon“ und „Antigone“ kam es zuweilen zu Verwechslungen, und die beiden Opern, die inhaltlich nichts gemeinsam haben, wurden identifiziert. Der Held der ersteren ist nicht die tragische Tochter des Ödipus, sondern der makedonische König Antigonus Gonata, dessen Liebe zur ägyptischen Prinzessin Berenix seinem Heimatland schweres Unheil bringt und ihn des Throns beraubt. Auszüge aus „Antigone“ sind in der von Chr. Goldschmidt (208) herausgegebenen Ausgabe veröffentlicht. Die vollständige Partitur wurde 1962 in Florenz veröffentlicht; eine handschriftliche Abschrift befindet sich in der ZMB (*Zentralen Musikbibliothek*) in Leningrad.

Nach der Uraufführung in St. Petersburg am 11. November 1772 wurde die Oper mit großem Erfolg auf westeuropäischen Bühnen aufgeführt.

Traetta und Coltellini greifen in diesem Werk erneut auf die harten und majestätischen Bilder der antiken Tragödie zurück. Die Handlung von „Antigone“ ist

der gleichnamigen Tragödie von Sophokles entnommen, die den Ödipuszyklus vervollständigt. Ihr Inhalt ist das traurige Schicksal der Kinder des unglückseligen Königs, über denen der Fluch des Verderbens hängt: zwei Söhne - Polyneikes und Eteokles, die in einer Fehde sterben, und die Tochter Antigone, die auf Geheiß des Herrschers von Theben Kreonte in einen Kerker gesperrt wird, weil sie entgegen seinem Verbot die Asche ihres im Zweikampf getöteten Bruders Polyneikes verschenkt hat.

Coltellini stellt dem Text, wie üblich, eine kurze Zusammenfassung des Librettos voran: „Dies ist der Inhalt dieses Dramas, und es ist derselbe Inhalt, der Sophokles die Gelegenheit gab, eine glorreiche Tragödie mit demselben Namen zu schreiben; aber hier wurden Änderungen sowohl im Verlauf als auch im Ende des Dramas vorgenommen; die Änderungen entsprechen den Regeln des italienischen Musiktheaters und dem Ermessen der wichtigsten Zuschauer, für die dieses Werk bestimmt ist“ (9).

Es ist nicht schwer zu erraten, welches „Hauptpublikum“ der Autor des Librettos im Sinn hatte, als er das Libretto schrieb, das für eine Paradeaufführung bei Hofe zu Ehren der Namensgeberin der Kaiserin Katharina gedacht war. Die Aufführung sollte mit einem feierlichen Divertissement enden, und das erforderte eine angemessene Auflösung der Handlung selbst. Nach Sophokles begeht Antigone, die zu einem qualvollen Tod in einem Kerker verdammt ist, Selbstmord, und ihr Verlobter, Kreontes Sohn Haemon, stirbt mit ihr. Als seine Mutter Eurydike<sup>31</sup> davon erfährt, ersticht sie sich.

<sup>31</sup> Diese Figur kommt in der Oper nicht vor.

Aber ein solches Ende war zu düster für einen feierlichen Tag. Daher änderte Coltellini den tragischen Schluss willkürlich mit einer unerwarteten Wendung, die es ihm ermöglichte, die Handlung zu einem glücklichen Ende zu bringen. Kreonte wird beim Anblick der unerschütterlichen und treuen Liebe von Hämon und Antigone weich und sagt an seinen Sohn gewandt: „Antigone ist dein: lebe...“. Im Schlussemble mit dem Chor bringen alle Akteure die Freude über die Befreiung von schweren Sorgen und Unglück zum Ausdruck.

Dieses künstliche und wenig motivierte Finale mindert natürlich die Wirkung und verleiht der großen Tragödie die Züge eines sentimental Melodrams. Aber auch die größten Künstler der damaligen Zeit konnten den konventionellen Kanon der Hofszene nicht überwinden. Es genügt, an Glucks „Orpheus“ zu erinnern, wo Eurydike entgegen dem antiken Mythos ein zweites Mal ins Leben zurückkehrt, um die Oper mit dem Bild eines rauschenden Festes mit einer bunten Folge von Tänzen zu beenden, von denen die alten Griechen keine Ahnung hatten.

Trotz dieser unvermeidlichen Widersprüche gelang es Traetta, ein innerlich sehr kohärentes Werk mit einer starken und lebendig ausgedrückten Musik zu schaffen, das zuweilen eine wahre Tragödie erreicht. In der „Antigone“ wurden seine reformistischen Ideen am besten und vollständigsten umgesetzt. Er hebt die scharfe Unterscheidung zwischen Rezitativ und Arie auf und fasst eine Reihe von Einzelnummern zu größeren Szenen zusammen, die durch die Einheit des Tonplans und manchmal durch die Gemeinsamkeit der Thematik verbunden sind. In den Soloepisoden zieht Traetta die Form einer kleinen Cavatina der ausgedehnten Aria da capo vor. Die Chor- und Tanzszenen, die keine Einschübe sind, sondern sich direkt in den Handlungsverlauf einfügen, sind außergewöhnlich gut entwickelt. Die einzige Ausnahme bildet das obligatorische Schlussdivertissement. Entgegen der gängigen Tradition wurde die Musik für die Tänze vom Autor der Oper selbst komponiert, was

im gedruckten Libretto ausdrücklich vermerkt ist. Dadurch werden die choreografischen Episoden nicht nur dramaturgisch, sondern auch musikalisch zu einem organischen Teil des Ganzen.

Schon der Beginn der Oper war kühn und ungewöhnlich: der Zweikampf zwischen den beiden Brüdern Eteokles und Polyneikes, deren Rollen von Balletttänzern gespielt wurden. Einigen Zeitgenossen erschien ein solcher Beginn sogar als „exzentrisch“. Diese kriegerische Szene wird von einem Chor begleitet, der sich in zwei Gruppen aufteilt, die Argiver und die Phöbener, die jeweils für ihren Anführer um den Sieg beten. Nachdem beide Rivalen erschlagen sind, ruft der Chor aus: „O trauriger, schmerzlicher Anblick.“ Die erste Szene schließt sich direkt an die zweite an - eine Ansprache von Kreon, der zum Herrscher von Theben wird, an das Volk und die Antwort des Chors: „Regiere viele Jahre“. Der gesamte erste Teil des ersten Aktes wird durch den Chor des Volkes abgerundet, der das Urteil über die Bruderfehde spricht: „Mögen Verräter und Überläufer immer auf diese Weise umkommen“. Zu diesem Chor spannt sich der tonale Bogen vom Beginn der Handlung: C-Dur - c-Moll und wieder C-Dur. Im Kontrast dazu steht das G-Dur des Chores, der den neuen Herrscher preist.

Die Szene, in der Antigone ihren Bruder Polyneikes im zweiten Akt beerdigt, ist in ihrer Endgültigkeit und ihrem lebendigen Dramatismus bemerkenswert. Sie beginnt mit Antigones Leichenzug, bei dem ihre Freunde und Priesterinnen die Begräbnisriten am Leichnam des Ermordeten vollziehen (in der Partitur steht „Si danza“). Die Musik, die den gemessenen, gemächlichen Schritt der traurigen Prozession wiedergibt, ist in düsteren, schwermütigen Tönen gehalten. Die abrupten Wechsel von p und f, die Sforzando-Akkorde, die die Dunkelheit zu durchschneiden scheinen, unterstreichen den strengen Ernst der Situation (Beispiel 26).

Diese orchestrale Episode geht direkt in den Chor „Höre unsere Tränen, Seufzer und Klagen“ über, in dem die Freunde und Verwandten von Polyneikes um seinen Schatten weinen. Das sizilianisch inspirierte elegische Thema, das zunächst vom Orchester (Streicher und zwei Oboen) vorgetragen wird, wird im Laufe seiner Entwicklung dramatisiert: die Harmonik wird mit Dissonanzen gesättigt (insbesondere macht der Komponist hier ausgiebig Gebrauch von einem verminderten Septakkord), begleitet von einer spannungsvollen dynamischen Steigerung von p nach ff (Beispiel 27). Zweimal wird der Chor durch Antigones klagende Ausrufe unterbrochen: „Ach, unglücklicher Polyneikes! Ach, Polyneikes!“

Es folgt ein weiterer Chor mit einer Bitte um Gnade, die an die düsteren Götter des Schattenreichs gerichtet ist und einen eher zurückhaltenden und strengen Charakter hat. Die Szene schließt mit einem begleiteten Rezitativ und Antigones Arie „Lieber geliebter Schatten“, die zu einem der populärsten Beispiele des italienischen Opernrepertoires des 18. Jahrhunderts wurde. Der raue Ton der vorangegangenen Chöre wird hier durch eine weiche und sanfte Traurigkeit ersetzt. Das Rezitativ der Antigone ist in seiner Melodieführung eher ariosoartig. Wie Goldschmidt bemerkt, „ist dies ein Gesang ganz eigener Art, gekennzeichnet durch eine harmonische Freiheit, die die frühen Romantiker des 19. Jahrhunderts vorwegnimmt“ (208, XXXIII). Die pathetischen Phrasen der Stimme wechseln sich mit orchestralen Strukturen ab, die einen schwermütigen, konzentrierten Hintergrund schaffen. Der Reichtum an neapolitanischen Wendungen mit einer zweiten tiefen Tonlage, dissonanten Harmonien und häufigen tonalen Abweichungen (g-Moll, B-Dur, b-Moll, as-Moll, c-Moll, g-Moll) verleiht der Musik Merkmale eines betonten Spannungsausdrucks (Beispiel 28).

Die Arie selbst (oder genauer gesagt die Kavatine), die auf dem Siciliana-Rhythmus basiert, hat einen einfachen liedartigen Charakter (Beispiel 29). Es ist nicht schwer, in dieser Melodie nur ein leicht abgewandeltes Chorthema „Höre unsere Tränen“ zu erkennen, von dem einige Wendungen im einleitenden *Larghetto espressivo* und im Rezitativ der Antigone zu hören sind. So ist die gesamte Szene durch eine gemeinsame Intonation und thematische Grundlage vereint, die ihre innere Integrität und ihren monolithischen Charakter bestimmt.

Auch der dritte Akt beginnt mit einer großen Massenszene am Eingang des unterirdischen Kerkers, in dem Antigone eingekerkert werden soll. Nach einer orchestralen Episode im Geiste des Trauermarsches, mit dem die Handlung eröffnet wird, tritt ein Chor des Volkes auf, der von der Kette der schrecklichen Ereignisse, die Theben erlebt hat, schockiert ist. Ihm folgt ein Chor von Mädchen, die um Antigone trauern, die dazu verdammt ist, in der Blüte ihrer Jugend zu sterben.

Traettas Werk hat schwächere Momente, in denen er Zugeständnisse an die Opernroutine seiner Zeit macht. Abgesehen von der Künstlichkeit des glücklichen Endes gibt es auch in der Rolle der Protagonistin dramatisch wenig überzeugende, gewöhnliche Episoden. Eine solche ist ihre bravouröse, virtuose Arie in der letzten Szene des zweiten Aktes, in der sie mutig ihr Todesurteil vollzieht. Insgesamt stellt Antigone jedoch nicht nur die höchste schöpferische Leistung ihres Autors dar, sondern auch ein bedeutendes Phänomen im Leben des europäischen Musiktheaters in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Es ist kein Zufall, dass ein solches Werk in Russland entstanden ist. Die Ideen des aufklärerischen Klassizismus fanden in den fortgeschrittenen Kreisen der russischen Gesellschaft ein breites Echo. Russische Dichter, Bildhauer und Maler griffen auf die ganzheitlichen, majestätischen Bilder der Antike zurück, um die Ideale des heroischen Bürgersinns, der Pflichttreue und der Standhaftigkeit in den Kämpfen und Prüfungen des Lebens zu verkörpern. In Sumarokows „Alceste“ wurden die Züge der antiken griechischen Tragödie auf der Opernbühne lebendig. Und kurz vor Traettas Ankunft in St. Petersburg wurde „Iphigenie auf Tauris“ von Galuppi inszeniert, das vom Publikum der Hauptstadt begeistert aufgenommen wurde. All dies könnte die Idee einer großen tragischen Oper auf der Grundlage eines antiken Stoffes direkt angeregt haben.

Der Erfolg der „Antigone“ wurde durch die Darstellung der Titelrolle durch die bemerkenswerte Sängerin und Schauspielerin Catarina Gabrieli begünstigt, eine der herausragendsten Vertreterinnen der italienischen Gesangskunst im 18. Jahrhundert. Die Zeitgenossen schätzten nicht nur ihre außergewöhnliche Stimme und ihr virtuosos Können, sondern auch ihr ausdrucksstarkes Bühnenspiel. Da sie über hervorragende äußere Merkmale verfügte, konnte sie auf der Bühne ein vollständiges, ganzes Bild schaffen. Mit Traetta verband die Sängerin eine langjährige, kreative Zusammenarbeit. Er hielt sie für die beste Darstellerin von Frauenrollen in seinen Opern und konzentrierte sich oft auf die Eigenschaften der berühmten Sängerin.

Nach „Antigone“ schuf Traetta nichts, was ihm in seiner künstlerischen Bedeutung gleichkam. Die letzten beiden für die Petersburger Bühne geschriebenen Opern - „Amor und Psyche“ (1773) und „Lucius Verus“ (1774) - sind äußerlich spektakulär und reich an Szenen, die für eine üppige, farbenfrohe Theaterinszenierung entworfen wurden, aber es fehlt an tiefen und bedeutenden Gedanken.

Die Inszenierung von „Amor und Psyche“ fiel zeitlich mit der Hochzeit des Thronfolgers Paul mit Prinzessin Wilhelmina von Hessendarmstadt zusammen, was auch die Wahl der Handlung bestimmte. Coltellini verwendete für diesen Anlass sein Libretto, das er noch in Wien geschrieben hatte<sup>32</sup>.



<sup>32</sup> 1767 schrieb F. L. Gassmann eine Oper nach diesem Libretto, die dann am Wiener Hoftheater aufgeführt wurde (216, II, 109).

Über die Musik von Traetta können wir kein Urteil abgeben, da keine Abschrift der Partitur erhalten ist. Wie aus dem Text des gedruckten Librettos (89) hervorgeht, enthielt die Oper viele umfangreiche Chor- und Ballettszenen, aber Traetta hielt es diesmal nicht für nötig, die Tanzmusik selbst zu schreiben, und vertraute diese Arbeit Raupach an. Das Libretto listet die Chöre der „Freuden“, der „Psyche-Schwestern“, des „Venus-Gefolges“, der Priester, der Furien sowie fünf Ballette auf, die vom Choreographen Granger choreographiert wurden: „1. Zusammengesetzt aus Genien und Freuden. 2. Aus Najaden und Tritonen. 3. Von Genien und Freuden in Amors Hallen. 4. Von Amoretten und Furien. 5. Von den Göttern für die eheliche Verbindung von Amor und Psyche“. Die dramaturgisch uninteressante Fabula des griechischen Mythos über die Liebe von Amor und der schönen Psyche und die neidische Eifersucht seiner Mutter Venus wird künstlich auf drei Akte gestreckt und dient als Grundlage für ein rein dekoratives, festliches Theatervivertissement.

„Lucius Verus“ basiert auf einem Libretto von Apostolo Zeno, das zu seiner Zeit populär war, aber in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits in Vergessenheit geraten war. Den Komponisten reizte offenbar die Möglichkeit, sein Können bei der Gestaltung großer Massenszenen und Ensembles unter Beweis zu stellen, denen in der Oper ein sehr wichtiger Platz eingeräumt wird (Bilder von kriegerischen Umzügen, Triumphversammlungen, Gladiatorenkämpfen usw.). Wie in Traettas früheren Opern zeichnen sich die Chöre durch eine sorgfältig entwickelte Struktur, Fülle und Helligkeit des Klangs aus, und das Orchester wird vor allem durch den umfangreichen und vielfältigen Einsatz von Holzbläsern, Trompeten und Hörnern verstärkt und bereichert. Aber all dies dient keinem großen inhaltlichen Zweck und ist mit der Armut und Alltäglichkeit des musikalischen Materials verbunden.

## 7.

Giovanni Paisiello, der 1776 die St. Petersburger Hofoper übernahm, war ein ganz anderer Künstler als Traetta. Paisiello wurde vor allem als einer der größten Meister der Opera buffa in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts berühmt.

Nachdem er 1764 mit der komischen Oper „Der Schwätzer“ nach einem Text von Goldoni debütiert hatte, wurde er schnell auch außerhalb Italiens berühmt. Mitte der 70er Jahre war sein Name in Europa allgemein bekannt und er machte seinem älteren Zeitgenossen Niccolò Piccinni die Vorherrschaft in der Gattung der komischen Oper streitig. Die beiden Komponisten repräsentierten unterschiedliche Tendenzen in der Entwicklung des Genres. Während Piccinnis Name mit der Durchdringung des sensiblen Elements in der Opera buffa („Die gute Tochter“, 1760) verbunden ist, lag Paisiellos Stärke in seiner Fähigkeit, treffende und scharfe komödiantische Charakterisierungen zu schaffen, ansteckenden Spaß und Lebendigkeit der Handlung zu erreichen. Gleichzeitig entwickelten und erweiterten beide die Formen der italienischen komischen Oper erheblich, führten einen neuen, frischen melodischen Strom in sie ein, bereicherten die orchestrale Struktur und stärkten die Rolle des Orchesters als Mittel zur Darstellung szenischer Situationen.

Paisiello schrieb auch Opera seria, aber hier war er weit weniger unabhängig und originell. In diesem Bereich seines Schaffens hielt er sich an die Neuen Neapolitaner, die in gewisser Weise eine Reaktion auf die reformistischen Tendenzen von Jommelli und Traetta waren.

In den sechs Jahren seines Aufenthalts in Russland führte Paisiello mindestens zwölf seiner Opern auf, von denen die meisten neue Werke waren, die erstmals auf der russischen Hofbühne aufgeführt wurden. Darüber hinaus schrieb er in diesen Jahren mehrere weniger bedeutende Werke „für den Anlass“ wie eine Theaterkantate oder Serenade, das Oratorium „Die Passion Christi“<sup>33</sup>, einen Zyklus von 24 Divertissements für Blasinstrumente, Klavierstücke und ein Lehrbuch für Generalbass<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Aufgeführt bei den „Geistlichen Konzerten“ in St. Petersburg 1783.

<sup>34</sup> „Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il cembalo“. St. Petersburg, 1782.

Neben der Leitung von Opernproduktionen spielte er ständig Cembalo im Palast und erfüllte Aufträge von verschiedenen Würdenträgern<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> Zu diesen Werken gehörte die Theaterkantate „La sorpresa degli die“ („Das Erstaunen der Götter“), die Ende 1777 im Potemkin-Palast anlässlich der Geburt des Enkels der Zarin, Alexander, aufgeführt wurde.

Paisiellos anmutige, melodische Musik gefiel sowohl dem hohen Adel, der regelmäßig Hofkonzerte und Opernaufführungen besuchte, als auch dem breiten Publikum, das die Gelegenheit hatte, seine Werke in privaten Opernhäusern zu sehen.

Paisiellos erste Opern in Russland gehörten zum Genre der seria und knüpften an die Tradition der feierlichen Hofaufführungen der vorangegangenen Zeit an. Nach seiner Ankunft im Herbst 1776 machte er sich sofort an die Arbeit, und im Januar des folgenden Jahres konnte er seine neue Oper „Nitteti“ aufführen. Der Erfolg war enorm, und Paisiello wurde sofort zu einem Publikumsliebling.

Diese Oper, die auf ein Libretto von Metastasio aus der Zeit des alten Ägyptens geschrieben wurde, das bereits von mehreren italienischen Komponisten verwendet worden war, ist in ihrem Inhalt und ihrer dramaturgischen Struktur recht traditionell. Die Protagonistin, nach der das Werk benannt ist, ist die Tochter des Pharaos, die als Säugling zu einer Hirtenfamilie gegeben wird und sich ihrer Herkunft nicht bewusst ist.

Die dramatische Intrige, die auf dem im 18. Jahrhundert weit verbreiteten Motiv des unerwartet gelüfteten Geheimnisses der Geburt des Protagonisten beruht, ist nicht originell. Der exotische Schauplatz der Handlung hat die Phantasie des Künstlers, Regisseurs und Choreographen <sup>36</sup> beflügelt, spiegelt sich aber nicht in der Musik wider, der es jedoch nicht an melodischer Frische und Attraktivität fehlt.

<sup>36</sup> Das Bühnenbild wurde von F. Gradizzi gemalt, die Tänze wurden von Angiolini inszeniert, der 1776 zum zweiten Mal nach Russland kam.

In Episoden von zärtlich lyrischer oder trauriger und elegischer Natur gelingt es dem Komponisten, die richtigen Mittel zu finden, um die Situation auszudrücken. Die weiblichen Charaktere der beiden „Rivalinnen im Missverständnis“ sind die lebendigsten und vollständigsten, mit einer Reihe von berührenden und fein geschriebenen Momenten in ihren Rollen, die an Mozart erinnern. Ein Beispiel ist die Arie der Tochter des Kriegsherrn Amasis, die mit Nitteti verwechselt wird, mit einer weichen, anmutigen Gesangsmelodie, die von zwei Geigen in Sexten oder Terzen unterstützt wird. Die abschließende Ritournelle zweier träge gurrender Flöten unterstreicht den verträumten Charakter der Musik (Beispiel 30).

Paisiellos nächste beiden Opern im Genre der seria, „Lucinda und Armidor“ (Libretto von Coltellini, 1777) und „Achilles auf Skyros“ (Libretto von Metastasio, 1778), wurden wohlwollend aufgenommen, hatten aber nicht den gleichen dauerhaften Erfolg wie „Nitteti“, das mehr als zehn Jahre lang auf der Petersburger Bühne blieb.

Anfang 1779 beschloss Paisiello, seine komische Oper „I filosofi immaginari“ („Die eingebildeten Philosophen“)<sup>37</sup> nach einem Text des italienischen Dramatikers G. Bertati, des Autors zahlreicher beliebter komischer Libretti, zum ersten Mal bei Hofe aufzuführen.

<sup>37</sup> In verschiedenen Ausgaben wird die Oper auch als „Die eingebildeten Astrologen“ („Astrologi immaginari“) oder einfach als „Die Philosophen“ bezeichnet.

Diese Entscheidung des Komponisten könnte durch den durchschlagenden Erfolg seiner früheren Opera buffa „Frascatana“ veranlasst worden sein, die 1778 in St. Petersburg von einer privaten Operngesellschaft aufgeführt wurde und bald darauf auf der Bühne des „freien“ russischen Theaters von K. Knipper zu sehen war.

Die begeisterte Aufnahme, die „Die Philosophen“ beim Hofpublikum und vor allem bei Katharina selbst fand, übertraf den Erfolg aller seiner bisherigen in Russland geschriebenen Opern. Die Oper wurde mehrmals auf der Hofbühne wiederholt und wenig später in das Repertoire des russischen Theaters in Moskau aufgenommen.

Die Handlung von „Die Philosophen“ ist anekdotisch. Ein Bürger namens Petronius, der sich für einen gelehrten Ehemann und Förderer der Wissenschaft hält, hat zwei Töchter: die frivole Clarice, die nur von der Ehe träumt, und die hingebungsvolle Cassandra (filosofella), die den Gedanken an die Ehe verabscheut. Giuliano, der in Clarice verliebt ist, kommt zu Petronius, um um ihre Hand anzuhalten, aber dieser schlägt ihm vor, eine andere Tochter zu heiraten, die ernster und entschiedener ist. Dann taucht er in Gestalt der antiken Weisen Agratifondita wieder auf und bringt Petronius mit Hilfe eines geschickten Scherzes dazu, in die Heirat mit dem Mädchen, das er liebt, einzuwilligen. Der getäuschte Vater ist zunächst verärgert, versöhnt sich aber schnell mit dem Betrug.

Trotz der Unbedeutsamkeit dieses Librettos bot es Paisiello die Gelegenheit, seine komödiantische Begabung zu zeigen. Die Oper enthält eine Reihe amüsanter Szenen, die musikalisch witzig umgesetzt sind und beim Publikum und den Zuhörern immer wieder Lacher hervorrufen: das Gezänk der beiden Schwestern, ein Streit zwischen Vater und Tochter, Petronius' galante Erklärung an Giuliano, der in gebrochenem Latein zu ihm kommt und die Unwissenheit des vermeintlichen Philosophen offenbart (eine Parallele zu Molières George Dandin), usw. Das lebhaftes Spiel der scharfen, rhythmisch elastischen Motive des Orchesters verleiht diesen

komischen Szenen eine ansteckende Heiterkeit und bindet sie musikalisch zusammen.

Das Jahr 1779 war ein besonders produktives Jahr für Paisiello. Allein in diesem Jahr wurden fünf seiner Opern inszeniert. Es ist anzunehmen, dass diese Fülle von Aufträgen ihn dazu zwang, seine bereits geschriebenen Werke teilweise zu überarbeiten. So wurde anlässlich der Geburt von Katharinas Enkel Konstantin Pawlowitsch im Sommer im Theater von Zarskoje Selo die 1765 in Italien uraufgeführte Opernserie „Demetrio“ und kurz darauf die Opera buffa „L'idolo cinese“ inszeniert. Weder diese noch die andere Oper hatten offensichtlich keinen großen Erfolg bei Hofe. Auch die Aufführung der Opernbühne „Lo sposo burlato“ (Der verspottete Ehemann) blieb trotz eines unterhaltsamen und geistreichen Librettos unbeachtet, und Paisiello selbst zählte diese Oper nicht zu seinen schöpferischen Erfolgen, was erklärt, warum sie im Westen völlig unbekannt blieb. Im selben Jahr schließlich überarbeitete der Komponist seine komische Oper „Il matrimonia inaspettato“ (Die unerwartete Hochzeit), die in einer neuen Fassung „Il matrimonia inaspettato“ (Die unerwartete Hochzeit) hieß und in dieser Form im Heimattheater des Thronfolgers Pawel Petrowitsch in dessen Kamennooostrowski-Palast aufgeführt wurde und anschließend mit großem Erfolg in den russischen Theatern in St. Petersburg und Moskau gespielt wurde.

Ein neuer großer Erfolg war die Aufführung von Paisiellos Opera buffa „La finta amante“ (Die vermeintliche Geliebte), die für das historische Treffen zweier mächtiger europäischer Autokraten - Katharina II. und der österreichische Kaiser Joseph II. - im Mai 1780 in Mogiljow geschrieben wurde. Diese Inszenierung zeichnet sich dadurch aus, dass entgegen der Tradition die Gattung der Buffa für einen so feierlichen Anlass gewählt wurde. „Man kann davon ausgehen“, schreibt Mooser in diesem Zusammenhang, „dass seit 1780 die Ära der Opera seria in Russland zu Ende gegangen ist, wo diese schwere und spröde Gattung seit ihrer Einführung vierzig Jahre zuvor ununterbrochen fast ausschließlich die Hofbühne beherrscht hatte. Plötzlich in den Hintergrund gedrängt, machte sie fortan der Opera buffa Platz, die bis dahin nur von privaten Unternehmen gepflegt worden war...“ (216, II, 287).

Der Sieg des Genres der komischen Oper über die veraltete Opera seria war mit dem Aufkommen demokratischer Tendenzen in der russischen Kunstkultur verbunden, deren Einfluss sogar in der geschlossenen Sphäre der Hofkunst zu spüren war. Die Grenze zwischen dem Hoftheater und den öffentlichen Bühnen verschwand zwar nicht gänzlich, wurde aber weniger starr und unüberbrückbar. Werke, die zuerst auf der Hofbühne aufgeführt wurden, wurden in der Regel in das Repertoire der offenen „städtischen“ Theater aufgenommen, und umgekehrt gab es Fälle, in denen eine Oper, die von einer privaten Gesellschaft aufgeführt wurde, dann am Hof inszeniert wurde.

Obwohl die Opera seria nicht völlig aus dem Repertoire des Hoftheaters verschwindet, nimmt sie darin einen relativ bescheidenen, zweitrangigen Platz ein und muss die Vorherrschaft an ihren jüngeren und lebensfähigeren Konkurrenten abtreten.

Eine von Paisiellos populärsten Opern war „Die Magd als Herrin“ („La serva padrona“), für die er den Text von Pergolesis berühmtem Zwischenspiel<sup>38</sup> mit nur geringfügigen Änderungen am Libretto von G. Frederico verwendete.

<sup>38</sup> In Russland wurde dieses Zwischenspiel in einer französischen Bearbeitung berühmt, die 1773 von den Schülern des Smolny-Instituts und 1776 von Amateuren im Haus des Fürsten Wjasemski aufgeführt wurde.

Paisiellos melodisch lebendige und charakteristische Musik in Verbindung mit einer lebhaften komödiantischen Handlung sorgte dafür, dass dieses bescheidene Werk ein großer Erfolg beim russischen Publikum wurde. Nach der Uraufführung im August 1781 in Zarskoje Selo wurde die Oper in verschiedenen öffentlichen Stadttheatern wiederholt aufgeführt, sowohl in der Originalsprache als auch in Russisch und Französisch.

Die „russische Periode“ des Werks von Paisiello gipfelt in „Der Barbier von Sevilla“, einem der Meisterwerke der italienischen Opernbühne des 18. Jahrhunderts, das zu den wenigen Beispielen gehört, die ihre Zeit überdauert haben und noch heute gelegentlich auf den Bühnen der Musiktheater in verschiedenen Ländern zu sehen sind. Die Wahl der Handlung wurde durch den großen Erfolg der gleichnamigen Komödie von Beaumarchais in Russland veranlasst. Bereits ein Jahr nach der Pariser Uraufführung im Jahr 1775 wurde das Stück von einer französischen Truppe am Hof von Katharina II. aufgeführt. In den Jahren 1780-1781 wurde es von einer französischen Gasttruppe der „Kleinen Komödianten des Waldes Bois de Boulogne“ aufgeführt. Auf Russisch wurde „Der Barbier von Sevilla“ 1782 inszeniert. Die allgemeine Faszination für die Komödie von Beaumarchais hinterließ Spuren im russischen Drama des 18. Jahrhunderts. In einer der populärsten russischen Opern jener Zeit, „Der Sbitenschtschik“, deren Text aus der Feder von J. B. Knjaschnin stammt, sahen viele Zeitgenossen Anzeichen für den Einfluss des „Barbiers von Sevilla“. Ein sowjetischer Forscher bezeichnet den Helden dieser Oper auch als „russischen Figaro“ (70, IV, 235).

Die Wahl des Komponisten war jedoch nicht allein von der Erwartung eines sicheren und schnellen Erfolgs geleitet. Das Stück von Beaumarchais mit seiner lebendigen und sich rasch entwickelnden Handlung, seiner Fülle an witzigen komischen Situationen und seinen treffenden Charakterisierungen kam Paisiellos Talent in vielerlei Hinsicht entgegen und vermochte ihn wirklich zu fesseln. Allerdings wurde die satirische Ausrichtung der Komödie im Libretto von G. Petrosselini fast vollständig getilgt. Das Bild des Figaro, eines klugen und einfallsreichen Bürgerlichen, der seine Überlegenheit gegenüber Aristokraten und Bourgeois entdeckt, wird in der Oper in den Hintergrund gedrängt und musikalisch nicht sehr glanzvoll dargestellt. Die zentrale Figur ist Bartolo, eine für die italienische Opera buffa typische komische Figur - ein alberner, mürrischer Vormund, der von seinem Mündel zum Narren gehalten wird.

Der italienische Erforscher von Paisiellos Werk A. Della Corte schreibt, indem er seinen „Barbier von Sevilla“ mit Rossinis brillanter Oper zum gleichen Thema vergleicht: „Letzterer hatte, obwohl er das Libretto Sterbinis schrieb, das in szenischer und literarischer Hinsicht sehr weit von Beaumarchais entfernt war, das Hauptziel des Figaro-Bildes - und schuf eine brillante Oper mit einem lebendigen, energiegeladenen originellen Charakter; Paisiello, der sich mehr an Beaumarchais hielt, konzentrierte sich auf die Komödie der eitlen Vorsicht, in deren Mittelpunkt Doktor Bartolo steht; er strebte nach einer eleganten und ansteckenden Komik und schuf eine gute musikalische Komödie, in der die geistig Armen auf gutmütige Weise hinter ihrem Rücken verspottet werden“ (207, 94).

Im Großen und Ganzen geht Paisiello nicht über die etablierten dramaturgischen Schemata und Typen der reifen Opera buffa hinaus. Sein Figaro unterscheidet sich in der Tat kaum von der traditionellen Brighella, einer Figur, die aus der alten Maskenkomödie in die komische Oper übertragen wurde, und hat keine ausgeprägten individuellen Züge. Basilio ist ebenfalls eine Nebenfigur, die zu Rossinis ungewöhnlich reliefierter satirischer Figur eines korrupten Besserwissers geworden ist. Die Rolle des Bartolo zeichnet sich nicht nur dadurch aus, dass er die größte Rolle in der Oper erhält, sondern auch durch die Lebendigkeit der musikalischen Darstellung. Paisiello setzt hier verschiedene Mittel der komödiantischen Charakterisierung ein, die in der italienischen Opera buffa bevorzugt werden: amüsante Kurzschrift, eindringliche Wiederholungen kurzer, scharfer Motive, wie zum Beispiel in Bartolos Arie aus dem dritten Akt (Beispiel 31).

Das Bild der Rosina bringt die lyrische Sphäre von Paisiellos Werk zum Ausdruck. Hier kommt er mit den Tendenzen des Sentimentalismus in Berührung, die sich in der Opera buffa bereits in den 60er Jahre des 18. Jahrhunderts manifestierten. Seine Rosina unterscheidet sich von dem kecken und widerspenstigen Mädchen, das für sich selbst einstehen kann, wie wir es aus Rossinis gleichnamiger Oper kennen. Sie fühlt tiefer und ernster, neigt zur Verträumtheit und nimmt in gewisser Weise die sentimental Heldinnen der späteren Paisiello-Opern „Der Müller“ und „Nina, verrückt vor Liebe“ vorweg. Einige Momente ihrer Rolle sind von sanfter melancholischer Sensibilität geprägt. So auch Rosinas idyllisch verträumte Arie aus dem dritten Akt mit einem elegischen Siciliana-Mittelteil (Beispiel 32 a, b).

Schließlich zeigte sich in dieser Oper die dem Komponisten innewohnende Fähigkeit, dynamische, sich rasch entwickelnde Komödienensembles zu konstruieren, in ihrer ganzen Brillanz. Dies gilt insbesondere für das Finale des ersten Aktes, in dem alle Handlungsstränge zu einem einzigen Knoten verknüpft werden.

„Der Barbier von Sevilla“, der am 15. September 1782 auf der Hofbühne aufgeführt wurde, nahm bald einen Platz im Repertoire des Petersburger Kamenny-Theaters (*Bolschoi-Theater*) ein, wo er zunächst in italienischer (1783) und dann in russischer Übersetzung (1786) aufgeführt wurde. Mit einiger Verspätung wurde die Oper 1797 in Moskau am Petrowski-Theater inszeniert.

Das hohe Ansehen, das Paisiello in Russland genoss, spiegelte sich in der Tatsache wider, dass das neu erbaute Kamenny-Theater in St. Petersburg am 24. September 1783 mit seiner Oper „Il mondo della luna“ („Die Welt des Mondes“) nach einem Libretto von Goldoni eröffnet wurde, das bereits mehrfach von verschiedenen Komponisten vertont worden war. Es handelte sich jedoch nicht um ein neues Werk von Paisiello, sondern nur um eine teilweise Umarbeitung seiner Opera buffa, die in ihrer ersten Fassung den Titel „Il credulo deluso“ („Der betrogene Leichtgläubige“) trug.

Kurz nach dieser Aufführung, Anfang 1784, reiste Paisiello in seine Heimat ab und wurde durch Giuseppe Sarti ersetzt, der siebzehn Jahre lang in Russland lebte und einen bemerkenswerten Beitrag zur Entwicklung der russischen Musikkultur leistete. Als er in den russischen Hofdienst eintrat, verfügte er bereits über ein beachtliches schöpferisches Vermögen und war in Europa als bedeutender Komponist und maßgeblicher Lehrer anerkannt, zu dessen Schülern Cherubini zählte<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Die faktische Seite von Sartis Aktivitäten in Russland wird bei Findeisen (191) behandelt.

Die Oper stand für Sarti während seines Aufenthalts in Russland jedoch nicht im Vordergrund. Die Opera seria „Idalida“ und die Opera buffa „La gelosia villana“ („Eifersucht im Dorf“), die 1785 auf der Hofbühne aufgeführt wurden, waren Überarbeitungen seiner alten Werke. Das zweite Werk war dem russischen Publikum bereits aus den Aufführungen eines italienischen Privatunternehmens bekannt<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Unter dem Titel „Die eingebildeten Erben“ („I finti eredi“) wurde diese Oper noch im selben Jahr im Kamenny - Theater aufgeführt.

1786 schrieb Sarti für die Eröffnung des neuen Eremitage-Theaters, das nach einem Entwurf des Architekten Quarenghi errichtet worden war, die Oper „Armida und Rinaldo“ nach einem Libretto von Coltellini<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> Das Libretto wurde 1771 für Salieri geschrieben, dessen Oper „Armida“ im selben Jahr am Wiener Hoftheater aufgeführt wurde. Seine Oper wurde 1774 und 1776 in Russland aufgeführt.

Wie in den anderen Opern dieses Librettisten gibt es viele breit angelegte dramatische Szenen mit großen Ensemblenummern, Chören und Tänzen. Sartis farbenfrohe, spektakulär komponierte Musik zeigt seine Meisterschaft im Umgang mit großen Klangmassen. Gleichzeitig gibt sie den Gesangssolisten reichlich Raum, um ihre virtuoson stimmlichen Fähigkeiten und die Schönheit und den Reichtum ihrer Stimmen voll zur Geltung zu bringen.

Die Hauptrollen wurden von der berühmten portugiesischen Sängerin Luisa Todi und dem ebenso berühmten italienischen Sopranisten Luigi Marchesi gespielt, die beide europäische Stars ersten Ranges waren. Einer der Memoirenschreiber berichtet über diese Aufführung: „In Europa waren damals die Sängerin Todi und der Sänger Marchesi berühmt ... G. Sarti, ein berühmter Komponist von Musik, komponierte eine Oper: Armida und Reno, alle Arien stimmten mit dem Wunsch dieser beiden berühmten Künstler überein. Während der Aufführung einer über den anderen versuchen, die Oberfläche zu gewinnen, singen ihre Gesang überrascht und erfreut Musikkenner“ (201, 47).

Im selben Jahr wurde im Eremitage-Theater unter Mitwirkung derselben Künstler eine weitere neue Oper von Sarti, „Castor und Pollux“, nach einem Text von F. Moretti aufgeführt, die nichts anderes als eine Umarbeitung des Librettos von Rameaus gleichnamiger lyrischer Tragödie war. Der Erfolg war offensichtlich nicht minder glänzend, aber das Fehlen der Partitur in den Beständen der UdSSR macht es unmöglich, die Musik dieser Oper zu beurteilen<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> Nur ihre Orchesterstimmen sind im ZMB verfügbar.

Dies war das Ende von Sartis Tätigkeit als Opernkomponist. Nach Ablauf seines Vertrages mit der kaiserlichen Theaterdirektion trat er in den Dienst von G. A. Potemkin, leitete dessen Hauskapelle und folgte ihm in den Süden Russlands, wo der „Durchlauchtigste Fürst von Tauris“ über unbegrenzte Macht verfügte. Bereits 1785 stellte Sarti eine Verbindung zu Potemkin her, als er im Auftrag des mächtigen

Höflings ein Oratorium „Herr, ich habe zu dir geschrien“ schrieb, das vom Chor und Orchester des Fürsten aufgeführt wurde. Sarti nutzte die ihm zur Verfügung stehenden umfangreichen Aufführungsmöglichkeiten und schuf eine Reihe monumentaler vokaler und symphonischer Werke mit offiziellem und repräsentativem Charakter zu russischen und lateinischen liturgischen Texten. Sie zeichnen sich nicht durch die Lebendigkeit des Materials aus, sondern sind vor allem auf äußere Wirkung angelegt und beeindrucken durch ihre beeindruckende Größe, Opulenz und Klangpracht. Wenn man Presseberichten Glauben schenken darf, erreichte die Zahl der Ausführenden bei einigen von ihnen bis zu dreihundert Personen.

Ab 1790 war Sarti wieder in St. Petersburg. Zusammen mit W. A. Paschkewitsch und K. Canobbio arbeitete er an der Musik zu dem Stück „Olegs erstes Herrscherjahr“ von Katharina II. (1790). In diesen Jahren beschränkte sich seine Tätigkeit hauptsächlich auf die Komposition von feierlichen Werken im Zusammenhang mit verschiedenen Ereignissen des Hoflebens. Am Ende des Jahrhunderts schrieb er mehrere Opern („Andromeda“, 1798; „Aeneas und Latium“, „Indianische Familie in England“, 1799), die jedoch keinen großen öffentlichen Anklang fanden.

Der letzte der vielen bemerkenswerten italienischen Musiker, die im 18. Jahrhundert in Russland tätig waren, war Domenico Cimarosa, der Ende 1787 in St. Petersburg eintraf, um Sarti zu ersetzen, der in Potemkins Dienste getreten war. Cimarosas Tätigkeit beschränkte sich hauptsächlich auf die Komposition von feierlichen Kantaten und anderen Werken „für den Anlass“. Seine Opera seria „La virgine del sole“ (1788) und „Cleopatra“ (1789) wurden ebenfalls im Eremitage-Theater aufgeführt, jedoch ohne Erfolg. Die Kaiserin äußerte offen ihre Verachtung für den Komponisten, der ihrem Geschmack nicht entsprach. In denselben Jahren waren seine Opera buffas, die Cimarosa in seiner Heimat und in vielen westeuropäischen Ländern die größte Anerkennung einbrachten, in den "städtischen" Theatern sehr erfolgreich.

Der Typus der prunkvollen, feierlichen Hofaufführung, wie die Inszenierung „ernster“ italienischer Opern in der Mitte des 18. Jahrhunderts, hatte sich zu dieser Zeit bereits überlebt. Das Eremitage-Theater führte zwar weiterhin Opera seria auf, die in der Regel im Zusammenhang mit bestimmten denkwürdigen Ereignissen im Leben von Mitgliedern der königlichen Familie aufgeführt wurden, doch wurde ihnen nicht die Bedeutung eines offiziellen Staatsaktes beigemessen. Gleichzeitig belastete der Unterhalt der italienischen Operntruppe mit ihren anspruchsvollen und teuren „Stars“ den Staatshaushalt weiterhin stark. All dies führte zu dem Beschluss, die italienische Oper im Jahr 1790 zu liquidieren.

Noch vor Ablauf von Cimarosas Vertrag wurde der in Spanien geborene Komponist Vincent Martin y Soler, der sich bereits seit drei Jahren in Russland aufhielt, zum Hofkapellmeister ernannt. Laut dem im Oktober 1790 geschlossenen Vertrag sollte er Musik sowohl für italienische als auch für russische Opern schreiben, übersetzte ausländische Opern an die Fähigkeiten der russischen Sänger anpassen, die Inszenierung neuer (auch russischer) Opern leiten und mit den Schülern der Theaterschule arbeiten.

Die Opern „L'arbore di Diana“ („Der Baum der Diana“) und „La cosa rara“ („Eine seltene Sache“) von Martin y Soler waren vor allem auf der russischen Bühne beliebt. „La cosa rara“ („Eine seltene Sache“) war ein besonderer Erfolg beim russischen Publikum, da sie antifeudale Elemente enthielt, die in der Übersetzung von I. A. Dmitrewski noch verstärkt wurden<sup>43</sup>.



<sup>43</sup> Darauf verweist A. A. Gozenpud (46, 175-179).

Die Handlung erinnert an einige russische Nationalopern der damaligen Zeit.

Im Rahmen seiner offiziellen Aufgaben musste Martin y Soler die Musik für die Opernlibretti von Katharina II. schreiben („Der Kummer des Bogatyr Kosometowitsch“, „Fedul und seine Kinder“ - letzteres zusammen mit Paschkewitsch). Er schrieb auch die Oper „Lied-Liebe“ nach einem Text von Katharinas Sekretär A. W. Chrapowizki, in der die Melomanie des Adels verspottet wurde. Diese Werke gehören jedoch in die Sphäre des russischen und nicht des italienischen Musiktheaters.

Private italienische Operntruppen traten bis zum Ende des Jahrhunderts in St. Petersburg und Moskau auf. Manchmal traten sie auch auf der Bühne des Eremitage-Theaters auf. Doch die glanzvolle Zeit der italienischen Oper in Russland war bereits vorbei. Es gab ein einheimisches Musiktheater mit einem eigenen Repertoire, einer eigenen Ästhetik und eigenen Aufführungskräften. Und obwohl die russische Oper noch nicht auf dem Niveau der herausragendsten Errungenschaften der damaligen Weltopernkunst stand, entsprach sie doch den grundlegenden Interessen der fortgeschrittenen nationalen Kultur und zog daher ein breites demokratisches Publikum an. Die einseitigen Vorteile, die die italienische Oper genoss, wurden zu einer Bremse für die Entwicklung der heimischen Kunst. Dies war der Grund für die scharfe Kritik fortschrittlicher gesellschaftlicher Kreise an ihr und die scharfen satirischen Angriffe, denen sie auf den Seiten der demokratischen russischen Presse ausgesetzt war.

## **DIE FRANZÖSISCHE OPÉRA COMIQUE**

### **1.**

In dem breiten Strom ausländischer Einflüsse, die die russische Kultur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts befruchteten, spielen die französische Literatur und die französische Aufklärungsphilosophie die wichtigste und führende Rolle. Das vorrevolutionäre Frankreich, eine Brutstätte des freien Denkens und des Kampfes gegen die Feudalherrschaft, gab der „Reifung der demokratischen Ideologie in Russland“ einen starken Impuls. Die Ideen der berühmten Enzyklopädie, die von 1751 bis 1780 unter der Federführung von Diderot und d'Alambert veröffentlicht wurde, fanden nicht nur unter dem aufgeklärten Adel, sondern auch in den Kreisen der gemischten Intelligenz weite Verbreitung. Im Zeichen der französischen Aufklärungsphilosophie entwickelte sich die fortschrittliche Publizistik der 60-70er Jahre; ihr Einfluss breitete sich auf die Zentren der Aufklärung aus, deren wichtigstes die Moskauer Universität wurde; unter dem direkten Einfluss der Werke von Rousseau, Helvetius und Mabley formte sich die Weltanschauung von Raditschew, dem Begründer des russischen revolutionären Denkens.

Die Verkündigung der antifeudalen Ideen der französischen Aufklärer spielte in den Jahren vor dem Bauernkrieg eine besonders aktive Rolle. Der „Geist der Freiheitsliebe“ wurde in Russland umso tiefer wahrgenommen, je schärfer und schmerzhafter die tragischen Widersprüche der russischen Realität empfunden wurden. Die Ideen von den „natürlichen Rechten“ des Menschen, der Protest gegen die Klassenunterdrückung bei den besten Vertretern der russischen Intelligenz waren unmittelbar mit der ohnmächtigen Situation der Leibeigenschaft des russischen

Volkes verbunden. Rousseaus „gefährliche“ Werke „Emile“ und „Über den Gesellschaftsvertrag“<sup>1</sup>, die von der Zensur verboten wurden, sickerten unsichtbar in die Umgebung der russischen Leser ein und wurden in Literatur, Wissenschaft und Journalismus kreativ verarbeitet.

<sup>1</sup> Im September 1763 schrieb Katharina II. in einem „Befehl“ an den Generalprokurator Glebow: „Man hört, dass in der Akademie der Wissenschaften solche Bücher verkauft werden, die gegen das Gesetz, die guten Sitten, uns selbst und die russische Nation verstoßen, die in der ganzen Welt verboten sind, wie Rousseaus ‚Emile‘“ (zitiert im Buch: 202, 215).

Eine wichtige Rolle spielten dabei russische Wissenschaftler, Vertreter der gemischtrassigen, „drittklassigen“ Intelligenz: die Moskauer Universitätsprofessoren D. S. Anitschkow und S. J. Desnizki, der berühmte Wissenschaftspublizist, Autor der „Philosophischen Vorschläge“ (1768) J. P. Koselski und viele andere. In den Werken dieser bescheidenen, europäisch gebildeten und zugleich volksnahen Persönlichkeiten der Wissenschaft reiften die Elemente einer wahrhaft radikalen demokratischen Ideologie und einer materialistischen Philosophie heran und nahmen Gestalt an. Das fortschrittliche Russland nahm den freiheitsliebenden Geist der französischen Aufklärung, der Europa in den Jahren der großen sozialen Umwälzungen erfasste, begierig auf.

Dabei ist zu berücksichtigen, dass der Einfluss der französischen Kultur in den verschiedenen Kreisen der russischen Gesellschaft unterschiedlich aufgenommen wurde. Die Kehrseite dieses Prozesses war ein oberflächlicher Voltaireismus, der in der russischen Aristokratie weit verbreitet war. In ihrer Verehrung für den „Einsiedler von Ferney“ stellten die russischen Voltaireaner gerne ihren kühnen Atheismus, ihr ostentatives Freidenkertum und sogar einen gewissen Liberalismus in ihren Beziehungen zu den Leibeigenen zur Schau<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> I. S. Turgenjew hat in seiner Erzählung „Die Unglücklichen“ ein zuverlässiges Porträt eines adligen Baron-Volkstümlers hinterlassen (der Prototyp dieser Figur - I. M. Koltowski - war A. M. Bakunin, der Vater der berühmten politischen Figur, des Anarchisten Michail Bakunin). Der Gutsbesitzer veranstaltete Empfangstage für die Bauern „ohne Beteiligung des Klerus“ - „sans le concours du clergé“ - und hielt ihnen „eine Rede wie die folgende: „Ihr seid über mein Tun ebenso erfreut wie ich über euren Fleiß: ich freue mich über die Wahrheit. Wir sind alle Brüder: schon unsere Geburt macht uns gleich; ich trinke auf eure Gesundheit!“ Er verbeugte sich vor ihnen, und die Bauern verbeugten sich vor seiner Taille, nicht vor dem Boden, was streng verboten war“ (188, 114).

Viel gefährlicher als dieses „modische Freidenkertum“ war jedoch jener politische Scheinliberalismus, der sich bald in den Kreisen der höchsten Aristokratie, unter den großen Würdenträgern, ausbreitete, die sich ihrer Verbindungen mit dem „aufgeklärten Europa“ rühmten, in Wirklichkeit aber von den brutalsten, verhärteten Formen der Leibeigenschaft nicht abrückten. Ein Beispiel dafür war die „nördliche Minerva“, Katharina II. In ihrer Korrespondenz mit Voltaire, Diderot und d'Alambert kokettierte sie scheinheilig mit den Ideen von Vernunft und Gerechtigkeit und setzte die Maske einer humanen Monarchie auf. Auf diese Weise entwickelte sich, so G. A. Gukowski, „eine ganze Strömung der offiziellen „Aufklärung“, die in der Tat im Gegensatz zur wahren Aufklärung stand, sowohl edel als auch demokratisch .... In

dem Wunsch, in ihrem Land die Illusion einer aufgeklärten Monarchie zu schaffen, interessierte sich Katharina für die öffentliche Meinung in Westeuropa“ (70, IV, 14).

Diese Tendenz manifestierte sich auch in allen äußeren Formen des gesellschaftlichen Lebens, im Alltag und im Verhalten des Adels. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts (genauer gesagt seit den 40er Jahren) wurde die französische Sprache in der aristokratischen Gesellschaft fast offiziell anerkannt; ihre Beherrschung wurde zu einer Art Bildungsdiplom, zu einem Zeichen der dem Adel innewohnenden weltlichen Erziehung und Verfeinerung. Bei Hofe wurde die französische Sprache von Kaiserin Jelisaweta Petrowna, die unter der Leitung französischer Lehrer erzogen wurde, stark gefördert. Katharina II. führte ihre umfangreiche diplomatische Korrespondenz in französischer Sprache, die ihr jedoch nicht so nahe stand wie ihre Muttersprache Deutsch. In den Adelsfamilien der Schuwalows und Woronzows (die wichtigsten Vertreter des französischen Einflusses am russischen Hof), der Apraksins und Golizyns, der Kurakins und der Scheremetjews wurden ständig persönliche Beziehungen zu französischen Persönlichkeiten gepflegt.

Der Wunsch, diese „Hohe Gesellschaft“ zu imitieren, führte bekanntlich in adligen Kreisen zu einer unbändigen Frankomanie, deren Einfluss bis ins 19. Jahrhundert anhielt. In einigen Fällen nahm sie die lächerlichsten und hässlichsten Formen an, bis hin zur völligen Vergessenheit der einheimischen Sprache und der heimischen kulturellen Traditionen.

Aber natürlich lag der wahre Sinn des Kontakts zwischen der russischen Kultur und dem fortschrittlichen Frankreich nicht in dieser servilen Nachahmung der „westlichen Mode“. Die besten Errungenschaften der französischen Literatur, die der Welt Racine und Corneille, Moliere und Beaumarchais bescherte, konnten natürlich nicht umhin, Spuren auf dem Weg der schöpferischen Bemühungen russischer Schriftsteller zu hinterlassen. Die Schriftsteller des 18. Jahrhunderts - von Kantemir bis Derschawin - verurteilten die kosmopolitischen Anmaßungen der russischen Frankomanen aufs Schärfste und verarbeiteten schöpferisch das Beste, was ihnen die französische Kunst geben konnte. Sie nahmen den lebensbejahenden „gallischen Geist“ der französischen Literatur in sich auf, lernten von den französischen Schriftstellern die Klarheit des Denkens und die Präzision des Ausdrucks, eigneten sich den gesunden und nüchternen Rationalismus an, der den französischen Klassikern eigen ist. Und es ist schwer zu leugnen, dass der einflussreichste und fruchtbarste Einfluss auf die russische Literatur des 18. Jahrhunderts der Zustrom demokratischer Ideen war, der aus dem vorrevolutionären Frankreich kam.

Das oben Gesagte kann vollständig dem Bereich des Musiktheaters zugeschrieben werden. Der enge Kontakt mit der französischen Oper entstand in der für die russische Musik wichtigsten und entscheidendsten Zeit - in der Zeit der Entstehung der nationalen Komponistenschule. Mehr noch: diese Verbindungen betrafen den reichsten und fruchtbarsten Zweig der Oper - die komische Oper. Während sich der Einfluss der italienischen Musik inzwischen auf die verschiedensten Bereiche der russischen Musikkultur erstreckt hatte (Instrumental- und Vokalgattungen, Musikpädagogik, Orchesterbildung und Operntheater), wirkte sich der Einfluss der französischen Kompositionsschule im Wesentlichen in einer Richtung aus - bei der Schaffung der dramaturgischen Tradition der Opernkomödie, der komischen Oper.

Französische Musiker waren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Russland nicht so fruchtbar und weitreichend wie ihre italienischen Zeitgenossen. Zu den

französischen Truppen, die im 18. Jahrhundert St. Petersburg besuchten, gehörten keine so berühmten Meister wie Paisiello oder Galuppi.

Dennoch wurden die besten Beispiele der französischen Operschule in Russland mit außerordentlichem Elan aufgenommen. Die russischen Komponisten übernahmen ihre fortschrittlichen Traditionen und erzielten bald brillante Ergebnisse. Bortnjanskis Werke im Genre der französischen Opéra comique oder einige der Opern von Paschkewitsch („Der Geizige“, „Das Unglück der Kutsche“), die zweifellos mit der Kunst der opéra-comique in Verbindung standen, sind Beispiele dafür.

Die Gemeinsamkeit liegt in den fortgeschrittenen demokratischen Tendenzen, die die französische und die russische Kultur in dieser Zeit verbanden. Die französische Opéra comique, eine wahrhaft volkstümliche Kunst, kam genau in jenen entscheidenden Jahren nach Russland, als die erste Blüte der professionellen russischen Musik unter den Bedingungen eines starken sozialen Aufschwungs entstand. Ihr Einfluss fiel auf fruchtbaren Boden. Ihr Sujet, das den Bürger, den Vertreter der „niedrigen Klasse“ in den Mittelpunkt stellte, sprach die fortschrittlichen russischen Schriftsteller direkt an, deren Rolle bei der Entstehung der russischen komischen Oper entscheidend war. Die Idee der moralischen Überlegenheit des einfachen Mannes, die wütende Anprangerung der feudalen Ordnung und des vermeintlichen „Edelmuts“ des Adels fanden mehr oder weniger Widerhall in den besten Opern, die von russischen Schriftstellern - Popow, Nikolajew, Knjaschnin, Krylow in Verbindung mit talentierten Komponisten - Paschkewitsch, Fomin - geschaffen wurden. Und wenn der Einfluss der italienischen Operntradition, den die russischen Musiker direkt von ihren Lehrern lernten, in der Interpretation der Gesangsmelodie, in den Orchestertechniken und in den Mitteln der musikalischen Charakterisierung durchaus spürbar war, so scheint die französische Opéra comique in der allgemeinen Konzeption der komischen Oper als Gattung eine noch stärkere Stütze für sie gewesen zu sein. Mit dem Werk französischer Komponisten stehen sie den Themen, Handlungen, Figuren und vor allem der Dramaturgie der komischen Oper als „gemischter“ Gattung mit gesprochenen Dialogen, lebendiger und aktiver Bühnenhandlung und sehr hohen Anforderungen an den literarischen Text nahe. Es ist kein Zufall, dass die Gattung der komischen Oper von so großen Meistern wie Krylow und Knjaschnin gerne aufgegriffen wurde, und es ist kein Zufall, dass die komische Oper - der Herold des Realismus - einen so herausragenden Platz in der Geschichte der russischen Literatur im 18. Jahrhundert einnahm. Ihre realistische und satirische Ausrichtung entsprach unmittelbar dem freiheitsliebenden Geist, der zur gleichen Zeit die Kunst des vorrevolutionären Frankreichs durchdrang. Und in diesem Sinne war der Aufstieg der russischen komischen Oper in den 80er Jahren besonders bedeutsam.

Der Einfluss der französischen Oper berührte Russland bereits zur Zeit von Glucks Reform, als die Tradition der französischen lyrischen Tragödie alten Stils im Aussterben begriffen war. Anders als die italienische Opera seria ging die französische lyrische Tragödie vom Typ der Lully-Opern an der russischen Opernbühne vorbei und schlug auch im höfischen Leben keine Wurzeln. Einzig die Opéra comique, ein Kind der Jahrmarktstheater, erwies sich als stimmig und publikumsnah für das russische Publikum. Auf sie, auf diese heitere und bescheidene Form der volkstümlichen „Handlung“, könnte man die geflügelten Worte Puschkins anwenden: sie wurde „auf dem Platz geboren“. Der französische Historiker N. Dufourc charakterisiert die neuen demokratischen Tendenzen, die die Kunst der Opéra comique im 18. Jahrhundert nährten, folgendermaßen: „Im Geist und Stil, in der dekorativen Erscheinung und den Handlungen der Opéra comique sowie in ihrer Musik drückt sich eine Reaktion gegen die Erhabenheit und den Adel der

musikalischen Tragödie aus. Schon in ihren Ursprüngen war sie eine Parodie auf diese Tragödie. Die Oper ist aus dem Hofballett hervorgegangen. Die Opéra comique ist aus dem Varieté hervorgegangen<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Dies bezieht sich auf das einheimische Verslied, das als Grundlage für die französische Opéra comique diente.

Die Oper brachte uns die Geschichte der mythologischen Helden vor Augen. Die Opéra comique führte uns in die naive bürgerliche Idylle, in die sentimentale Komödie, in das einfache pathetische Drama ein. Erstere war geprägt von Ernst und Würde, letztere von Zartheit, Anmut, Empfindsamkeit, manchmal „zu Tränen rührend“. Dort war es gelehrte Musik, die dem Kanon unterworfen war, vor dem sie verehrt wurde; hier war die Musik Einfachheit, Aufrichtigkeit und Herzlichkeit selbst. Die großen Meister pflanzten die erste. Die großen und kleinen die zweite“ (211, 235). Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wurde Russland mit dem Werk dieser „großen und kleinen“ Franzosen vertraut.

## 2.

Die französische Opéra comique hatte in Russland eine eigene Vorgeschichte von mehreren Jahrzehnten. Die Vertrautheit mit ihr wurde durch die Inszenierung von dramatischen Stücken - Tragödien und Komödien, Zwischenspiele und feierliche Allegorien - in französischer Sprache vorbereitet.

Die erste Aufführung einer französischen Gastspieltruppe fand 1729 in St. Petersburg statt, als die französischen Gäste am Hof zwei kleine Farcen präsentierten: „Der gewissenhafte Pedant“ („Le pédant scrupuleux“) - laut A. Mooser eine Neuauflage von Molières Komödie „Der Doktor Pedant“ (217, 13) - und „Der getäuschte Jäger“ („Le chasseur trompé“). Vom Charakter her glichen diese Stücke improvisierten Einlagen im Geiste des italienischen Theaters dell'arte. Offensichtlich hinterließen sie keine nennenswerten Spuren in der Geschichte der russischen Theaterkunst, da keine Informationen über französische Aufführungen in den 30er Jahren überliefert sind. Die Aufmerksamkeit der Kaiserin Anna Ioannowna und ihres Gefolges wurde von der italienischen Opera seria absorbiert, die seit 1736 in St. Petersburg fest etabliert war.

Diese Faszination hielt bekanntlich auch später an. In den Kreisen des gebildeten Adels und des Hofadels manifestierte sich das Interesse am französischen Theater in den 40-50er Jahren jedoch deutlich. Jelisaweta Petrowna, die der französischen Sprache und Literatur zugetan war, lud eine hervorragende französische Truppe namens Serigny nach St. Petersburg ein, die bis dahin in Frankfurt und Kassel gespielt hatte. Die Schauspieler trafen im März 1743 in St. Petersburg ein und begannen sofort, am Hof aufzutreten. Zum Repertoire der Truppe gehörten neben den Werken der Klassiker - Racine, Moliere, Voltaire - auch volkstümliche Farcen, deren Hauptfigur ein Harlekin war, der mal in der Gestalt eines jungen Liebhabers, mal in der Rolle des Faust oder des „großen Türken“ auftrat.

Der feierlichste und aufwendigste Auftritt der französischen Truppe fand am 21. August 1745 anlässlich der Hochzeit der deutschen Prinzessin Sophia-Dorothea, der künftigen Kaiserin Katharina II. mit dem Thronfolger Pjotr Fjodorowitsch statt. Nach der feierlichen Allegorie „Die Vereinigung von Liebe und Ehe“ („L'Union de l'Amour et

du Mariage“; der Text wurde in der Akademie der Wissenschaften in russischer, französischer und deutscher Sprache gedruckt) wurden Molières Komödienballett „Prinzessin von Elida“, das Ballett „La fleur“ („Die Blume“) und eine neue Komödie „Zeneida“ des französischen Dramatikers L. de Cayouzac aufgeführt. Das erhaltene Programm dieser Aufführung bestätigt, dass die Truppe nicht nur aus Schauspielern bestand. Die Allegorie, das Ballett und die musikalischen Einlagen, mit denen Molière seine Komödie persiflierte, erforderten die Beteiligung von Musikern und Sängern. Aufgrund des Mangels an überliefertem Material lässt sich das gesamte Repertoire des Theaters Serigny nicht genau bestimmen. Es ist jedoch bekannt, dass diese Aufführungen großen Erfolg hatten. In den späten 50-er Jahren appellierte Jelisaweta sogar an Ludwig XV. mit der Bitte, die berühmten Tragödiendarsteller Lequin und Cleron auf Tournee in Russland gehen zu lassen, aber die Zustimmung dazu blieb aus.

Aufführungen französischer Künstler spielten eine wichtige Rolle im Prozess der Etablierung eines Nationaltheaters in Russland. Die Gründung einer Theatertruppe im Adelskorps der Armee unter der Leitung von Sumarokow, die Eröffnung des Russischen Volkstheaters in St. Petersburg und die Einrichtung eines Theaters an der Moskauer Universität waren lebendige Zeugnisse der Entstehung der russischen Theatertradition. Bei der Erarbeitung ihrer Stücke stützten sich die russischen Dramatiker stark auf die Erfahrungen mit den französischen Klassikern und die französische Bühnenkunst. Die Inszenierungen französischer Stücke des klassischen Repertoires („Zaire“ von Voltaire, das 1747 von den Kadetten in französischer Sprache aufgeführt wurde, „Der Bürger als Edelmann“, „Amphitryon“ und andere Stücke von Molière) inspirierten sowohl die ersten russischen Künstler als auch herausragende Schriftsteller, die das russische Theater berühmt gemacht haben: Sumarokow, Cheraskow, Knjaschnin.

Im Jahr 1757 traten die Aufführungen der französischen Truppe in den Hintergrund: eine neue ausländische Truppe, Locatelli, tauchte am Horizont auf. Die Opernaufführungen des Locatelli-Theaters werden von der Kaiserin und ihrem Hofstaat ständig besucht, und das Interesse am französischen Theater lässt merklich nach. Im Jahr 1761 starb der Leiter des französischen Theaters Serigny. Im selben Jahr versetzte der Tod von Jelisaweta Petrowna den französischen Schauspielern den letzten Schlag: der Nachfolger der Kaiserin Peter III., der dem französischen Theater feindlich gesinnt war, ordnete an, die Truppe aufzulösen und alle Verhandlungen über ihre Wiederaufnahme einzustellen.

Doch diese Maßnahme blieb ohne Folgen. Die französische Theaterkunst hatte bereits tiefe Wurzeln auf russischem Boden geschlagen. Zu dieser Zeit, in den frühen 60er Jahren, wurde das russische Theaterleben durch ein anderes Genre bereichert: die französische Opéra comique. Ihre Geschichte in Russland begann 1764, und seit dieser Zeit können wir getrost von ihrer engen Beziehung zum jungen russischen Theater und zur russischen Musik sprechen.

### 3.

Das russische Publikum lernte die französische Opéra comique in den Jahren ihrer Blütezeit kennen. Die erste Periode ihrer Entwicklung, die von Rousseaus berühmter „Der Dorfwahrsager“ (1752) gekrönt wurde, war bereits vorbei. Die ersten Klassiker des Genres - Egidio Romoaldo Duni und François André Philidor - hatten bereits durchschlagenden Ruhm erlangt. Brillante Librettisten, Autoren von unterhaltsamen

und szenischen „Komödien mit Arietten“ zeigten sich Ch. S. Favart, M. J. Seden, L. Ansom. Die von ihnen verfassten Libretti wanderten durch verschiedene Opernhäuser in Europa und zogen viele Komponisten an<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> So wurde beispielsweise das populäre Libretto von Favarts „Annette und Lubin“ in Frankreich bereits von drei Komponisten vertont: Blaise, Laborde und Martini. Opernlibretti von Seden und Favart wurden immer wieder im deutschen Singspiel verwendet („Lottchen bei Hofe“, „Die zwei Geizhälse“ von Tiller und andere).

Und schließlich, Mitte der 60er Jahre, nominiert die französische komische Oper zwei ihrer besten und talentiertesten Meister: André Gretry und Pierre Monsigny. Nachdem sie die schwierigste Phase ihrer Existenz überstanden hatte, gestärkt durch den Kampf mit der aristokratischen Gattung der lyrischen Tragödie, eroberte sie sich ihr eigenes Territorium in Paris, im Theater der italienischen Komödie. Von hier aus verbreitete sich ihr Einfluss in alle europäischen Länder.

Sie betraf auch das russische Theater. Das Dekret zur Einladung der französischen Oper vom 9. September 1762 war eine der ersten Anordnungen Katharinas II. nach ihrer Thronbesteigung. Zwar sollte man in dieser Geste kein direktes Interesse der Kaiserin am Schicksal des Opernhauses sehen: nach eigenem Bekunden blieb Katharina der Musik gegenüber stets taub. Doch mit der Einladung einer französischen Künstlertruppe bewies sie unzweifelhaft Weitsicht und den klaren Wunsch, „mit der Zeit zu gehen“. Die „Minerva des Nordens“, die den Kontakt zum aufgeklärten Europa pflegte, wusste natürlich um die hitzigen Debatten, die im Kreis der Enzyklopädisten die Opéra comique, die italienische und französische, hervorbrachten. Weder der historische Krieg der Buffoons noch die stürmische Opernpolemik in den Schriften von Rousseau, Diderot und d'Alambert gingen an ihr vorbei. Hinzu kommt, dass die am Hof etablierte Vorstellung vom Theater als angenehmer Unterhaltung die Idee einer großen, bescheidenen Aufführung vorantreibt. Die französische Opéra comique und die italienische Opera buffa waren in Katharinas Augen genau das neue und moderne Genre, das die in ihrer opulenten Pracht eingefrorene Hofaufführung wiederbeleben konnte.

Der Schauspieler Clerval wurde nach Paris geschickt, um eine französische Truppe zu rekrutieren. Nach langen Verhandlungen gelang es ihm, eine ziemlich große Truppe von 18 Personen einzuladen, die von dem Komponisten und Dirigenten Jean-Pierre Reno angeführt wurde. Renos Opern „Die Wanne“ und „Die schlechte Familie“, auf Texte von Desodre, waren zu ihrer Zeit erfolgreich auf der Theaterbühne des Jahrmarkts von Saint-Laurent. Eine von ihnen („Die Wanne“ - „Le cuvier“) konnte er im Jahr 1768 am russischen Hof aufführen.

Wenn man den Memoirenschreibern Glauben schenken darf, war die Zusammensetzung von Renos Truppe ziemlich stark. J. Staehlin, der in der Regel die Meinung seiner hochrangigen Gönner wiedergab, schrieb darüber in den schmeichelhaftesten Tönen: „... der Hof schrieb aus Paris für mehrere Jahre eine komfortable französische Kompanie komischer Opernschauspieler in seine Dienste“ (198, 155). In dieser „gut ausgestatteten Gesellschaft“ hebt er den Leiter der Truppe - Reno - und „drei Tenoristen“ hervor: Senepar, Goyet und Lange. Von diesen war der Künstler Lange auch für sein literarisches Talent bekannt (eine seiner Komödien, „Die ausgezeichnete Wohltat“, wurde am 10. Januar 1765 auf der Hofbühne aufgeführt).

Besondere Aufmerksamkeit schenkt Staehlin „vier sehr attraktiven Sängern, nämlich dem lebhaften Vilmont, dem schönen Langlade, dem bescheidenen Vincent und dem

schlanken Plancenot“ (198, 155). Zwar übertrafen, so derselbe Memoirenschreiber, die äußeren Bühnendaten der französischen Schauspieler ihre musikalischen und gesanglichen Fähigkeiten bei weitem. Aber dennoch waren in der Truppe recht berühmte Schauspieler-Sänger, die auf den Pariser Bühnen große Erfolge feierten, wie Beaumont und Delpy oder die bekannten Steliner Schauspielerinnen Vilmont und Vincent. „Dank ihnen“, schreibt er, „hatte der Hof das Vergnügen, Aufführungen von reizenden Komödien und Singspielen (d. h. komischen Opern. - O. L.) Favarts nicht schlechter als in Paris zu sehen“ (198, 155).

Die französische Truppe, die im Sommer 1764 in St. Petersburg eintraf, eröffnete die Saison am 26. September mit Philidors Oper „Der Schmied“ („Le maréchal-ferrant“). Es folgten Dunis Opern „Les deux chasseurs et la laitière“ („Die zwei Jäger und das Milchmädchen“; 1. November) und „Ninette bei Hofe“ („Ninette a la cour“; 15. Dezember 1765), Blaise - „Annette und Lubin“ (3. Januar 1765), Monsigny - „Man kann nicht alles vorhersehen“ („On ne s'avise jamais de tout“; 28. November 1764), Gibert - „Soliman der Zweite oder Die drei Sultaninnen“ („Soliman second, ou Les trois sultanes“; 25. November 1765) und andere.

Bald darauf waren auch russische Sänger an der Aufführung französischer Opern beteiligt. Laut dem Kammer-Kurier-Journal vom 23. und 24. April 1765 wurde „im Prunksaal < ...> eine Oper in französischem Dialekt, genannt Letroker, von jungen Hofsängern aufgeführt“. Dies bezieht sich auf eine der frühesten komischen Opern, die 1753 von dem Komponisten A. Dovernay und dem Librettisten J. Vadé geschrieben wurde: „Les troqueurs - Die Tauschhändler“. Zu den jungen Sängern der Hofkapelle, die diese Oper „im französischen Dialekt“ aufführten, könnte der 14-jährige Bortnjanski gehören, der gerade als Admeto in Raupachs Oper „Alceste“ (1764) brilliert hatte.

Der Erfolg der französischen Oper am Hof nahm mit jeder neuen Produktion zu. S. A. Poroschin, ein großer Musikliebhaber, sang in seinen Konversationen mit dem Erben Paul bereitwillig „einige der französischen komischen Opernarien“, und sein Schüler beklagte sich, dass „er schon so viele von ihnen gehört habe, dass sie sogar in seinen Träumen von ihnen träumen und ihm keine Ruhe lassen“ (146, 167).

Diese bescheidene Kunst stieß jedoch bald auf ernsthaften Widerstand seitens der Anhänger der alten Traditionen. Derselbe Poroschin berichtet in „Notizen“ über die Meinung des damals allmächtigen Adligen Nikita Panin über den „Schmied“ Philidor: „Man sprach über die gestrige komische Oper. Dass sie einigen Leuten nicht gefiel, meinte Nikita Iwanowitsch, liege daran, dass wir an große und prächtige Schauspiele gewöhnt seien, in der Musik nach italienischem Geschmack: hier aber gebe es außer der Einfachheit in der Musik und im Theater, außer Schmiede, Schmied und Schmied sein nichts“ (146, 12).

Das demokratische Genre der französischen Opéra comique zog jedoch weiterhin den aufgeklärten Teil des russischen Adels in seinen Bann, insbesondere die jüngere Generation, für die das „große und prächtige Spektakel“ nicht mehr den gleichen Reiz hatte. Die vergleichsweise unkomplizierten Opernpartituren französischer Komponisten eigneten sich für Amateuraufführungen, und sehr bald fanden diese Laienaufführungen auch in der russischen Aristokratie Anklang.

Am 25. November 1768 wurde die beliebteste Oper von Blaise, „Annette und Lubin“, zum ersten Mal im Hoftheater von russischen Musikliebhabern aufgeführt. Die Hauptrollen spielten Vertreter des Hofadels - Fürstin Barjatinskaja und Graf Buturlin; das Orchester bestand aus anderen „adligen Personen“: Fürstin Tscherkasskaja



(Cembalopart), die Brüder Naryschkin, Senator Jaguschin, Stroganow, Olsufjew, Trubezkoi und natürlich Grigori Teplow - ein unverzichtbarer Teilnehmer an allen musikalischen Unterhaltungen am Hof. Die Aufführung, so Staehlin, stand auf dem höchsten Niveau der musikalischen und bühnenmäßigen Darbietung. Das Orchester stand in seinem Zusammenhalt dem Hof nicht nach, „bestehend aus Italienern, Deutschen und Russen“, und die junge Fürstin Barjatinskaja in der Rolle einer französischen Bäuerin bezauberte das Publikum mit Anmut und Schönheit, angenehmer Stimme und „charmanter Fioritur“. Und auch wenn einige dieser Lobeshymnen der höfischen Schmeichelei zuzuschreiben sind, kann man doch davon ausgehen, dass die Aufführung, die lange geprobt worden war, tatsächlich gut vorbereitet war.

Geschlossene Bildungseinrichtungen wurden Ende der 60er Jahre zu wichtigen Brutstätten der französischen Opernkultur: das Landadelcorps und das Smolny-Institut in St. Petersburg sowie das Moskauer Waisenhaus.

Die französische Opéra comique nahm sofort einen wichtigen Platz im Repertoire der Studentinnen des Smolny-Instituts ein, die sich damals sehr für die Theaterkunst interessierten. Das 1764 gegründete Smolny-Institut sollte nach dem Willen Katharinas II. zu einer vorbildlichen Bildungseinrichtung werden, die einen neuen Typus aufgeklärter russischer Adligerinnen ausbilden sollte. Nach dem Vorbild des berühmten französischen Klosters Saint-Cyr, in dem die Schülerinnen Tragödien von Racine spielten, wollte Katharina die Mädchen in die Kunst des Theaters einführen, ihnen die Liebe zur Literatur vermitteln und - was am wichtigsten war - die notwendigen Fähigkeiten zu „weltlichem“ Verhalten, die ihnen nicht nur auf der Theaterbühne nützlich sein konnten. „Und für eine größere Gewohnheit der gerechten Behandlung, - lesen wir im Text des Dekrets von Katharina, - das heißt: um den Mädchen richtigen und anständigen Mut im Verhalten zu geben, ist es notwendig, sollte in dieser Gesellschaft an Feiertagen oder Sonntag Treffen für Damen und Herren aus der Stadt ... Diese Versammlungen werden anberaumt, eine für ein von den Mädchen komponiertes Konzert, die andere für ein von ihnen aufgeführtes dramatisches oder pastorales Stück“ (189, 344). Die Aufführungen der Smolnjanka-Mädchen fanden also vor einem recht großen Publikum statt und hatten einen öffentlichen Charakter. Katharina beriet sich mit Voltaire und Diderot über das Repertoire der Stücke, wobei sie natürlich die französischen Klassiker bevorzugte. Unter den ersten Stücken, die von den Smolnjanka-Frauen aufgeführt wurden, nahmen die Werke Voltaires den Hauptplatz ein: die Tragödien „Zaire“ und „Merope“, die Komödien „Nanine“ und „L'Impertinent“ und andere Werke.

1773 wurde Pergolesis Oper „Die Magd als Herrin“ in der französischen Übersetzung von P. Boran im Smolny-Institut erfolgreich aufgeführt. Die Hauptrollen wurden von den 15-jährigen Schülerinnen E. Nelidowa und N. Borschowa gespielt, die später regelmäßig an Amateuraufführungen am Hof teilnahmen. Diese Inszenierung löste eine Flut von schmeichelhaften Kritiken aus. Die Zeitung „St. Petersburg Wedomosti“ veröffentlichte am 2. November 1773 auf ihren Seiten sogar begeisterte poetische Reaktionen auf das Spiel der beiden Smolnjanka. Über Nelidowas Darbietung der Rolle der Serpina schrieb ein unbekannter Autor:

Wie du, Nelidowa, Serbina dargestellt hast,  
Du hast Thalia selbst in dein Gesicht gemalt,  
Und stimmte die Stimme mit der Bewegung des Gesichts,

und die Augen mit der Empfindsamkeit,  
Du hast Pandolph liebkost und getadelt,  
Sie fesselte die Gedanken und Herzen mit ihrem Gesang.

Derselbe Dichter widmete die folgenden Zeilen Borschowas Darbietung von Pandolphs Possenreißerrolle (natürlich in einer Umarbeitung):

Auch wenn du dir eine hässliche Rolle vorgestellt hast,  
Doch du hast sie umso mehr geschaffen.

Die erfolgreiche Inszenierung von „Die Magd als Herrin“ diente als Ansporn, authentische, originale französische Opern aufzuführen, die nicht mehr aus dem Italienischen übernommen wurden. In den 70-80-er Jahren wurden auf der Bühne des Smolny-Instituts eine Reihe von Opern von Duni, Philidor, Gretry und Monsigny aufgeführt, und einige von ihnen waren Neuheiten, die gerade erst auf der Pariser Bühne inszeniert wurden: zum Beispiel wurde Gretrys Oper „Die Auserwählte von Salency“ („La rosière de Salency“), die 1774 erstmals in Paris gezeigt wurde, im Juli 1775 im Theater des Instituts aufgeführt. In dieser Hinsicht war die Smolnjanka der französischen Hoftruppe ebenbürtig und übertraf sie manchmal sogar<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> A. Mooser gibt in seinem Werk (217) eine Repertoireliste französischer Opern an, die von 1775 bis 1782 in Smolny aufgeführt wurden. Wir geben die Daten einiger der Premieren an: 1775, 5. Februar-„Der Zauberer“ von Philidor; 19. Juli-„Die Auserwählte von Salency“ von Grétry; Oktober-„Der eingebildete Gärtner“ von Philidor; 1776, 2. Januar-„Der Zauberer“ von Philidor und „Der Landhahn“ von Favart; 12. Januar-„Ninette bei Hofe“ von Duni; 1777, 15. Februar-„Die Fischer“ von Gossec; 16. August-„Zemira und Azor“ von Grétry; 1778, 14. Juni-„Colonia“ von Sacchini, in französischer Übersetzung (dieselbe Oper wurde 1779 fünfmal aufgeführt); 1780, November-„Die drei Bauern“ von Desedas; 1781, 13. April-„Sylvain“ von Gretry; 24. und 26. Juni-„Der eifersüchtige Liebhaber“ von Gretry; 4. Dezember-„Das Dorffest“ von Desormeri; 1782, 4. Dezember-„Der schöne Arsène“ von Monsigny.

Der französische Gesandte de Corberon, der die Aufführungen im Smolny besuchte, schrieb über sie: „Junge Schülerinnen des Klosters präsentierten dieses Werk (die Oper von Duni „Ninette bei Hofe“ - O. L.) mit der ganzen Anmut unserer schönen Pariser Damen“ (217, 100). In einer der Aufführungen sah er sogar die jüngsten Schülerinnen - Mädchen von 5-8 Jahren - fleißig eine kleine Oper von Favart „Der Landhahn“ aufführen. Und das ist nicht verwunderlich: „Vokal- und Instrumentalmusik“ sowie „Tanzkunst“ waren laut Katharinas Dekret im Programm des Smolny-Instituts die Hauptfächer während der 12 Jahre des Studiums. Zu den Musiklehrern gehörten berühmte italienische Musiker (z.B. Matteo Buini - Lehrer für Musikklassen an der Akademie der Künste, einer der Lehrer von E. I. Fomin), und der berühmte Schauspieler I. A. Dmitrewski unterrichtete die Studentinnen in Rezitation und Bühnenkunst.

Die begabtesten Schülerinnen von Smolny sind dank der bemerkenswerten Porträts des herausragenden russischen Malers D. G. Lewizki in die Geschichte eingegangen. Es handelt sich um die Porträts von Nelidowa, Borschowa, Chowanskaja und Chruschtschowa (Paarporträt), Aljmowa - Harfenspielerin. Trotz aller Konventionen ihrer „adeligen Erziehung“ gelang es diesen begabten russischen Mädchen, einen

bedeutenden Beitrag zur Entwicklung des Musik- und Theaterlebens ihrer Zeit zu leisten.

Französische Opern kamen auch auf die Theaterbühne des Armee-Adelskorps, der Wiege des russischen dramatischen Theaters. Offensichtlich waren die Kadetten in ihrer musikalischen Ausbildung den Smolnjanern etwas unterlegen. Dank ihrer langjährigen Erfahrung mit dramatischen Aufführungen und ihrer ausgezeichneten choreografischen Ausbildung waren sie jedoch in der Lage, so einfache komische Opern wie „Der König und der Bauer“ von Monsigny (23. Januar 1776, zum ersten Mal in Russland) oder „Zwei Jäger und das Milchmädchen“ von Duni (31. Januar desselben Jahres) aufzuführen. Einige Opern, wie „Der eingebildete Gärtner“ („Le jardinier supposé“) von Philidor und sogar das pathetische „Der Deserteur“ von Monsigny, wurden für diese Bühne zu Balletten umgearbeitet, was offenbar den darstellerischen Fähigkeiten der Schüler besser entsprach. All diese Aufführungen wurden unter der Leitung des Schauspielers der französischen Hoftruppe Alexander Pochet vorbereitet, dem Katharina sogar die Erlaubnis erteilte, ein freies französisches Theater in St. Petersburg zu organisieren. Nachdem dieses Unterfangen gescheitert war, widmete sich Pochet der pädagogischen Arbeit und unterrichtete mehrere Jahre lang Kadetten in der Kunst der Inszenierung und Rezitation.

Auf diese Weise eigneten sich russische Amateure allmählich das französische Opernrepertoire an, indem sie fremde Traditionen sensibel übernahmen, aber auch zweifellos die Merkmale eines besonderen, individuellen Zugangs zu Thema, Handlung und Bildern in ihre Interpretation einbrachten.

Die systematische Übernahme der französischen Opéra comique begann jedoch erst, als die Oper den engen Kreis der Hof- und Amateuraufführungen verließ und auf die Bühne des professionellen russischen Theaters kam. In der Arbeit begabter russischer Schauspieler und Sänger, in den großen Publikumsreihen der öffentlichen, freien Theater konnte die französische Opéra-comique ihren demokratischen Charakter wahrhaftig manifestieren und die Zuhörer mit dem heiteren und lebhaften Geist ihrer Kunst anstecken.

#### 4.

Nach der Abreise der ersten Hoftruppe Renos, die von Katharina II. für drei Jahre eingeladen worden war, hörte das französische Operntheater am russischen Hof vorübergehend auf zu existieren. Zwar blieben einige Künstler dieser Truppe auch nach 1767, als der Vertrag auslief, noch in St. Petersburg tätig. Doch der Bedarf an neuen künstlerischen Kräften war am Hof deutlich spürbar. 1773 erließ die Kaiserin erneut ein Dekret, mit dem sie die französische „Gesellschaft“ einlud.

Der Direktor des Theaters in dieser Zeit war I. P. Elagin, ein Dichter und Übersetzer, der zu den gebildeten Adligen der Zeit gehörte. Bereits 1767, kurz nach seiner Ernennung auf diesen Posten, schickte er I. A. Dmitrewski nach Paris mit dem Auftrag, eine neue Zusammensetzung der „französischen Truppe“ zu rekrutieren. Die von Dmitrewski eingeladenen Künstler waren jedoch dramatische Schauspieler und verfügten nicht über die notwendigen Daten, um komische Opern aufzuführen.

Die neue Operntruppe kam 1773 in St. Petersburg an und begann ihre Tournee am 31. Januar 1774 mit der Premiere von Gretrys Oper „Zemira und Azor“. Seitdem erfreut sich diese elegante Oper, die zu den besten Werken des Komponisten gehört

(basierend auf Perraults Märchen „Die Schöne und das Biest“), in Russland großer Beliebtheit. Das Libretto von „Zemira“ wurde sofort in Moskau in einer russischen Übersetzung veröffentlicht; die Oper wurde in privaten Amateuraufführungen, in Leibeigenen-Theatern und auf öffentlichen Bühnen aufgeführt. Sie existierte in verschiedenen Überarbeitungen und Abwandlungen „für die russischen Sitten“.

Seit Herbst 1775 tourte die französische Truppe durch Moskau, wo zu dieser Zeit der Friedensschluss mit der Türkei feierlich begangen wurde. Auf dem Spielplan standen neben den in Russland bereits bekannten Opern von Duni („Zwei Jäger und das Milchmädchen“, „Ninette bei Hofe“) und Blaise („Annette und Lubin“) erstmals die Opern „Julie“ von Deseda (1. August 1775), „Die Insel der Verrückten“ von Duni („L'île des fous“, 2. September) und „Das sprechende Bild“ von Gretry („Le tableau parlant“, 23. Oktober). In den folgenden Jahren (der Vertrag lief 1776 aus) wurde die Truppe ständig erneuert und mit neuen Künstlern bereichert. Einige von ihnen reisten nur gelegentlich, andere blieben lange in Russland, manchmal bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, wo sie in Bildungseinrichtungen und Privathäusern unterrichteten und Laienspiele aufführten.

Zu den bekanntesten Schauspielern und Sängern der 70-80er Jahre gehören François Brochard (Leiter der Aufführungen im Smolny) und Pierre Deforge, ein Künstler des Italienischen Komödientheaters in Paris, Schriftsteller und Autor mehrerer Stücke. Deforge hinterließ interessante Memoiren über seine Reise nach Russland, allerdings weniger über das Theater als über das Leben und die Sitten der russischen Gesellschaft und seine Eindrücke in St. Petersburg<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Hier ein charakteristisches Fragment aus diesen Erinnerungen: „Ich dachte, ich käme in ein barbarisches Land, wo ich nur Spuren einer rohen und primitiven Natur finden würde. Aber wie groß war meine Überraschung, als ich beim Betreten dieser prächtigen Stadt auf beiden Ufern des Flusses zwei ganze Blöcke sah - rechts das Galernaja-Ufer, links das Wassilostrowskaja-Ufer, und beide waren von einer so majestätischen und für mich neuen Schönheit erfüllt, dass ich nicht wusste, ob ich träumte oder sah .... Die Stadt Petersburg wird eines Tages eine der schönsten Städte der Welt sein“ (210, 249, 270).

Mit großem Erfolg traten auch Nicola Duguet auf - ein feiner Sänger mit einem europaweit bekannten Namen und ein fähiger Regisseur, der Aufführungen in Amateurtheatern inszenierte; Henri Floridor - ein Sänger und Schauspieler für die ersten Rollen, begabt mit brillantem Bühnentalent (arbeitete bis 1802 in St. Petersburg), und Pierre Lamery - einer von Voltaires Lieblingsschauspielern, der als erster in Russland die Rolle des Pygmalion in Rousseaus gleichnamigem Melodrama spielte.

Zu den Sängern gehörten Suzanne Defois (Sopran) - eine Darstellerin der ersten Rollen in komischen Opern, Suzette Grondeman - eine talentierte „Subrette“ in komischen Opern, die zuvor auf der Opernbühne in Wien glänzte (ihre delikate Darbietung wurde von der berühmten Künstlerin Vigée-Lebrun bewundert), und Marie Sash-Martin - eine der besten Sängerinnen der französischen Gesellschaft, die am Smolny-Institut unterrichtete.

Von großer Bedeutung war in den späten 70er Jahren die Ankunft des berühmten Geigers und Dirigenten L. A. Pesibl, dem es gelang, das russische Publikum mit einer Reihe klassischer Oratorien bekannt zu machen. Im Frühjahr 1779, während der Großen Fastenzeit, als alle Theater nach den damaligen Gepflogenheiten geschlossen waren, führte Pesibl das „Stabat Mater“ von Pergolesi, das „Te Deum“ von C. G. Graun, das „Salve Regina“ von I. A. Hasse und die „Passion“ von N.

Iommelli auf. Die besten Künstler der französischen Truppe nahmen an diesen Konzerten teil: Bass Fleury, die Sänger Fleury, Ponlville und Grondeman.

Alle diese Künstler hatten zu diesem Zeitpunkt bereits die frühere Gunst der Kaiserin verloren. Ab 1778 wurden die Hofaufführungen der französischen Truppe vorübergehend eingestellt, und die Künstler setzten ihre Aktivitäten in Amateurtheatern und geschlossenen Bildungseinrichtungen fort. Katharina, die nach eigenen Angaben zuvor die italienische Oper der französischen vorgezogen hatte, war nun endgültig der Kunst der „französischen Komödianten“ abgeneigt. Der Hauptgrund dafür war natürlich nicht der anekdotische, wenn auch sehr plausible Fall, den A. Mooser in seinem Werk beschreibt (eines der Stücke gefiel der Kaiserin nicht; siehe: 217, 59).

Die revolutionäre Situation in Frankreich hatte einen entscheidenden Einfluss auf die Kulturpolitik des russischen Hofes. Die Ereignisse in Europa und die Angst vor neuen Volksunruhen nach dem Pugatschow-Aufstand zwangen Katharina II. dazu, die Maske des Liberalismus endgültig abzulegen. Im Lande herrschte die krasseste, brutalste Reaktion. Und in diesem Umfeld erschienen dem russischen Hof selbst die unschuldigsten „Volks“-Handlungen französischer Opern abscheulich. Nachdem die Kaiserin den Staatssekretär A. W. Chrapowizki in ihre Nähe geholt hatte, entwickelte sie mit seiner Hilfe ihre eigenen Opernlibretti und versuchte, der von ihr geschaffenen pseudopopulären, offiziell-patriotischen Oper die kraftvolle Strömung der wahrhaft demokratischen russischen und französischen Kultur entgegenzusetzen. Katharinas berühmte Worte in einem Gespräch mit Chrapowizki - „Die französische Oper hat alle auf den Kopf gestellt, kümmern Sie sich um die Moral“ - charakterisieren die Haltung des russischen Hofes am besten.

Und gleichzeitig war es diese kritische Periode der 80er Jahre, die der französischen Oper ihre größte und nachhaltigste Popularität bescherte. Zu dieser Zeit etablierte sie sich auf den Bühnen der großen Stadttheater in Moskau und St. Petersburg, bei Maddox und Knipper und im neu eröffneten Bolschoi Kamenny Theater in St. Petersburg. Es war nicht nur wichtig, dass die französische Opéra comique das breite Publikum zu erreichen begann: die Kunst der französischen Meister entsprach den besten, realistischen Bestrebungen des russischen Nationaltheaters vom Ende des Jahrhunderts - dem Theater von Fonwisin, Knjaschnin, Krylow, Kapnist.

Zwei Hauptströmungen kennzeichnen die russische Komödie und komische Oper in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts: der alltägliche Realismus, der seinen lebendigsten Ausdruck in der satirischen Gattung, der so genannten „Sittenkomödie“, findet, und der aufkommende Sentimentalismus, der von den demokratischen Strömungen der Aufklärung geprägt ist. Beide traten sowohl in der russischen als auch in der französischen Dramaturgie lebhaft in Erscheinung, schlossen sich aber keineswegs gegenseitig aus. Die Sensibilität in den Opern von Gretry und Monsigny, Paschkewitsch und Fomin ist den Helden aus der „niedrigen“ Klasse inhärent. Die Leiden des Soldaten Alexis und des jungen Bauernmädchens Louise brachten das Publikum bei Aufführungen von Monsignys „Der Deserteur“ zu Tränen. Die gleiche Reaktion rief die Liebe zwischen den Leibeigenen Lukjan und Anjuta in Paschkewitschs Oper „Das Unglück der Kutsche“ hervor. In beiden Opern gefielen dem Publikum auch die satirischen Angriffe der Autoren - Knjaschnin und Paschkewitsch - gegen den Gutsherrn Firulin, und es lachte über die Arien des trunksüchtigen Gefangenen Montosiel in der Oper „Der Deserteur“ von Seden und Monsigny. Realistische Alltagssituationen schlossen eine sanfte Sensibilität, eine

lyrische Intimität des allgemeinen Tons nicht aus. Und es ist kein Zufall, dass das traurige Lied des jungen Kutschers Timofej in Fomins Alltags-Oper „Der Jamschtschiki auf der Flucht“ mit solcher Wärme und Aufrichtigkeit erklang. Die Welle des demokratischen Sentimentalismus, die über die europäische Literatur schwappte, berührte auch das russische Theater und bewirkte ein besonderes Interesse an der Gattung des bürgerlichen Dramas, aus dem wiederum die Gattung der „halbernen“, gefühlvollen Oper hervorging.

Die wohlbekannte Abgrenzung der Themen und Sujets im Rahmen der komischen Oper erlaubt es noch immer, zwei eigenständige Haupttypen zu unterscheiden: die alltägliche satirische Oper und die „empfindsame“ Oper, die entweder in den Rahmen einer Familien- und Alltagshandlung oder in die Hülle eines Märchens, einer märchenhaften oder konventionell-historischen Aufführung eingebettet ist. Die erste Richtung, die von russischen Komponisten und insbesondere von W. A. Paschkewitsch („Der Petersburger Gostiny Dwor“, „Der Geizige“) lebhaft vertreten wurde, knüpfte natürlich an die frühere französische Opéra comique an („Die Tauschhändler“ von Dovertay, „Der Schmied“ und „Blaise der Schuster“ von Philidor, „Die zwei Geizhälse“ von Gretry). Der zweite, lyrische und sentimentale Ansatz fand seinen vollsten Ausdruck bei Gretry, Monsigny, Daleyrak und in Russland in drei Opern von Bortnjanski in den Jahren 1786-1787.

T. N. Liwanowa stellt in ihrem Hauptwerk über die Musikkultur des 18. Jahrhunderts zu Recht fest, dass die Reaktionen des Publikums je nach sozialer Zusammensetzung des Publikums unterschiedlich ausfielen (96, 268-285). Während die Gattung der empfindsamen, „halb ernsten“ Oper zusammen mit den Pastoralen vor allem bei aristokratischen Laienaufführungen beliebt war<sup>7</sup>, war das allgemeine Publikum des Moskauer Petrowski-Theaters und der „freien“ Theater in St. Petersburg eher bereit, auf alltägliche, realistische Komödien zu reagieren, die der italienischen Possenreißertradition nahe standen (wie die Opern von Duni und Philidor).

<sup>7</sup> Nicht umsonst wurde Daleyraks Oper „Nina, oder verrückt vor Liebe“ von dem aufgeklärten Dilettanten, dem Autor der berühmten Memoiren I. M. Dolgorukow, so enthusiastisch gelobt, und es ist kein Zufall, dass Bortnjanskis beste Opern zu diesem lyrischen und sentimentaligen Genre gehören.

1776 eröffnete in Moskau in der Snamenka-Straße das „freie“ Theater“ Maddox, und 1780 verlegte derselbe Unternehmer sein Unternehmen in das neue Gebäude des Petrowski-Theaters, das zur Wiege der größten Opernbühne Russlands wurde.

Hier, wie auch in anderen Theatern der damaligen Zeit, nahm die französische Opéra comique sofort einen Ehrenplatz ein. Maddox konnte auf die darstellenden Kräfte der Truppe zurückgreifen, vor allem auf die fähigsten Zöglinge des Waisenhauses, und seinem Theater ein vielfältiges Repertoire bieten, das sich an eine breite Masse von Zuschauern wandte<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Anfang der 70er Jahre wurden im Moskauer Waisenhaus Theaterklassen eingerichtet, die auf ein Projekt von I. I. Bezki zurückgehen. Die Schüler wurden in Musik, Tanz und Schauspiel unterrichtet. Im Jahr 1773 wurde hier ein geschlossenes Theater gebaut, in dem junge Künstler ihre Kunst vor geladenen Zuschauern vorführten. Der englische Reisende W. Cox, der einer Aufführung von Rousseaus „Der Dorfweiser“ im Waisenhaus beiwohnte, spricht von der „geschickten und anmutigen“ Aufführung dieser Oper, und de Corberon spricht in seinen Memoiren mit großem Lob von den jungen Tänzern und Musikern des Theaters (siehe: 217, 108-

109). Aus den Schülern der Theatergruppe des Waisenhauses gingen viele berühmte Künstler der russischen Bühne hervor, die am Knipper-Theater in St. Petersburg und am Maddox-Theater in Moskau und später auf den Bühnen der kaiserlichen Theater auftraten.

Neben der russischen komischen Oper, die in diesem Theater zum ersten Mal in so großem Umfang aufgeführt wurde, wurden auch Werke französischer Komponisten - Philidor, Gretry und Monsigny - aufgeführt. Die Opern wurden in russischer Sprache aufgeführt, meist in der Übersetzung von F. Genscha. Besonders erfolgreich waren Gretrys Opern „Das sprechende Bild“ (1780), „Zemira und Azor“ (1782) und seine Oper „Zwei Geizhälse“, die am 22. Februar 1783 uraufgeführt wurde (bei dieser Aufführung waren die berühmten Künstler der Moskauer Truppe A. G. Oschogin und A. A. Pomeranzewa und). Die Opern „Der Schmied“ von Philidor (1780), „Rose und Colas“ von Monsigny (1784) und natürlich „Der Deserteur“ desselben Komponisten - ein Werk, das ganz Europa eroberte - haben stets ein in Russland bereits bekanntes Publikum angesprochen.

Interessant ist, dass im Petrowski-Theater neben übersetzten Opern auch Aufführungen in der französischen Originalsprache stattfanden. In den Jahren 1783-1785 spielte hier eine französische Truppe, die von dem berühmten Musiker und Musikverleger E. Wanczura eingeladen worden war. Damals lernte das Moskauer Publikum die Opern von Monsigny („Der betrogene Kadi“ - „Le cadu dupé“), Gibert („Soliman der Zweite oder Die drei Sultaninnen“), Martini-Schwarzendorf („Heinrich IV.“) und anderen Autoren kennen.

Das französische Repertoire des Petrowski-Theaters wurde in den folgenden Jahrzehnten erheblich erweitert. Eine große Rolle bei der Förderung dieses Genres spielte der talentierte W. A. Lewschin, der dem russischen Theater hervorragende Übersetzungen von Opern von Monsigny („Der Deserteur“, „Les aveux indiscrets“), Grétry („Sylvain“) und Duni („Die Insel der Verrückten“) schenkte. Dies zeigt die außerordentliche Bandbreite der Interessen der russischen Schriftsteller des 18. Jahrhunderts, die in der Lage waren, die besten Anfänge des ausländischen Musiktheaters zu verstehen, zu entwickeln und zu unterstützen.

## 5.

Einen großen Beitrag zur Bühnengeschichte der französischen Oper in Russland in den letzten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts leisteten die Leibeigenen-Theater und vor allem das größte von ihnen - das Scheremetew-Theater.

A. Mooser beschreibt das Theater von N. P. Scheremetew als „eine der aktivsten und brilliantesten Brutstätten der französischen Musik in Europa“ (217, 131). In der Tat trugen die enormen materiellen Ressourcen des Besitzers, eines der reichsten Magnaten Russlands, sein persönlicher Geschmack und seine umfassende Bildung zur Entwicklung des Operngenres auf der Leibeigenenbühne bei.

Die Gründung eines Leibeigenen-Theaters auf dem Gut Kuskowo in der Nähe von Moskau war das Verdienst von P. B. Scheremetew, der den Spitznamen „Krösus der Ältere“ trug. Bereits in den 60er Jahren organisierte er auf seinem Gut Theateraufführungen - im Sommer in Kuskowo, im Winter in seinem Moskauer Palast. Im Jahr 1773 wurde das Theater von seinem Sohn N. P. Scheremetew, „Krösus Junior“, übernommen. Als leidenschaftlicher Musikliebhaber, der lange Zeit im Ausland lebte, gab N. P. Scheremetew dem Theater sofort eine bestimmte Richtung.

Unter seiner Leitung wurde das Theater vor allem zur Oper, und zwar hoch professionell. Am Theater, das sich zunächst in Kuskowo und dann in Ostankin befand, schuf er eine berühmte Schule, die derselbe Mooser zu Recht als „eine Art Konservatorium für dramatische Kunst, Musik und Tanz“ bezeichnete. Besuche in Paris und die Annäherung an die französische Kultur zwangen Scheremetew, die französische Oper zu bevorzugen. Nicht nur neue Opernpartituren, nicht nur Kostüm- und Bühnenbildentwürfe, sondern auch technische Errungenschaften der französischen Bühne wurden sehr bald zum Eigentum von Scheremetews Theater. Scheremetew war über diese Errungenschaften gut informiert und stand in ständigem Briefwechsel mit seinem Pariser Korrespondenten, dem Cellisten der Königlichen Musikakademie Ivar (siehe 63 Anhang 1).

Die Opern wurden zum Teil im Original, meist aber in russischer Übersetzung von W. G. Woroblewski aufgeführt, der als Inspektor der Theaterschule tätig war. Manchmal wurde diese Arbeit des Librettisten-Übersetzers von S. A. Degtjarjew, einem bekannten Komponisten und Chefdirigenten des Theaters, übernommen. S. A. Degtjarjow Hand nahm in den erhaltenen Partituren des Scheremetew-Theaters jene Einfügungen und Änderungen vor (hauptsächlich in den Rezitativen), die er in den russischen Übersetzungen ausländischer Opern - französischer und italienischer - für notwendig hielt.

Das Repertoire des Theaters von N. P. Scheremetew ist von sowjetischen Forschern hinreichend untersucht worden. T. N. Liwanowa weist auf das überwiegende Interesse des Theaterbesitzers an der französischen Oper und insbesondere an den Werken von Grétry hin. Die Werke dieses Komponisten und Philosophen, der mit den Enzyklopädisten befreundet war, zogen Scheremetew in ihren Bann, offenbar nicht nur wegen ihrer großen Popularität (Grétry war in den vorrevolutionären Jahren der König der Pariser Opéra comique). Die lyrische Stimmung von Grétrys Opern passte gut zur allgemeinen Ausrichtung des Theaters, zu den Möglichkeiten des Ensembles und vor allem zum Talent der Hauptdarstellerin und ständigen Primadonna des Theaters, Praskowia Iwanowna Kowalewa-Schemtschugowa (1768-1803).

Von Natur aus mit einem künstlerischen Temperament und einem scharfen, lebhaften Verstand begabt, war Parascha Schemtschugowa gleichermaßen Sängerin und dramatische Schauspielerin, die ideale lyrische Heldin der französischen Oper. Offensichtlich war sie weniger in komödiantischen als in lyrischen und dramatischen Rollen leidender, vom Kummer unterdrückter Heldinnen erfolgreich. Moskau bewunderte Parascha in der Rolle der Louise - der unglücklichen Braut eines Soldaten in der Oper „Der Deserteur“ von Monsigny, in der Rolle der „Auserwählten von Salansi“ in der gleichnamigen Oper von Gretry- einer tugendhaften Bäuerin, die durch die Verfolgung des alten Richters in den Wahnsinn und in den Selbstmord getrieben wird, oder in der Rolle der Lucili (ebenfalls Gretry) - eines Mädchens aus „niederm Stand“, das gezwungen ist, die Ehe mit ihrem Lieblingsadligen aufzugeben. Die melodramatischen Situationen, die beliebten „Szenen des Wahnsinns“, die in den Opern von Gretry, Monsigny und Daleyrak in Hülle und Fülle vorhanden waren, entsprachen am besten ihrem Talent. Und es ist bemerkenswert, dass das französische Repertoire des Scheremetew-Theaters trotz seiner Vielfalt (neben „empfindsamen“ Opern wurden hier auch rein komische Werke wie die bereits erwähnten Opern von Duni und Philidor aufgeführt) dank der „halbernstern“ Opern im Gedächtnis der Memoirenschreiber blieb. „Lucille“ von Gretry, sein ebenso rührendes Märchen „Zemira und Azor“, die populäre Oper von Daleyrak „Nina oder verrückt vor Liebe“ - das sind die Aufführungen, die die allgemeine Bewunderung des Publikums hervorriefen. Und unter den italienischen Opern, unter denen es Werke im Genre der seria, noch einen besonderen Erfolg genossen die beliebte zu der Zeit „Die gute



Tochter“ von Piccinni, mit dem Thema der belohnten Tugend charakteristisch für bürgerliche Dramen <sup>9</sup>.

<sup>9</sup> A. Mooser nimmt 30 französische komische Opern in das Repertoire des Theaters auf (tatsächlich waren es mehr), darunter Opern: Rousseaus „Der Dorfzauberer“, Dunis „Zwei Jäger und ein Milchmädchen“, „Der Glöckner“, „Der in sein Modell verliebte Maler“, Blaises „Annette und Lubin“, „Isabella und Gertrude“, Philidors „Der Zauberer“, Desedas „Die drei Bauern“, „Blaise und Babette“ (in Woroblewskis russischer Bearbeitung von „Stepan und Tanjuscha“), Gretry - „Zwei Geizhälse“, „Zemira und Azor“, „Das sprechende Bild“, „Lucille“, „Die Auserwählte von Salancy“, „Der Dorfprozess“, „Panurg auf der Insel der Foparier“. „Die samnitischen Ehen“, Monsigny - „Der Deserteur“, „Aline, Königin von Golconda“, „Rose und Colas“, „Der schöne Arsène“, Daleyrak - „Nina, oder verrückt vor Liebe“, „Azemia, oder die Wilden“, Gossek - „Beauchar“, Kreutzer - „Paul und Virginia“, Fridzeri - „Die goldfarbenen Schuhe“ (oder „Baschmaki Mordoré“, wie es auf russischen Plakaten stand), Debrossa - „Die rivalisierenden Schwestern“, Gibert - „Soliman der Zweite, oder die drei Sultaninnen“, Mero - „Loretta“, de Propiak - „Die drei rivalisierenden Göttinnen“.

Natürlich war diese Wahl zu einem großen Teil auf die Nähe des Scheremetew-Theaters zum Hof zurückzuführen. Trotz all seiner professionellen Vorzüge war das Scheremetew-Theater immer noch ein aristokratisches Theater für wenige Auserwählte. Das Bestreben, das Publikum mit luxuriösen Inszenierungen, dekorativer Pracht und reichen Kostümen zu beeindrucken, stellte es nicht nur auf eine Stufe mit der Hofbühne, sondern verdeutlichte auch die Rivalität zwischen dem Hoftheater von St. Petersburg und der „alltäglichen“ Unterhaltung der Moskauer Adligen. Die Stücke wurden im Beisein der Kaiserin und von Vertretern ausländischer Mächte inszeniert. So wurde z. B. Gretrys Oper „Die samnitischen Ehen“ (in der P. Schemtschugowa die Rolle der Protagonistin Eliane spielte) zunächst in Kuskowo im Beisein Katharinas und des österreichischen Kaisers Joseph II. aufgeführt und dann in einer noch prächtigeren Inszenierung im neuen Palasttheater in Ostankin. Diese letzte Aufführung, die am 30. April 1797 zu Ehren von Pauls Krönung stattfand und am 7. Mai für den polnischen König Stanislaus-August Poniatowski wiederholt wurde, zeichnete sich durch eine noch nie dagewesene Opulenz aus. Die Bühnenbilder des berühmten Pietro Gonzaga und die prächtigen, mit Gold und Juwelen geschmückten Kostüme verblüfften das Publikum fast noch mehr als das hohe Können der Schemtschugowa.

Die pompöse Inszenierung von „Die samnitischen Ehen“ - diese ernste, heroische Oper von Gretry - war in der Tat der Schwanengesang, der die Geschichte des Scheremetew-Theaters beendete. Nach 1797 gab es nur noch wenige Operaufführungen, und im Jahr 1800 wurden sie ganz eingestellt.

Das Interesse des Theaterbesitzers an Glucks Werk wurde nicht weiter entwickelt. In der Korrespondenz Scheremetews mit Ivar wurden Glucks Opern immer wieder erwähnt, aber nur eine von ihnen - „Echo und Narziss“ - wurde inszeniert. Die tragische Muse der Gluckschen Oper konnte auf der Bühne eines aristokratischen, geschlossenen Theaters, das trotz aller Errungenschaften immer noch das Ziel einer kultivierten Unterhaltung für den adligen Musikliebhaber verfolgte, kaum Platz finden.

Die Leibeigenen-Theater von A. R. Woronzow und P. M. Wolkonski, die in der Geschichte bekannt sind, hatten bescheidenere Möglichkeiten. Andererseits war ihre

Tätigkeit in mancher Hinsicht fortschrittlicher, da das Repertoire der russischen komischen Opern viel breiter war.

Das Theater des aufgeklärten Adligen A. R. Woronzow, das sich zunächst im Gut Alabuchi in der Provinz Tambow und dann in Andrejewskoje bei Wladimir befand, war in den 90er Jahren berühmt für sein gutes Orchester und seine hervorragenden Aufführungen russischer Opern („Das Unglück der Kutsche“ und „Der Geizige“ von Paschkewitsch, „Der Sbitenschtschik“ von Bullandt, „Rosana und Lubim“ von Kerzelli). Von den französischen Opern waren hier die frühesten, bereits seit langem im russischen Repertoire etabliert - „Zwei Jäger und das Milchmädchen“ von Duni, „Das sprechende Bild“ und „Zwei Geizhälse“ von Gretry. Der Dichter und Librettist F. H. Laferrière, der Autor des Textes der französischen Opern von Bortnjanski (siehe: 91), hatte großen Anteil am Schicksal dieses Theaters.

Das französische Repertoire des Leibeigenen-Theaters von P. M. Wolkonski war sehr viel vielfältiger. Der Zuschauerraum des Theaters, das sich in Moskau an der Samoteka befand, war zu dieser Zeit ausreichend groß und bot Platz für etwa 300 Personen. Von den französischen Opern wurden hier, neben den populäreren, relativ selten gespielte Werke aufgeführt: „Sylvain“ von Gretry, „Tom Jones“ von Philidora, „Julie“ von Deseda und „Loretta“ von Mero - letztere in der Übersetzung von W. Lewschin. Da P. M. Wolkonski diese Inszenierungen auf einem ausreichend hohen professionellen Niveau durchführte (einige Schauspieler des Theaters wechselten daraufhin auf die kaiserliche Bühne), sah sich P. M. Wolkonski zu Recht in gewisser Weise als Rivale von Scheremetew, obwohl er nicht über "so beeindruckende materielle Ressourcen" verfügte.

## 6.

Die wachsende Popularität der französischen Oper in weiten Kreisen des Publikums konnte nicht ohne Auswirkungen auf das Repertoire des Hoftheaters bleiben. In der zweiten Hälfte der 80er Jahre kam es zu einer phantasievollen Wiederbelebung dieses Genres. Hatte seinerzeit die erste Operntruppe Reno der Entwicklung des „französischen Geschmacks“ einen starken Impuls gegeben, so musste nun Katharina selbst, die diese brandaktuelle Oper, die „alle völlig verdrehte“, nicht mochte, ein Zugeständnis an die öffentliche Meinung machen.

Nach einer langen Unterbrechung beschloss die Kaiserin, die französischen Opernaufführungen wieder aufzunehmen. Nachdem sie Floridor, einen in St. Petersburg gebliebenen Künstler, zum Inspektor der französischen Truppe ernannt hatte, gab sie 1783 den Befehl, diese mit neuen Kräften aufzufüllen. Die Zusammensetzung der „französischen Truppe“ wurde jedoch nicht sofort erneuert: die Künstler kamen nach und nach, einzeln oder in kleinen Gruppen. Einigen von ihnen ist es bereits gelungen, in ihrem Heimatland großen Ruhm zu erlangen. Dies gilt zum Beispiel für den berühmten Tragödiendichter Jean Aufrein. Er blieb bis zu seinem Lebensende in Russland und entfaltete hier eine große pädagogische Tätigkeit. Mehrere Jahre lang unterrichtete Aufrein Rezitation im Armeekadettenkorps und leitete Aufführungen in Privathäusern (einer seiner Schüler war I. M. Dolgorukow). Opernkünstler, die zuvor am Italienischen Komödientheater gespielt hatten, wie Pierre Gaillard und Sophie Yus, feierten große Erfolge.

Die Tätigkeit der Gesellschaft war jedoch sehr schleppend, die Künstler gaben keine neuen Aufführungen, sondern begnügten sich mit den am meisten „überspielten“, längst bekannten Opern. Der französische Gesandte Ester Gazi, der am 11. Januar

1792 eine Aufführung der Hofoper besuchte, schrieb: "Vorgestern wurde die Oper „Blaise et Babette“ in der Eremitage aufgeführt, ohne jeden Erfolg. Die Kaiserin ist der Musik nicht sehr zugetan, insbesondere der französischen“ (217, 146).

Zur gleichen Zeit löste in Moskau auf der Bühne des „freien“ Petrowski-Theaters ein kontinuierlicher Strom französischer Opern eine stürmische Reaktion des Publikums aus. Die Theater von Scheremetew und Wolkonski konkurrierten miteinander, in der Moskauer Universitätsdruckerei wurden neue Übersetzungen von Opernlibrettos gedruckt. Am „kleinen Hof“ des Erben Pauls, in Gatschina und Pawlowsk erfreute sich das Publikum an den charmanten französischen Opern von Bortnjanskij - ein lebendiges Zeugnis nicht passiver, sondern kreativer Wahrnehmung der französischen Kultur. Die Faszination für die französische Opéra comique erreichte die Provinztheater in Orel und Charkow, wo die Opern im Original, in russischen Übersetzungen und in freien Bearbeitungen aufgeführt wurden.

Die Situation der französischen Hoftruppe in St. Petersburg wurde in der schrecklichen Zeit des Jahres 1793 besonders schwierig, als die Hinrichtung Ludwigs XVI. die Grundfesten der monarchischen Ordnung in allen Ländern Europas erschütterte. Aufgeschreckt durch die Ereignisse ordnete Katharina II. eine offizielle Überprüfung der Zusammensetzung der französischen Truppe an. Alle Künstler wurden aufgefordert, einen offiziellen „Eid“ zu leisten, in dem sie die Aktivitäten der revolutionären Regierung verurteilten und sich offen gegen die „gottlosen, vernichtenden Handlungen der Usurpatoren von Macht und Staat“ aussprachen<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> „St. Petersburger Wedomosti“, 1793, 7. und 10. Juni.

Schauspieler, die dieses Dokument nicht unterzeichneten, wurden mit sofortiger Ausweisung aus Russland bestraft. Katharina hegte eine klare Abneigung gegen das französische Theater und besuchte ein Jahr lang keine französischen Aufführungen.

Nach dem Tod der Kaiserin begann eine neue Periode des französischen Hoftheaters. Nach seiner Thronbesteigung erhob Paul I. - teils aufgrund seiner Erziehung und Gewohnheiten, teils aufgrund seines offenen Hasses auf die Handlungen seiner Mutter - die französische Truppe sofort zur dominierenden Organisation im kaiserlichen Theatersystem und stellte großzügige Mittel für ihren Unterhalt bereit. Nachdem er angeordnet hatte, die ehemaligen Schauspieler mit einer angemessenen Entschädigung zu entlassen, beauftragte er N. B. Jussupow, eine neue Besetzung einzuladen. Diesen Auftrag erfüllte Jussupow persönlich, mit großer Aufmerksamkeit und Sorgfalt. Er lag mit seiner Wahl nicht daneben. Die von ihm 1797 eingeladene französische Truppe, die zuvor in Hamburg gespielt hatte, war nicht nur kompositorisch stark: sie verfügte auch über ein ziemlich neues, umfangreiches Repertoire. Auf der russischen Bühne wurden neue Opern von Grétry aufgeführt, darunter „Richard Löwenherz“, „La fausse magie“, „Le magnifique“, „Graf Albert“, „Raoul, der Blaubart“, „La soirée orageuse“ von Dalayrac, „Camille, oder Das Verlies“, „Ambroise“, „Der kleine Matrose oder die plötzliche Heirat“ („Le petit matelot ou Le mariage impromptu“) von Gaveaux.

Die späten, vorromantischen Opern von Gretry mit ihren mittelalterlichen „ritterlichen“ Handlungen zogen die Aufmerksamkeit des Publikums besonders auf sich. Auch das Interesse an den „exotischen“ Opern, die in der Zeit des Sentimentalismus auf der Bühne Fuß gefasst hatten, ließ nicht nach. In den modischen Opern von Daleyrak, Sacchini und Sarti („Azemia, oder die Wilden“, „Die Kolonie, oder das neue Dorf“, „Die indianische Familie in England“) wurde die Moral der tugendhaften Wilden, der reinherzigen „Kinder der Natur“, verherrlicht.

Guillaume Alexis Paris, ein bedeutender Musiker, Dirigent und Komponist, spielte eine wichtige Rolle bei der Aneignung dieses Repertoires. Nachdem er Anfang 1799 in Russland angekommen war, übernahm er die Leitung der französischen Truppe und wurde 1802 der erste Dirigent der gerade in St. Petersburg gegründeten Philharmonischen Gesellschaft. Unter seiner Leitung wurde Saccinis große Oper „Ödipus auf Kolonos“ (25. April 1799) hervorragend aufgeführt, und die Oratorien „Die Jahreszeiten“ von Haydn, „Messias“ von Händel und Mozarts „Requiem“ wurden in philharmonischen Konzerten aufgeführt.

An seiner Seite arbeiteten erfahrene und begabte Musiker und Sänger, wie der berühmte Harfenist Jean Baptiste Cardon oder der Sänger Dalmas, der bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts seinen eigenen Musikverlag in St. Petersburg gründete. Im Allgemeinen waren die Opernaufführungen am Hof von Paul jedoch streng privat. Zuschauer von außerhalb waren strengstens untersagt (unter Katharina wurde das Eremitage-Theater manchmal zu einem bezahlten Theater, das in den Sommermonaten zugänglich war). Die Aufführungen fanden meist in Gatschina und Pawlowsk, den bevorzugten Sommerresidenzen des Zaren, und im Winter in der Eremitage statt. Für die Inszenierung der Opern und die luxuriösen Bühnenbilder wurden keine Kosten gescheut. Zum Nachteil der russischen und sogar der italienischen Truppe, die früher ein Favorit des Hofes war, erhielten die französischen Künstler eine für die damalige Zeit enorme Gage - bis zu 8000 Rubel jährlich.

Nicht immer waren diese Anreize verdient. Verwöhnt durch den Hof und den Adel lernten die Künstler der französischen Truppe sehr bald, alle Vorteile ihrer Position zu nutzen. Die typischste Figur in diesem Sinne war die Primadonna des französischen Theaters, eine berühmte Abenteurerin, Madame Chevalier. Sie war eine begabte Schauspielerin und Sängerin mit einer schönen, anmutigen Erscheinung und schaffte es mit einer seltenen Skrupellosigkeit, sich die Position einer allmächtigen Favoritin am königlichen Hof zu sichern. Nachdem sie es zu einem großen Vermögen gebracht hatte, erhielt sie die offizielle Stellung als "Ballettkomponistin" für ihren Ehemann, den Tänzer Chevalier, der früher das Hamburger Spielkasino leitete. Die glänzende „Karriere“ des Ehepaars Chevalier wurde jäh unterbrochen, als der neue Zar Alexander I. an die Macht kam: nach dem Staatsstreich vom 11. März 1801 wurden sie sofort aus Russland ausgewiesen. Doch diese vorübergehende „Repressalie“ änderte natürlich nichts am Leben und an den Sitten der Hoftheater.

Die Geschichte des französischen Operntheaters in Russland im 18. Jahrhundert beläuft sich auf etwa 40 Jahre. Sie spiegelt die Komplexität des Prozesses der Assimilation ausländischer Einflüsse wider, der aus historischen Gründen die gesamte Entwicklung der russischen Kultur im 18. Jahrhunderts prägte. Der Demokratismus dieser „Volkskunst“ dritter Klasse, der „Komödie auf dem Platz“, und die raffinierte Treibhauskultur des Hoftheaters; die erlesene Gesellschaft der Adligen und Magnaten, die das Scheremetew-Theater füllten, und das heitere, temperamentvolle Spiel der russischen Schauspieler in den „freien“ Theatern; die Verfeinerung der „theatralischen Manier“ der jungen Aristokraten in den höfischen Amateuraufführungen - und das ansteckende Lachen des Publikums bei den einfältigen Opern von Philidor - dies ist ein ungefähres Bild des gesellschaftlichen Lebens der französischen Opéra comique im alten Russland. Unwillkürlich stellt sich die Frage: war diese Pflanze, die auf russischen Boden aufgepfropft wurde, so notwendig?

Da das Material der Geschichte der frühen russischen Oper bereits von einem wirklich wissenschaftlichen Standpunkt aus untersucht wurde, kann diese Frage nicht

mehr zwiespältig gelöst werden. Die Assimilation französischer und italienischer Musik im Prozess der Herausbildung der russischen Komponistenschule trug die wertvollsten Früchte. Die eklatanten sozialen Widersprüche, die mit der Einführung dieser fremden Kultur in das russische Theater einhergingen, waren typisch für die gesamte Gesellschaftsordnung des feudal-leibeigenschaftlichen Staates. Sie waren eine schwere Last für das gesamte soziale und kulturelle Leben Russlands.

Aber im Großen und Ganzen hat der Auswahlprozess in den Köpfen der russischen Künstler das Beste und Fortschrittlichste der französischen Kunst hinterlassen. Die Traditionen der französischen Opéra comique gaben der Entwicklung der kreativen Fähigkeiten der russischen Komponisten einen enormen Impuls. Abgesehen von den offensichtlichen Parallelen in der Handlung (wie könnte man sich nicht an das Thema der Notlage eines Soldaten in den Opern „Der Deserteur“ von Monsigny und „Das Unglück der Kutsche“ von Paschkewitsch erinnern, an die volkstümlichen Bilder in Rousseaus „Der Dorfzauberer“ und Sokolowskis „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Kuppler“!), kann man nicht umhin, die wichtigeren musikalischen und dramaturgischen Verbindungen zu bemerken, die das französische und das russische Musiktheater in der Zeit der Aufklärung verbanden.

Wie die französische opéra comique war auch die russische komische Oper in erster Linie eine synthetische Gattung, in der manchmal sogar dramatische und literarische Elemente überwogen. Die weit verbreitete Einführung gesprochener Dialoge (die bekanntlich die französische und russische komische Oper von der italienischen Opera buffa unterscheidet) verringerte jedoch keineswegs die professionellen Anforderungen, die die fortgeschrittenen Musiker des 18. Jahrhunderts von der Opernmusik verlangten. Die musikalische Sprache der Opern von Philidor, Grétry und Monsigny liefert dafür einen unwiderlegbaren Beweis.

Neben den melodisch abgerundeten und meist kleinen Solonummern gelangten die französischen Komponisten allmählich zu ausdrucksstarken Monoszenen (der Monolog des Bauern Blaise in Gretrys „Lucille“) und zu charakteristischen Ensembles mit halbrezitativem Aufbau, bei denen die thematische Hauptzelle, das Gerüst der gesamten musikalischen Nummer, die Sprachintonation war. Die halb gesprochene, halb gesungene Melodie ist eine der wichtigsten Errungenschaften des Opernrealismus in dieser bemerkenswerten reformatorischen Epoche. Es ist kein Zufall, dass gerade dieser Aspekt der Operndramaturgie in Gretrys literarischen Werken eine so breite theoretische Entfaltung erfuhr, und es ist kein Zufall, dass das Problem von Musik und Wort im Kreis der Enzyklopädisten Gegenstand heftiger Diskussionen war.

Die tiefe Gemeinsamkeit dieser realistischen Tendenzen ist in den Opern von Paschkewitsch, Bortnjanski und Fomin deutlich zu spüren. Die kurzen, ausdrucksstarken Linien in den Genreszenen von „Der Geizige“, „Das Unglück der Kutsche“ und vor allem Paschkewitschs „Der Petersburger Gasthof“ finden offensichtliche Analogien in Philidors Opern „Der Schmied“, „Der Holzfäller“ und „Blaise der Schuster“. An die entwickelten Rezitativmelodien von „Der Deserteur“ (erinnern wir uns an die dramatischen Rezitative der Hauptfiguren Louise und Alexis) und „Lucili“ von Gretry schließen sich die gefühlvoll begleiteten Rezitative französischer Opern von Bortnjanski und einige Episoden von „Das Unglück der Kutsche“ unmittelbar an. Und der in seiner Ausdruckskraft und Ergriffenheit bemerkenswerte Monolog des Geizhalses in Paschkewitschs gleichnamiger Oper konnte natürlich nicht außerhalb der gleichen Atmosphäre realistischer Suche entstehen, die seine französischen Zeitgenossen inspirierte.

Die russischen Komponisten übernahmen viel von ihren italienischen Lehrern und waren in der Lage, diese Errungenschaften mit den besten und fortschrittlichsten Traditionen der französischen Opernschule zu verbinden und vor allem in den nationalen Geist und die Struktur ihrer Kunst zu übertragen. Im westeuropäischen Musiktheater des 18. Jahrhunderts standen die italienische und die französische Opernkultur jedoch bekanntlich in enger Wechselwirkung.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts beendete die französische Oper ihre Existenz in Russland nicht. Im Gegenteil, zu Beginn des neuen Jahrhunderts weitete sich ihr Einfluss auf das russische Theater sogar aus und drängte die italienische Tradition in den Hintergrund. Filidor, Gretry, Monsigny und Daleyrak wurden durch neue Namen ersetzt: Megul, Cherubini, Boaldieu und Isouard. Die einfältige dörflich-pastorale Komödie und die häusliche Komödie-Satire wichen der „Oper der Erlösung“, der „ritterlichen“ historischen Oper, der Operngeschichte und der Opernlegende.

Die bedeutendste und fruchtbarste Periode in der Geschichte der französischen Oper in Russland waren jedoch zweifellos die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts. In dieser Zeit half die französische Operntradition der russischen Oper, ihren eigenen, unabhängigen Weg zu finden.

## **DAS LIED IN MANUSKRIFT-SAMMLUNGEN**

Das 18. Jahrhundert war in Russland, wie in den meisten europäischen Ländern, durch eine breite Entwicklung des Liedguts gekennzeichnet, das zu einem echten Massenphänomen wurde. Lieder mit überwiegend lyrischem Charakter, die einfach und unprätentiös komponiert waren, aber gleichzeitig den Stempel des galanten gesellschaftlichen Lebens trugen, drangen in die verschiedensten Kreise der Gesellschaft ein. Es war sowohl in den mittleren Schichten des Bürgertums als auch beim aufgeklärten Adel beliebt, verbreitete sich ausschließlich über die Handschrift und ist uns in zahlreichen Sammlungen überliefert, die für die Aufführung zu Hause und in der Freizeit zusammengestellt wurden. Literaturhistoriker bezeichnen es als „Buchlied“, im Gegensatz zum Volkslied, das mündlich überliefert wurde. Viele Lieder des 18. Jahrhunderts entstanden auf der Grundlage der Worte berühmter Dichter jener Zeit - Trediakowski, Sumarokow, Lomonossow und andere -, aber sie blieben anonym, und selbst die Texte berühmter Autoren, die wie entpersonalisiert in handschriftliche Sammlungen gelangten, wurden zum Allgemeingut und wurden nach Belieben variiert und auf verschiedene Weise verändert.

Die Musik wurde keineswegs immer eigens für einen bestimmten Text komponiert; oft wurde sie einfach dem Alltagsrepertoire entnommen und an die Struktur des Textes „angepasst“.

Dieses Lied, das zumeist von unbekanntem Amateur- oder semiprofessionellen Schöpfern geschaffen wurde, leidet oft unter ungeschickten Versionen, harmonischen Unreinheiten und Fehlern in der Vokalisierung. Daher der scharf kritische Ton, in dem einige Forscher, die zum ersten Mal auf musikalische und poetische Beispiele dieser Art stießen, darüber sprachen. Ein Historiker aus der Mitte des letzten Jahrhunderts, der eine der Handschriftensammlungen des 18. Jahrhunderts in die Hände bekam und die darin enthaltenen geistlichen Psalmen und Volkslieder aufzählte, bemerkte: „Hier finden wir auch hässliche, künstliche Lieder des 18. Jahrhunderts, geschrieben in Tonika-Größe, mit Reim, aber ohne jede Struktur und oft ohne Sinn“ (33, 339).

Einige seiner Zeitgenossen hatten auch eine negative Einstellung zu handschriftlich verbreiteten Amateur- oder Halbamateurliedern. Erinnern wir uns an die irritierenden Zeilen darüber in Sumarokows „Epistel über die Kunst des Verseschmiedens“:

Es gibt kein richtiges Betonungsmuster in den Wörtern,  
Keine kleinste Konjugation in den Sätzen,  
Keine ordentlichen Reime, keine angemessenen Versmaße  
In einem schlechten Lied mit unwürdigen Gedanken.

Aber trotz aller Unzulänglichkeiten und Fehler, die in vielen Beispielen dieses handgeschriebenen Liedes zu finden sind, erfüllte es die Bedürfnisse eines breiten Spektrums von Menschen in einem einfachen, ungekünstelten Ausdruck der gewöhnlichsten, verständlichen Gefühle und bestach durch seine aufrichtige Seelenhaftigkeit und die Zugänglichkeit der poetischen und musikalischen Sprache. Dies ist die Quelle seiner Popularität. Viele der Lieder aus dem 18. Jahrhundert haben bis zum Beginn des nächsten Jahrhunderts überlebt. Sie haben uns in vielen Sammlungen erreicht, die in der Regel nach demselben Prinzip aufgebaut und in zwei Teile gegliedert waren: der erste Teil umfasste Werke religiösen und offiziellen und feierlichen Inhalts, der zweite - lyrische sowie alltägliche Scherz- und Satirelieder. Stilistisch ist es nicht immer möglich, eine hinreichend klare Grenze zwischen den beiden Bereichen zu ziehen. Die bereits im religiösen Psalm des 17. Jahrhunderts etablierte Form des Vortrags auf drei Notenlinien mit dem Vorherrschen paralleler Bewegungen in den beiden Oberstimmen und der harmonischen Unterstützung durch den Bass ist sowohl in den panegyrischen Gesängen Peters als auch in den Liedern mit lyrisch-liebevollem Charakter erhalten <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> In der modernen musikgeschichtlichen Literatur werden alle diese Gattungen aufgrund ihrer gemeinsamen Darstellungsform auf drei Notenlinien oft unter dem Begriff „Kantus“ vereinigt. W. K. Trediakowski unterscheidet jedoch zwischen „feierlichem Kantus“ und Liedern oder Liedchen. In N. G. Kurganows Handbuch „Russische Universalgrammatik oder allgemeine Schrift“, das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts weit verbreitet war, wurden die folgenden Rubriken als eigenständig bezeichnet: „Kantus“ (d. h. panegyrische Gesänge), „Psalmen oder geistliche Lieder“ und „Weltliche Lieder oder Werke des Müßiggangs“. An dieser Einteilung halten wir uns in der folgenden Darstellung fest.

Melodische Gemeinsamkeiten zwischen Liedern verschiedener Gattungen sind häufig zu beobachten.

## 1.

Eine der Erscheinungsformen dieser neuen säkularen Kultur, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluss der Reformen Peters entstand, war eine weit verbreitete Vorliebe für das Schreiben von Gedichten in gebildeten Kreisen. „Die Neuheit einiger aus dem Westen entlehnter Bilder, die Raffinesse und Galanterie des Stils, die manchmal leichteren und abwechslungsreicheren Strophen - all dies wurde von den Menschen der Petrinischen Zeit als Zeichen einer neuen europäisierten Kultur geschätzt, die in ihren Augen höher stand als die vorherige, die die Formen des

Volksliedes hervorbrachte. Diese inoffizielle Poesie - Liebesverse - wird bald zu einer modischeren Gattung als die offizielle Poesie - die panegyrische Lyrik“ (70, III, 145).

Rosanow definiert die Gattung dieser Liebesgedichte und -briefe nicht ganz genau und nennt sie syllabische Gedichte. Wie die offizielle feierliche Poesie der Zeit war auch die Liebeslyrik Liedpoesie und wurde in der Regel von Musik begleitet. Das Singen gefühlvoller Lieder wird zu einer weltlichen Mode, die sich in der Literatur der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts widerspiegelt. Die Helden der Romane und Erzählungen der petrinischen Epoche schütten ihre Gefühle ständig in „Arien“ und Liedern voller leidenschaftlicher Seufzer, Geständnisse und Bitten aus. So singt beispielsweise eine der Figuren in der beliebten Handschrift „Die Geschichte von Alexander, einem russischen Adligen“, dessen Herz von einer grausamen Schönheit verletzt wird, ein „Lied für ein Menuett“ und begleitet sich dabei auf der Zither. Natürlich könnten solche Situationen nicht nur aus dem Leben gegriffen sein, sondern auch aus Werken der westlichen Literatur, in denen der Prosatext mit Versen, Romanzen und Arien durchsetzt ist. Der gesamte Charakter der Erzählung, der Wortschatz, die typischen Bilder und Epitheta deuten jedoch darauf hin, dass hier die bekannten Aspekte der alltäglichen Wirklichkeit dargestellt werden. Die traditionelle dreistimmige Vortragsform, in der die frühesten Beispiele von Liebesliedtexten aus dem 18. Jahrhundert überliefert sind, schließt die Möglichkeit einer solistischen Aufführung mit Instrumentalbegleitung nicht aus.

Die Texte mehrerer lyrischer Lieder, die uns aus Sammlungen der 30er und 40er Jahre des 18. Jahrhunderts bekannt sind, darunter das populärste „Ach, mein bitteres Licht“, wurden unter den Papieren des ausländischen Abenteurers W. Mons und seines Sekretärs Jegor Stoletow, der am Hof von Peter dem Großen arbeitete, gefunden (siehe: 171). Diese Aufzeichnungen sind jedoch sehr unvollkommen und weisen im Vergleich zu anderen Manuskriptversionen viele Fehler und Verzerrungen sowie eine falsche Schreibweise von russischen Wörtern auf. Dies gab A. W. Posdnejew, entgegen der zuvor bestehenden Meinung, den Grund zu behaupten, dass „W. Mons nicht als Autor, sondern als Liebhaber angesehen werden sollte, der diese und andere Lieder abgeschrieben hat“ (141, 79) <sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Die Urheberschaft der Lieder wurde fälschlicherweise auch anderen Einwohnern der Deutschen Sloboda zugeschrieben - Magister I. W. Paus und Pastor E. Gluck (siehe: 129, III; 131).

Der neue Typus des lyrischen Liebesliedes nicht-folkloristischen Ursprungs wurde nicht künstlich von Ausländern auf russischem Boden aufgepfropft, sondern entstand organisch unter dem Einfluss der inneren Bedürfnisse der einheimischen Kultur.

Durch eine gründliche Untersuchung der Liedtexte gelang es Posdnejew, das Umfeld zu rekonstruieren, in dem sie entstanden sind und gelebt wurden. Der Forscher entdeckte Akrosticha, die, wenn nicht den Namen des Autors selbst, so doch zumindest die Person angeben, mit der die Entstehung des Liedes auf die eine oder andere Weise verbunden war. Die Akrosticha verschlüsselten die Namen von Frauen, die zur höchsten Schicht der petrinischen Aristokratie gehörten, darunter „Prinzessin Maria Jurjewna“ (Ehefrau des Kanzlers M. J. Tscherkasski, geborene Trubeskaja), „Prinzessin Praskowja Trubeskaja“, „Nastassja Gawrilowna Golowkina“ (Tochter des Kanzlers G. I. Golowkin). Die Familien Trubezkoi und Tscherkasski waren für ihre Vorliebe für Musik bekannt, und Fürstin M. J. Tscherkasskaja hatte sogar ein eigenes Orchester. Eines der Zentren des Amateurmusizierens in der



Hauptstadt war das Haus der Kantemirs, die mit den Trubezkis verwandt waren. Im Kreis dieser allgemeinen Musikliebhaber wurden zweifellos modische, empfindsame Lieder vorgetragen, und einige aristokratische Amateure haben sie möglicherweise selbst komponiert. Er fasst seine Beobachtungen und Entdeckungen zusammen. Später schreibt er: „Unsere Studien erlaubten uns, die Existenz eines ‚Nestes‘ festzustellen, das die Familien Tscherkasski, Trubezki und Kantemir umfasste, in dem solche Lieder verwendet wurden, die mit Hilfe eines Profis - aus den mittleren Schichten der städtischen Bevölkerung - entstanden“ (141, 87).

Aber schon im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts ging das neue Liebeslied über die aristokratischen Salons hinaus und drang in weitere Kreise des Kleinbürgertums und der einfachen Leute vor, was sich auf seinen Wortschatz und seine Bildsprache auswirkte. Inhaltlich ist das Lied eher eintönig. In ihr wird die Liebe besungen, manchmal fröhlich, begeistert und berauscht (zum Beispiel „Einzig meine Freude an den Gütern“, „Mein Herz entbrannte nach dir, Geliebte“, „Was doch so sehr mein Herz in mir spielte“, „Welches Lob habe ich zu geben?“), aber häufiger unglücklich, die zum Leiden bringt und bittere Tränen des Entsetzens und der Trauer vergießen lässt („Das Herz leidet“, „Ach, es ist meinem Herzen ekelhaft“, „Ach, es tut dem Herzen leid“, „Wie lange habe ich ein gebrochenes Herz“, „Wer wird mir Tränen geben“<sup>3</sup>).

<sup>3</sup> Wir haben die Texte all dieser Lieder in einem Manuskript von 1724 gefunden (GPB, A. A. Titows Sammlung, Nr. 4487), was Grund zu der Annahme gibt, dass sie bereits in der petrinischen Zeit entstanden sind.

Das Gefühl wird in übertriebener, hyperbolischer Form ausgedrückt: die Liebe ist „unermesslich“ und ist wie „unerträgliches Feuer“, sie „versengt die Seele“, löst in ihr „Raserei“ aus, und wenn sie ungeteilt bleibt, „durchbohrt sie den Schoß wie ein Pfeil“; der Trennungsschmerz ist „untröstlich“, der verlassene Liebende oder Geliebte zieht es vor zu sterben, „als mit Schmerz und Feuer zu brennen und mit dem Herzen zu trauern“. Aber, wie W. N. Peretz feststellte, ist eine solche Hyperbolisierung der Liebesgefühle rhetorischer Natur und eher eine konventionelle, künstlich kultivierte Art und Weise als eine Manifestation echter, lebendiger Leidenschaft (131, 39).

Das Neue und das Alte sind in diesen Liedern auf komplizierte Weise vermischt und verflochten: schwere Kirchenslawismen verbinden sich mit bewusst buchhaften Höflichkeiten, mit zahlreichen polnischen und ukrainischen Ausdrücken, mit einer Vorliebe für die Verwendung von Fremdwörtern und Ausdrücken. Die Helden und Heldinnen der Lieder suchen, wie in den Romanen der Petrinischen Zeit, manchmal Trost bei unglücklicher Liebe und allen Arten von Misserfolgen im Leben, indem sie sich an Gott wenden (zum Beispiel: „Ach, mein Herz ist krank“). Daneben tauchen antike mythologische Bilder auf - „luxuriöse Venus“, Cupido, die Geliebte wird „schöne Diana“ genannt, und das Schicksal der Menschen wird von der „bösen Fortuna“ entschieden. Doch trotz aller lexikalischen Vielfalt und Heterogenität der poetischen Techniken entbehren einige Lieder nicht eines gewissen Charmes, der aufrichtige Wärme und Direktheit der in ihnen ausgedrückten Gefühle besticht. Eine der Quellen für ihre poetische Struktur sind russische und ukrainische Volkslieder. Die Versform selbst ist dem Einfluss des Volksliedes unterworfen. In den Liedtexten des frühen 18. Jahrhunderts wird die sillabische Versifikation beibehalten, aber die Formate werden vielfältiger, und es gibt eine Tendenz zur Tonalisierung der Verse.

Die stilistische Dualität und Vielfalt, die die Texte der Lieder kennzeichnen, findet sich auch in ihrer musikalischen Seite wieder. Der Volksmelodie nahestehende

Wendungen stehen Anleihen bei geistlichen Psalmen und den Rhythmen europäischer Salontänze gegenüber, die über Versammlungen, Bälle und andere Formen des neuen weltlichen Lebens in das russische Leben eindringen. Zugleich war die Beziehung zwischen Musik und Text nicht immer ganz organisch und innerlich begründet. Manchmal wurden Melodien aus zufälligen Quellen entlehnt und mechanisch an die Größe der Verse „angepasst“, ohne sich um die getreue Übertragung der darin ausgedrückten Gefühle zu kümmern. Ein elegischer Text voller Liebeskummer und Klagen konnte mit einer unbeschwerten und leichten, anmutigen Tanzmelodie kombiniert werden, und die Worte einer glühenden Erklärung leidenschaftlicher Liebe und Treue mit einer schweren Melodie im Sinne einer panegyrischen Kantate. Aber es gibt auch solche Beispiele, in denen die Musik dem poetischen Text gut entspricht und die Aufrichtigkeit und Wärme des Ausdrucks die Hauptattraktion sind.

Eines dieser Lieder ist das bereits erwähnte „Ach, mein bitteres Licht“, das uns in einer Vielzahl von Listen mit verschiedenen Textvarianten überliefert ist, dessen Melodie jedoch durchgehend erhalten blieb und nur geringfügigen textlichen Änderungen unterworfen wurde. Der Inhalt dieses Liedes ist für Liebeslyrik des beginnenden 18. Jahrhunderts üblich: es ist die traurige Geschichte einer jungen Frau, die um ihre Hoffnungen auf zerstörtes Glück, Trennung und Einsamkeit betrogen wird. Der Text ist in der traditionellen 11-silbigen Strophe verfasst, aber die übliche Form wird flexibel dem poetischen Inhalt untergeordnet. Die Sprache des Liedes ist einfach, die Rede fließt natürlich und mühelos. Charakteristisch sind einige aus der Volksdichtung entlehnte Wendungen, zum Beispiel: „mein lieber Freund“, „mein klarer Falke“, „goldgeflügelte Taube“. Die elegische und schwermütige Melodie des Liedes passt zu der Stimmung des Textes. Die musikalische Strophe, die zwei Verszeilen umfasst, ist nach dem Prinzip der Summation aufgebaut: (2 + 2 + 4) mit einer sanften, wellenförmigen melodischen Entwicklung, die im letzten Viertel einen hohen Höhepunkt erreicht (Beispiel 33).

Die Verlagerung des Höhepunkts auf einen weit vom Anfang entfernten Moment und der anschließende rasche Rückgang mit der Rückkehr zum Anfangsklang verleihen dieser Melodie einen Charakter von betonter empfindsamer Ausdruckskraft <sup>4</sup>.

<sup>4</sup> T. N. Liwanowa findet darin Merkmale von „Grausamkeit“ und „zerrissenem“ Ausdruck (95, 270).

Das Lied ist nicht frei von einigen standardisierten Wendungen, die in alltäglichen Liedmelodien im 18. Jahrhundert üblich waren. Diese Schlussphrase gehört zu solchen Wanderformeln. Wir finden solche Endungen in einer großen Anzahl von Liedern sowohl weltlichen als auch religiösen Inhalts <sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Die Quelle für diese Formel ist das polnische religiöse Bußlied „Dotad mizerne“, zitiert im Buch 128, 93.

Doch während ihre Verwendung in vielen Fällen formal und mechanisch war, ist sie hier organisch in die melodische Entwicklung eingeflochten.

Das Lied „Ach, mein bitteres Licht“ verkörpert in konzentrierter Form viele charakteristische Merkmale der Liebesliedtexte des frühen 18. Jahrhunderts. In den frühen Manuskriptsammlungen dieses Jahrhunderts finden wir eine Reihe ähnlicher

Lieder, die sich über das bittere Los der Frauen beklagen, was Posdnejew zu der Hypothese veranlasste, dass es eine bestimmte „begabte Dichterin“ gab, der dieser ganze Zyklus, der eine Art poetische Autobiographie ist, gehört (141, 85; 138). Doch auch wenn diese Version verlockend erscheint, besteht kaum die Notwendigkeit, in den Liedtexten jedes Mal nach einer autobiographischen Grundlage zu suchen. Sicherlich konnten einzelne Lieder mit bestimmten realen Ereignissen im Leben bestimmter Personen in Verbindung gebracht werden, aber im Allgemeinen war das Thema des unglücklichen Frauenschicksals viel allgemeiner und breiter gefasst. Es genügt, an den Platz zu erinnern, den es in der Volksliedlyrik einnimmt.

Lassen Sie uns noch ein Beispiel für eine Liebeslied aus der Zeit Peter des Großen anführen - „Es ist sehr schmerzhaft, mein Herz ist mit einem Schwert verwundet“, das inhaltlich und teilweise auch in Bezug auf die Ausdrucksmittel viel mit der gerade betrachteten gemeinsam hat (Beispiel 34).

Am Anfang und vor allem in der Schlussstruktur dieses Liedes sind vertraute Wendungen zu hören. Gleichzeitig trägt der Rhythmus der Melodie tänzerische Züge, man spürt den gemessenen Schritt eines Hoftanzes mit manierten Kniebeugen am Ende eines Taktes. Eine gewisse Künstlichkeit der Verbindung zwischen Musik und Text, die Unstimmigkeit der Sprachakzente mit den musikalischen Akzenten lässt vermuten, dass die Melodie in einer vorgefertigten Form entliehen und nicht sehr geschickt an die Verse „angepasst“ wurde. Insbesondere die Wiederholung der letzten Zeile in der Versstrophe<sup>6</sup> mit einem musikalischen Schluss, der der letzten Wendung des Liedes „Ach, mein bitteres Licht“ ähnelt, aber in seinem melodischen Muster etwas komplizierter ist, ist nicht überzeugend.

<sup>6</sup> Die Strophe in diesem Lied ist komplex und besteht aus Versen unterschiedlicher Länge: (4X8)+ (2x6).

Diese Laufformel wird in diesem Fall als etwas Fremdes, von außen Eingebrahtes empfunden.

Die unzureichende Integrität und Organik der Melodie, die aus heterogenen, mechanisch miteinander kombinierten Stücken besteht, war vielleicht der Grund dafür, dass dieses Lied nicht besonders weit verbreitet war<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Nach Posdnejews Berechnung gibt es davon nur 10 Listen, während „Ach, mein bitteres Licht“ in 29 Varianten bekannt ist.

Aber als Beispiel für ein neomodisches „Lied für ein Menuett“ ist es recht typisch.

Das Lied „Du, Herz, schläfst, liegst ohne Erinnerung“, das im Sammelband „Courante“ aus dem Jahr 1733<sup>8</sup> enthalten ist, ist ebenfalls im Geist des Menuetts gehalten, aber der Text wurde von I. W. Paus mindestens zwei Jahrzehnte zuvor aufgezeichnet<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Abgebildet im Buch von N. Findeisen (193, II, 201). In späteren Verzeichnissen (GIM, Nr. 2473; GIM, Nr. 3134) sind der Text und die Musik leicht verändert.

<sup>9</sup> W. N. Peretz schreibt diese Aufzeichnung den Jahren 1710-1711 zu (131, 8).

Zum gleichen Typus des leichten Tanzliedes gehört „Wenn Beständigkeit im Lichte bliebe“, dessen Text wir in einer Sammlung aus Titows Sammlung von 1724 finden, und eine vollständige Aufnahme mit Musik in mehreren Sammlungen der 30-40er Jahre. In dem Lied wird die Liebe gepriesen, die keine Fesseln kennt, die sich

verändert wie eine Wasseroberfläche unter dem Windhauch. Eine solche epikureische Lebensauffassung wird auch in einigen anderen Liedern aus Peters Zeit bekräftigt. Die treue, unstillbare Liebe, die das ganze Wesen des Menschen verzehrt, ihn unerträglich leiden lässt, wenn sie ungeteilt bleibt, und manchmal sogar zum Tod führt, und die als Vergnügen empfundene, windige und unbeständige Liebe, die die Qualen der Eifersucht nicht kennt - das sind zwei Seiten derselben Medaille. In beiden Fällen zeigt sich eine neue Einstellung zur Liebe: ein Gefühl, das früher als sündhaft galt, wird auf ein Podest gehoben und wird zum wichtigsten Sinn des Lebens.

Der Text des Liedes „Wenn Beständigkeit“ strotzt vor archaischen Wendungen, die Versionierung ist fehlerhaft und hat weder Reim noch bestimmte Größe, aber die Musik ist nicht ohne eine gewisse Anmut. Möglicherweise liegt auch hier ein instrumentales Tanzstück zugrunde und der Text wurde zur fertigen Musik komponiert und nicht umgekehrt (Beispiel 35).

Neben den Menuett-Liedern gab es auch Lieder in anderen Tanzformen. Ein Beispiel hierfür ist die bekannte, in mehreren Varianten vorkommende, verspielte Liedchen „Was denn also so sehr“ mit einem rhythmisch scharfen und lebhaften Gesang im Alla-breve-Takt im Stil eines Contretanzes oder Rigaudon (Beispiel 36). Auch hier ist die Musik ausdrucksvoller als der Text, der in einem feierlichen 13-silbigen Silbenvers mit einer Reihe von Kirchenslawismen verfasst ist.

Das Genre des lyrischen Liebesliedes, das im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts entstanden ist, erreicht seine Blütezeit in den 30er und 40er Jahren.

Die literarische Tätigkeit von W. K. Trediakowski, M. W. Lomonossow und A. P. Sumarokow, die mit Recht als Begründer der russischen Verskultur des Neuen Zeitalters bezeichnet werden können, war für deren Entwicklung von großer Bedeutung. Sie reformierten die russische Poesie, führten eine neue Palette von Themen und Bildern ein, entwickelten eine neue Sprache, um die Konzepte zu verkörpern, die nach den Reformen Peters des Großen in das Leben und das Bewusstsein der russischen Gesellschaft Einzug hielten, und schufen eine solide russische Lyrik, die in den Grundlagen der Volkssprache verwurzelt ist.

Die engste und direkteste Beziehung zur Lieddichtung bestand in der seit Ende der 30er Jahre heftig diskutierten Frage, welche Art der Versifikation den Besonderheiten der russischen Sprache am besten gerecht wird. Das von Simeon Polozki und anderen Dichtern seiner Schule in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in all seinen Feinheiten entwickelte System der sillabischen Versifikation konnte den neuen literarischen Geschmack nicht befriedigen und wirkte künstlich und veraltet. In der Praxis kam es manchmal zu einer unbewussten Abschwächung der sillabischen Verse, die durch eine bestimmte Anzahl von Silben regelmäßige Akzente erhielten. Dieses Phänomen ist besonders häufig bei einer neuen Art von Liedern mit einer rhythmisch klar gegliederten Melodie zu beobachten. Musikalische und rhythmische Akzente im Gesang bestimmten die Aussprache des Textes und gaben ihm einen durchgängig tonalisierenden Charakter <sup>10</sup>.

<sup>10</sup> T. N. Liwanowa weist auf die Bedeutung des Liedanfangs bei der Tonalisierung des russischen Verses hin (vgl.: 96, I, 46). Dieser Prozess ist bereits im geistlichen Psalm des 17. Jahrhunderts zu beobachten.

1735 veröffentlichte Trediakowski seine berühmte Abhandlung „Eine neue und kurze Art, russische Verse zu komponieren“, die zum ersten Mal in der russischen Literatur

eine systematische Darstellung der Regeln der tonischen Versifikation enthielt. Vier Jahre später kritisierte der junge Student Lomonossow dieses Werk in seinem polemischen „Schrift über die Regeln der russischen Verskomposition“. Er akzeptierte zwar das Prinzip der Tonika, wandte sich aber gegen die Beschränkung der Versgattungen auf einen einzigen Refrain und vertrat die Ansicht, dass jambische und andere Arten von Versfüßen, sowohl reine als auch gemischte, in der russischen Poesie die gleiche Bedeutung haben könnten.

Es ist nicht unsere Aufgabe, auf alle Wechselfälle dieser Polemik einzugehen, die manchmal eine sehr scharfe und intolerante Form annahm. Wichtig für uns ist die Tatsache, dass die russische Poesie in den 30er - und 40er-Jahren des 18. Jahrhunderts eine Versform annahm, die S. M. Bondi als „Liedvers“ bezeichnet und darunter einen gleichmäßig akzentuierten, in gleich lange Register unterteilten Silbenvers versteht (vgl.: 30, 84). Der ganze Reichtum der Möglichkeiten dieses Verses wurde von Sumarokow in seinem dichterischen Werk, das fast alle damals existierenden poetischen Gattungen, Arten und Größen umfasste, deutlich demonstriert.

Das Lied als eine besondere Art der Poesie, die eng mit der Musik verbunden ist, nahm einen bedeutenden Platz in den Werken von Trediakowski, Sumarokow und anderen Dichtern des 18. Jahrhunderts ein. Lomonossow, dessen Poesie sich durch ihr odenartiges Pathos und ihre hohe philosophische Stimmung auszeichnet, interessierte sich weniger dafür.

Lomonossow drückt seine Einstellung zur Liebeslyrik in dem Gedicht „Gespräch mit Anakreon“ aus. Wie als Antwort auf diesen „klassischen Dichter der Antike, der die Liebe besang“ (Engels), bekennt er:

Obwohl ich in der Liebe nicht frei von zärtlichen Gefühlen bin,  
Bin ich von dem ewigen Ruhm der Helden mehr begeistert.

Die Übersetzungen aus Anakreon waren für Lomonossow nur als Erfahrung in der Beherrschung einer der Gattungen der Poesie wichtig, die sich damals großer Beliebtheit erfreuten. So ist das Gedicht „Die Nacht bedeckte den Himmel mit Dunkelheit“, das die Grundlage für ein leichtes, verspieltes Lied bildete, das in einigen handschriftlichen Sammlungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts enthalten ist (Beispiel 37) <sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Varianten derselben Melodie finden wir in dem humorvollen und erotischen Lied „Im Schoße der Venus spielte ihr Sohn“ und in der Liebespastorale „Geh schnell auf, Sonne, dunkle Nacht, vergeh“.

Lomonossow wird auch der Text der empfindsamen Pastorale „Stille, Ströme sind rein“ zugeschrieben, die im „Laden für musikalische Vergnügungen“ (M., 1795) anonym gedruckt wurde, ohne die Autoren der Musik und des Verses zu nennen <sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Eine Strophe dieses Liedes wird von Lomonossow in der Rhetorik von 1748 zitiert, was ihn dazu veranlasst, es als Werk des Verfassers der Abhandlung selbst zu betrachten.

Stilistisch steht es jedoch dem sentimental „russischen Lied“ des späten 18. Jahrhunderts näher als der Liedlyrik der 40-50er Jahre.

Die Lieder zu den Worten von Lomonosovs philosophischen Gedichten „Morgenreflexion“ und „Abendreflexion“, die in mehreren Sammlungen erscheinen, gehen sowohl in ihrem Inhalt - Entzücken und Staunen über die Schönheit und Erhabenheit der Welt, die sich dem menschlichen Blick öffnet - als auch in ihrer poetischen und musikalischen Struktur über die Grenzen des lyrischen Liedgenres hinaus.

Lomonosovs Dichtung beeinflusste den Stil des geistlichen Psalms und des panegyrischen Kantus in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, was bereits von Peretz (129, I, 1, 394-395) festgestellt wurde, spielte aber auf dem Gebiet des lyrischen Liedes keine bedeutende Rolle. Zu „Gesetzgebern des Geschmacks“ werden hier Trediakowski und Sumarokow. Manuskript-Sammlungen enthalten Dutzende ihrer Gedichte, wörtlich oder mit geringfügigen Änderungen umgeschrieben, meist anonym, ohne den Namen des Autors zu nennen. Viele dieser Gedichte wurden in der Erwartung verfasst, dass sie gesungen werden würden, oder sogar direkt „zum Gesang“ eines bekannten Liedes. Es ist bekannt, dass Sumarokow, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, seine Lieder nicht getrennt von der Musik gedruckt hat, obwohl sich diese besondere Art seiner poetischen Arbeit unter seinen Zeitgenossen besonders großer Beliebtheit erfreute. Die meisten von Trediakowskis Liedtexten wurden unabhängig veröffentlicht, aber sie wurden kaum gelesen und erlangten nur in Verbindung mit der Melodie Weltruhm. Laut T. N. Liwanowa „sind es die handschriftlichen Sammlungen von Gesängen - entgegen der literarischen Tradition, entgegen allem -, die Trediakowskis große Rolle in der russischen Alltagspoesie und -musik der Mitte des 18. Jahrhunderts bestätigen“ (96, I, 483).

## 2.

Trediakowski schrieb seine ersten Lieder bereits in den 20er Jahren. So komponierte er vor seiner Abreise ins Ausland im Jahr 1725 das Lied „Der Frühling rollt an, der Winter rollt ab“, das zu einem der populärsten Beispiele für alltägliche Stadtlieder der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde <sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Posdnejew zählt 65 Listen dieses Liedes (siehe: 140, 90).

Zusammen mit seinen anderen Gedichten, die er vor Ende der 20er Jahre geschrieben hatte, druckte Trediakowski es in einem Anhang zu der 1730 erschienenen Übersetzung des Romans „Ritt auf die Insel der Liebe“ des französischen Schriftstellers P. Thalman. Eine Reihe von poetischen Passagen, die in den Text des Romans selbst aufgenommen wurden, bildeten auch die Grundlage für die Lieder, die über Manuskriptsammlungen verbreitet wurden.

Der galant-allegorische Roman von Thalman, der erstmals 1664 in Frankreich veröffentlicht wurde, war für die westeuropäische Literatur des zweiten Viertels des 18. Jahrhunderts bereits überholt, eröffnete aber dem russischen Leser eine ganz neue Welt der zwischenmenschlichen Beziehungen und Verhaltensweisen. Dies war der Grund für den großen Erfolg von „Der Ritt auf die Insel der Liebe“ in den aufgeklärten Kreisen der russischen Gesellschaft. „All das Neue, das die Peter-Ära in die Sitten, in das öffentliche Leben und vor allem in das Verständnis der Liebe brachte, - schreibt der sowjetische Literaturwissenschaftler, - wurde in der Übersetzung des Thalman-Romans von Trediakowski zum ersten Mal mit solcher Kunst in Prosa und Versen ausgedrückt. Das Buch Thalmans wurde von Trediakowski

ausgewählt, um dem russischen Leser nicht nur die Formen und Formeln der Liebesrede und der zärtlichen Unterhaltungen zu vermitteln, sondern auch, um ihm eine ganz bestimmte allgemeine Vorstellung von der Liebe zu vermitteln“ (174, 107).

Der Roman selbst geriet bald in Vergessenheit, aber die Gedichte zirkulierten weiterhin in Liedform und fanden ein immer größeres Publikum.

Das alltägliche Liedrepertoire umfasst hauptsächlich Trediakowskis frühe Gedichte, die er schrieb, bevor er sein System des tonischen Verses entwickelte. In ihnen hält er sich noch an die Prinzipien des Silbenverses. So ist zum Beispiel eines seiner ausdrucksstärksten lyrischen Lieder „Ach! es ist unmöglich, dass das Herz ohne Kummer vergeht“ von Anfang bis Ende in 13-silbigen Versen geschrieben. Später überarbeitete Trediakowski einige seiner frühen Gedichte nach den Regeln, die er in seiner „Neuen und kurzen Methode zum Verfassen russischer Verse“ aufgestellt hatte. Diese Überarbeitung berührte insbesondere die Worte des populärsten Liedes „Ich werde anfangen, traurige Gedichte auf der Flöte zu spielen“, das jedoch in Manuskriptsammlungen in der Form erhalten ist, in der es im Anhang zu „Der Ritt auf die Insel der Liebe“ unter dem Titel „Lobgedichte für Russland“ gedruckt wurde. Die Liebeslieder ließ der Dichter jedoch unverändert: meist in kurzen Versen geschrieben, bedurften sie seiner Meinung nach keiner Überarbeitung. Trediakowskis Reform beschränkte sich darauf, die 11- und 13-hebigen sillabischen Verse abzuschwächen. „Die Register“, schrieb er, „wurden in den Exameter und nur in den Pentameter<sup>14</sup> eingeführt, und zwar zu dem Zweck, den prosaischen Charakter unserer kürzesten Verse zu beseitigen, denn der Vers wird in Schritten gesungen, die jeder, der liest und widerwillig anerkennt ....

<sup>14</sup> Trediakowski nennt Exameter (Hexameter) einen 13-silbigen, Pentameter einen 11-silbigen Vers mit einer Zäsur in der Mitte.

Aber die oben erwähnten (kurzen) Verse von uns ... und ohne Schritte für ihre Kürze fallen sie in Verse und sind ganz sanft und süß gesungen“.

In Trediakowskis Liedtexten überwiegen fünf-, sieben-, manchmal sogar viersilbige Größen mit Tonika-Elementen, obwohl das Tonika-Prinzip in ihnen nicht durchgängig im ganzen Gedicht verwirklicht wird. In dem Lied „Die Bitte der Liebe“ beispielsweise ist die erste Strophe mit Ausnahme der sechsten Zeile in korrektem Dreierjambus geschrieben:

Verzichte, Cupido, auf die Pfeile:  
Schon jetzt sind wir nicht alle unversehrt,  
Aber sanft verwundet  
Mit einem Pfeil der Liebe  
Deinen goldenen;  
Alle Liebe ist besiegt.

In den folgenden Strophen wechseln sich jedoch jambische Zeilen mit choräischen Zeilen ab, und einige Zeilen haben überhaupt keine regelmäßigen Akzente. Dennoch ließen sich diese Gedichte gut vertonen, und ihr poetischer Rhythmus harmonierte leicht mit dem Rhythmus des Gesangs. Die Kürze der Dimensionen mag darauf zurückzuführen sein, dass der Dichter diese Gedichte als Liedtexte und nicht als rein literarische Werke gedacht hat.

Das bereits erwähnte Lied „Der Frühling rollt an, der Winter rollt ab“, das Trediakowski noch während seines Studiums an der Moskauer Theologischen Akademie „für eine Reise in fremde Länder“ komponierte, ist in dieser Hinsicht charakteristisch. Die Handlung erinnert in gewisser Weise an das im 18. Jahrhundert sehr populäre Seemannslied „Der Sturm wühlt das Meer auf“. In beiden Liedern geht es um ferne Seereisen, die von Stürmen, Ängsten und Gefahren begleitet werden. Aber dieses Thema wird in beiden Liedern auf unterschiedliche Weise verkörpert. Während in dem anonymen Lied die Beschreibung eines Seesturms einen lebhaften, dramatischen Charakter hat, ist in Trediakowskis Lied das Bild eines vorwärts eilenden Schiffes vor dem Hintergrund einer hellen Frühlingslandschaft von freudiger Begeisterung und Optimismus durchdrungen<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Eine indirekte Widerspiegelung desselben Themas der maritimen Fahrten finden wir in dem anonymen Lied „Liebster Winter, wo bist du, Herz der Sache“. Die Ankunft des Frühlings und der Beginn der Schifffahrt sind hier mit der Erwartung einer traurigen Trennung verbunden:

Der schöne Frühling kommt, das Meer öffnet sich,  
Eine unerträgliche Traurigkeit ist in mir entstanden,  
Denn sie raubt mir die Freude,  
Ach! Ich bin von meinem lieben Freund getrennt.

Die sehr einfache und kurze Melodie dieses Liedchens, das aus einem einzigen Viertakt besteht, stimmt buchstäblich mit der Melodie eines deutschen Liedes<sup>16</sup> überein, das Trediakowski während seines Auslandsaufenthalts gehört haben könnte (Beispiel 38).

<sup>16</sup> Diese Ähnlichkeit wurde von O. J. Lewaschewa hervorgehoben.

Allerdings muss man zugeben, dass Trediakowski beim Komponieren von Versen „auf die Stimme“ eines deutschen Liedes eine ausreichende Übereinstimmung mit der Struktur der Melodie erreicht hat. Das spricht für seine natürliche Musikalität. Der Dichter griff in einigen anderen Fällen auf eine ähnliche Methode zurück. In seiner „Neuen und kurzen Methode“ berichtet er, dass seine Gedichte - „Wehe dem, der lebt, / Der die Liebe lästert!“ und „Wie lange, Klimena, / Liebst du nicht?“ - „für französische Stimmen komponiert sind“<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Die Musik zu diesen Liedern ist uns nicht bekannt. Der Text des Liedes „Schlecht ist es dem zu leben“ befindet sich in der Sammlung GIM, Uwarows Sammlung 167/2180. In einer Reihe anderer Sammlungen findet sich eine Parodie des Liedes „Gut ist es dem zu leben“ (siehe: 140, 93).

Dies rechtfertigt die Tatsache, dass die von ihm zitierten Lieder einen „gemischten Reim“ aufweisen, d. h. den Wechsel von weiblichen und männlichen Endungen. In den Liedern, so Trediakowski, sei eine solche Kombination notwendig - „aber nur in denen, die für die französische oder deutsche Stimme komponiert sind, weil ihre Stimmen von den Musikern so gelegt werden, wie sie von dem Dichter versioniert werden“. „Aber in anderen Liedern“, fügt er hinzu, „und in unseren anderen Versen, die nur zum Lesen angeboten werden, sollte diese Kombination nicht verwendet werden.“



Daraus lässt sich schließen, dass einige andere Lieder von Trediakowski mit einem ähnlichen Wechsel von weiblichem und männlichem Versfuß in den Endungen der Zeilen nach dem Muster französischer oder deutscher Lieder komponiert wurden.

Ein Beispiel für die Verwendung einer bekannten und beliebten Melodie ist das Lied mit dem frivol-erotischen Text „Verzichte, Cupido, auf die Pfeile“ (Beispiel 39).

Diese Melodie hat sich fest in den russischen Musikgewohnheiten des frühen 18. Jahrhunderts etabliert. Uns sind mindestens fünf Varianten bekannt, mit Texten unterschiedlicher Inhalts- und Genrezugehörigkeit. Darunter sind die elegische Liebeslied „Solange mein Herz zerbricht“, das ausschweifende Trinklied „Trinkt, Freunde, trinkt“ und der 125. Psalm in der Übertragung von Simeon Polozki „Wenn der Gefangene von Babylon aus Zion zurückkehrt“.

Die Verbindung von Trediakowskis Gedicht „Ach, es ist unmöglich, dass das Herz ohne Kummer vergeht“, das von einer traurigen Liebesklage durchdrungen ist, mit der strengen, gemessenen Melodie des Lobpsalms „Freue dich, ich singe deine Freude“ macht einen merkwürdigen Eindruck. Es scheint, als hätte Trediakowski selbst kaum eine solche Wahl treffen können, und diese Verbindung ergab sich erst später, im Laufe der Verwendung des Liedes.

Eines der populärsten Lieder Trediakowskis war „Ich werde anfangen, traurige Gedichte auf der Flöte zu spielen“, das der Dichter während seines Auslandsaufenthalts 1728 schrieb. Inhaltlich steht das Gedicht dem Thema der panegyrischen Kantate nahe, doch der Tonfall ist ein anderer: Es handelt sich eher um eine elegische Reflexion über die ferne Heimat als um eine lautstarke Verherrlichung. Die Musik des Liedes hat eine bekannte Ähnlichkeit mit der Melodie des panegyrischen Kantus. In einigen Varianten ist die Erzählung etwas komplizierter, indem die anfänglichen Fanfarenpassagen der Melodie durch Imitationen betont werden. Gleichzeitig zeichnet sich die Melodie im Vergleich zu den panegyrischen Kantaten Peters durch eine weichere, sanftere Bewegung aus, die insbesondere durch den dreitaktigen Menuett-Rhythmus begünstigt wird (Beispiel 40).

Die der Melodie innewohnenden Merkmale der ungezwungenen Einfachheit und Anmut machten es möglich, sie auch in dem leichten Liebeslied „Schönheit, rührend! Stärker als alle!“ zu verwenden, auf Verse, die auch im Anhang zu „Die Fahrt auf die Liebesinsel“ gedruckt wurden <sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Dieselbe Melodie wird in Manuskriptsammlungen mit Texten ganz anderer Art kombiniert (z. B. der Osterpsalm „Diesen Tag hat der Herr gemacht; es gibt ihn“ in der GIM-Sammlung, Nr. 3134). Interessant ist auch der Psalm „Ich werde ein trauriges Konzert der Gedanken beginnen“, dessen erste Zeile den Beginn der Verse von Trediakowski parodiert.

### 3.

Nach den Beobachtungen von Posdnejew nimmt die Zahl der Lieder zu Trediakowskis Worten in den Manuskriptsammlungen ab Ende der 40er Jahre erheblich ab (140, 90-91). Seine Gedichte werden durch die Lyrik von Sumarokow <sup>19</sup> und anderen Dichtern der Sumarokow-Schule ersetzt, die eine neue Strömung in das alltägliche lyrische Lied einführen und nicht nur dessen Sprache und Ausdrucksformen, sondern auch die Behandlung des Liebethemas selbst verändern.

<sup>19</sup> Laut D. Bantysch-Kamenski begann Sumarokow bereits in den 30er Jahren, während seines Studiums am Adelskorps, Lieder zu komponieren (15, 113).

Für Sumarokow ist die Liebe nicht nur eine Quelle der Freude, sondern etwas Höheres, das den Menschen veredelt. In der Widmung seiner Sammlung von Eklogen an „das schöne russische Volk, das weibliche Geschlecht“ schrieb er: „Die Eklogen verkünden nur Zärtlichkeit und Treue, nicht bössartige Wollust“. Die gleiche Einstellung zur Liebe zeigt sich auch in seinen Liedern. Offene plumpe Erotik, die für viele Werke der russischen Literatur der vorangegangenen Periode charakteristisch war, Trediakowski nicht ausgenommen, wurde von Sumarokow scharf verurteilt, und wenn ihm selbst eine gewisse Frivolität nicht fremd war, verstand er es, sie in eine subtile, elegante Form zu kleiden.

Sumarokow entwickelte eine neue Sprache der Liebe, leicht und entspannt, frei von jedem verschnörkelten und absichtlichen Pathos. In der „Epistel über die Kunst des Verseschmiedens“ gibt er ein detailliertes Rezept zum Schreiben von Liedern:

Der Stil von Liedern sollte angenehm, einfach und klar sein,  
Redekunst ist nicht nötig; er ist an sich schön.  
Damit der Verstand in ihm verborgen ist und die Leidenschaft spricht;  
Er ist nicht über ihm groß: Das Herz hat Macht.  
Schwülstig hat niemand in Trauer gesprochen:  
Wenn sich ein Liebhaber von seiner Geliebten trennt,  
Dann kommt ihm Venus nicht in den Sinn.

Sumarokow führte das Lied zum ersten Mal in das System der poetischen Gattungen des Klassizismus ein und stellte es den „hohen“ Arten der Poesie gleich. Dies bestimmte auch die Anforderungen, die er an das künstlerische Niveau von Liedtexten stellte. In derselben "Epistel" spricht er sehr verärgert über die einheimischen „Liedermacher“,

Diejenigen, die den Vers kennen und wollen  
Unbeabsichtigt auf den süßen Melodien-Rhythmus fallen.

Diese Zeilen richteten sich direkt gegen die unbeholfenen und ungeschickten Beispiele von Amateurl kreativität, die in den Manuskriptsammlungen der damaligen Zeit reichlich vorhanden waren. Sumarokow betonte, dass in einem Lied, wie in jedem anderen poetischen Werk, die Verse „nach den Regeln der weisen Musen“ verfasst werden sollten:

Unbeabsichtigt fließen keine Verse aus dem Verstand,  
Und klare Gedanken werden Unwissenden nicht gegeben.

Die allgemeine Begeisterung für das Lieders Schreiben wird zu einem Zeichen der Zeit in der russischen Dichtung der 40-50er Jahre. Das Lied stand im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit einer Gruppe von Dichtern, die unter dem Begriff „Sumarokow-Schule“ zusammengefasst wurden. Ihr gemeinsames Merkmal war der Wunsch nach Einfachheit, Natürlichkeit und Leichtigkeit der Silben, das Fehlen jeglichen Prunks. „Nicht nur Sumarokow selbst“, schreibt P. N. Berkow, „sondern auch seine „Schüler“, und vor allem sie, verfolgen beharrlich die Linie der „Befruchtung“ der Poesie. Sie wenden sich gegen die „Dunkelheit“ und „Unverständlichkeit“ der Sprache von Lomonossows Oden, gegen „sinnlose Parodie“ usw. Anstelle von Oden pflegen die

Sumarokowianer selbst „kammerpoetische“ Gattungen: Lied, Elegie, Freundschaftsbrief, Epistel, vor allem aber das Lied. Alle schreiben Lieder: Sumarokow selbst, I. P. Elagin, N. A. Beketow, P. S. Swistunow, N. E. Murawjew, I. Schischkin und viele, viele andere“ (22, 104).

Diese Art von „Kammer“-Dichtung zirkulierte in der Regel per Manuskript. Der Kreis der Autoren von Liedtexten beschränkte sich nicht auf die von Berkow angeführten Namen, die ihren eigenen, wenn auch bescheidenen Platz in der Geschichte der russischen Literatur einnahmen. Die Fähigkeit, Gedichte zu schreiben, gehörte zu den Aspekten einer verfeinerten adligen Kultur: Sie wurden von Herren und Damen der Gesellschaft verfasst, die Sumarokows Art und Weise nachahmten und manchmal direkt seine verbalen Wendungen, Epitheta und Vergleiche verwendeten. Deshalb finden wir so viele Lieder, die einander sehr ähnlich sind, nicht nur im Inhalt, sondern auch in der lexikalischen Struktur und der Art der Darstellung. „Es ist nicht ungewöhnlich“, bemerkt derselbe Forscher, „dass mehrere Lieder einander so ähnlich sind, dass man eine Übersetzung einer ausländischen (anscheinend französischen) Vorlage oder einen Wettbewerb zu einem bestimmten Thema oder schließlich eine Nachahmung eines einzigen beispielhaften Werks dieser Art vermuten kann“ (22, 108).

Der gleiche Standard kennzeichnet die musikalische Seite der Lieder. Die Musik in ihnen wurde in der Regel nicht komponiert, sondern auf der Grundlage gängiger und bereits erprobter Formeln des Salonmusizierens ausgewählt oder zusammengestellt. Die Methode, neue Strophen „auf die Stimme“ von Volksliedern zu komponieren, war noch weit verbreitet. Der berühmte Schriftsteller und Memoirenschreiber A. T. Bolotow erzählt in seiner Autobiographie, dass er 1758 auf die Idee kam, „ein Lied für eine bekannte Stimme zu komponieren“, und die Melodie „eines alten und bekannten Liedes ‚Es ist nirgends im Wäldchen an den Bächen des Flusses‘...“ (29, 667) verwendete. Der Text des Liedes, das Ende der 50er Jahre bereits „uralte“ erschien, stammt von Sumarokow. In Manuskriptsammlungen finden wir mehrere Liedtexte, die „auf die Stimme“ dieses Liedes komponiert wurden.

Meistens basierte die Musik der Lieder auf Tanzmelodien: Menuett, manchmal Siciliana. Die Übereinstimmung der Melodie mit dem Inhalt des poetischen Textes war sehr relativ und beschränkte sich manchmal auf ein rein äußerliches, formales Zusammentreffen von poetischen und musikalischen Akzenten. Hier ein Beispiel für ein solches Menuettlied, in dem die Verse von weinerlichen Klagen und Seufzern durchdrungen sind, während die Musik leicht, unbeschwert und anmutig ist (Beispiel 41).

Ein ähnliches Beispiel ist das Lied zu Sumarokows Worten „Ich fühle, dass die Sorgen heftig sind“ (GBL, Inventarnummer 178, Nr. 1845, Nr. 7). Der pathetische Vers-Text wurde mit der Musik eines anmutigen, galanten Menuetts<sup>20</sup> kombiniert, das in keiner Weise ihre innere emotionale Struktur zum Ausdruck bringt.

<sup>20</sup> In der Sammlung der GIM, Barsows Sammlung 2431, ist am Rand neben diesem Text vermerkt: „Menuett“.

Die Musik einiger Lieder Sumarokows hat einen ausgeprägten instrumentalen Charakter, wie etwa das Lied „Lange soll mein Geist beunruhigt sein“ mit fließenden Figurationen in hoher Lage. Es ist sehr wahrscheinlich, dass es sich auch hier um ein Tanzstück handelt, zu dem Sumarokows Gedichte subtextualisiert werden (Beispiel 42).

Es gibt jedoch auch Beispiele für einen sorgfältigeren und sensibleren Umgang mit dem poetischen Text, bei dem die Musik nicht nur die Form und den Rhythmus des Verses, sondern auch das in den Worten ausgedrückte Gefühl gut wiedergibt. So zum Beispiel das Lied „Verzeih, mein Licht“ zu Sumarokows Gedichten, das zu den besten Beispielen dieses Genres in seinem dichterischen Werk gehört<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Offenbar war der Dichter selbst der gleichen Meinung. Deshalb zitiert er in seiner „Epistel über die Kunst des Verseschmiedens“ einige Wendungen dieses Liedes, um zu veranschaulichen, wie Liebeslieder geschrieben werden sollten.

Dem elegischen Ton der Gedichte entspricht eine gefühlvolle Moll-Melodie im Charakter einer Siciliana (Beispiel 43)<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> O. A. Koslowski schuf einen dramatischen Monolog auf die Worte dieses Gedichtes.

Die auf der Tonart aufgedruckte 3/8-Taktart weist eher auf eine rhythmische Gruppierung als auf die Dauer der Takte hin. In Wirklichkeit steht der Takt im 12/8 und stimmt in der Dauer mit der Länge der Strophenzeile überein<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Es sei daran erinnert, dass die senkrechten Striche in der Notenschrift die Grenzen von Verszeilen und nicht von Takten markieren. In diesem Beispiel hat die erste Achtel einen Auftaktwert, was auf den jambischen Rhythmus des Verses zurückzuführen ist. Da der jambische Rhythmus in der russischen Poesie ab den 40er Jahren des letzten Jahrhunderts fest etabliert war, erhalten viele Liedmelodien einen Anfangs-Auftakt.

Die letzten beiden Takte, die kürzer sind, enthalten jeweils 9/8, was auf die Struktur der poetischen Strophe zurückzuführen ist, die aus zwölf Zeilen von ungleicher Dauer besteht: zehn jambische Zeilen mit vier Haltepunkten werden durch zwei Zeilen mit drei Haltepunkten verbunden, die den Schluss bilden. Diese Struktur wird in der Struktur des Gesangs getreu wiedergegeben.

Sumarokow schuf eine besondere Art von volkstümlich inspirierten Liedern, die in der russischen Dichtung des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts weit verbreitet waren. In ihnen herrscht derselbe empfindsame Ton, dieselben Liebesklagen und Seufzer, aber die Verwendung von Elementen des Volksvokabulars und der traditionellen Volksliedwendung macht sie zu einer besonderen, eigenständigen Gruppe. Der Text dieser Lieder enthält mehr alltägliche Realitäten; vom formalen Standpunkt aus gesehen ist ihr obligatorisches Merkmal des choräischen Verses, dessen Ursprung Trediakowski in der Volksdichtung gefunden hat.

Die Melodien dieser Lieder zeichnen sich meist durch Kürze, rhythmische Lebendigkeit und Schärfe aus und nähern sich den Volkstanzmelodien an. Ein typisches Beispiel ist das Lied „Sei nicht traurig, mein Licht, ich bin selbst traurig“ - über das Schicksal einer jungen Frau, die gewaltsam von ihrem Geliebten getrennt wird, ihm aber in der Ehe mit einem schäbigen Ehemann treu bleibt. Die Melodie des Liedes besteht aus zwei Paaren von wiederholten melodischen Phrasen, die einer Zeile des poetischen Textes entsprechen (Beispiel 44).

Zum gleichen Typus gehört das Lied „Erinnerst du dich an mich, mein Licht“, das in einer leicht abgewandelten Version in den Sammlungen von Trutowski und Lwow-Pratsch als echtes Volkslied enthalten ist. Lwow ordnet es der Sektion der ausgedehnten Lieder zu, offenbar aufgrund der Art des Textes, aber die Kürze der

Melodie und der klare gesungene Rhythmus lassen eher auf eine Nähe zu Tanzliedern oder Reigentänzen schließen (Beispiel 45) <sup>24</sup>.

<sup>24</sup> In der GPB-Sammlung, Q XIV, Nr. 150, wird dieselbe, leicht abgewandelte Melodie mit diesem Text und mit den Worten des scherzhaften Tanzliedes „Ich trinke nicht, junge Dame, weder Bier noch Wein“ kombiniert.

Eine für Sumarokow und seine Schule charakteristische Art der Lieddichtung war die Pastorale, die glückliche Hirten und Hirtinnen beim Hüten ihrer Herden und beim sorglosen Treiben in friedlichen Feldern und Hainen zeigt. Sie zeichnet sich durch einen leichten, spielerischen Ton aus, einen verschmitzten Witz, manchmal mit offener Erotik, kombiniert mit naiver und einfältiger Sensibilität. Stilistisch nimmt die Pastorale einen Zwischenplatz zwischen dem galanten weltlichen Lied und dem „vom gemeinen Volk nachgeahmten“ Lied ein. Wie letzteres verwendet sie choräisch Verse, lässt Elemente der Umgangssprache und sogar Vulgarismen zu. Musikalisch stand die Pastorale dem Volkslied nahe und hatte manchmal sogar gemeinsame Melodien mit ihm.

Ein Beispiel dafür ist das Lied „Nirgendwo im Wäldchen“, ein Lied auf Sumarokows Worte, das zu seiner Zeit sehr beliebt war. In seiner Melodie lassen sich leicht gemeinsame Intonations- und Rhythmus-elemente mit dem oben genannten Lied „Sei nicht traurig, mein Licht“ (Beispiel 46) erkennen.

Nach dem Vorbild dieses Sumarokow-Pastorals und manchmal direkt auf seiner „Stimme“ entstanden andere „Hirten“-Lieder ähnlichen Charakters, z. B. „Am Ufer unter dem Schatten eines Baumes saß eine Hirtin“ (GIM, Barsows Sammlung 2436). Sowohl die Melodie als auch die Form der Strophe stimmen in beiden Liedern völlig überein.

Sumarokows Lieddichtung, die in den Manuskriptsammlungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts weit verbreitet ist, diente auch als Anregung für die Entstehung eines neuen Typs von Solokammerliedern mit Begleitung, die sich durch größere Eleganz, Subtilität des Ausdrucks und größere Sorgfalt bei der musikalischen Umsetzung des Textes auszeichnen. Die traditionelle Struktur alltäglicher Manuskriptlieder stand oft im Widerspruch zur klassischen Klarheit, Struktur und Präzision von Sumarokows Versen, ganz zu schweigen von der häufigen dilettantischen Ungeschicklichkeit und Schlampigkeit des Schreibens, was den Dichter zu Recht verärgerte und irritierte. T. N. Liwanowa definiert das vorherrschende Genre von Sumarokows Liedern korrekt als „Lied-Romanze“. „Und wenn anfangs“, bemerkt sie, „die sentimentale Romantik (am Ende des Jahrhunderts) als russische Romantik hingestellt wurde, so bedeutet das, dass der Zweig, der von Sumarokow ausging, von seinen Liebesklagen und Pastoralen auf die Lyrik der sentimentalistischen Dichter und Komponisten aufgepfropft wurde“ (96, I, 71).

Das Genre der Lied-Romantik, das Ende des Jahrhunderts in der sentimentalistischen Bewegung weit entwickelt wurde, entstand bereits in den 50er Jahren. Als erste Beispiele für diese Gattung können die Lieder nach Texten von Sumarokow und anderen ihm nahestehenden Dichtern aus G. N. Teplows Sammlung „Zwischen Arbeit und Müßiggang“ gelten, die 1759<sup>25</sup> veröffentlicht wurde.

<sup>25</sup> Siehe das Kapitel über Teplows Sammlung in „Russisches Lied“.

Sie bewahren eine Verbindung zu den Traditionen der Manuskriptsammlungen, die sich in einem äußeren Merkmal wie der Darstellung auf drei Notenlinien und in der Art der Musik, die hauptsächlich auf Tanzrhythmen basiert, manifestiert. Der Umfang von Teplows Liedern ist jedoch viel, viel größer, einige von ihnen nähern sich Opernarien an; neben der Versform wird die dreistimmige Form verwendet; Änderungen der Taktgröße, des Tempos und der Struktur werden sogar innerhalb einer Strophe angewandt, um die expressiven Nuancen des Textes zu betonen.

Teplows Lieder wurden bis zum Ende des 18. Jahrhunderts immer wieder ganz oder teilweise nachgedruckt und in viele Manuskriptsammlungen aufgenommen. In der Sammlung GBL, Inventarnummer 178, Nr. 1845 finden wir alle 17 seiner Lieder genau wiedergegeben, wobei alle Details der Darstellung beachtet wurden. Dennoch erscheinen sie hier wie ein Fremdkörper, der sich von dem allgemeinen Hintergrund einfacher und unpräntiöser Lieder abhebt, die mit elementaren technischen Fehlern, harmonischen Irrtümern und Vokalisationsfehlern übersät sind.

Das neue Lied des romantischen Typs, das „russische Lied“, entstand schließlich außerhalb der Periode, die man Sumarokows Periode der russischen Lyrik nennen kann. Und wenn Sumarokow die Voraussetzungen für das Aufblühen dieses Genres schuf, die Hauptpalette seiner Bilder und Themen definierte, so schöpfte das spätere „russische Lied“ nur selten Texte aus seiner Poesie. Es hatte seine eigenen Dichter - Schüler und Erben Sumarokows, die ihn nicht imitierten, sondern die Prinzipien seiner Poetik eigenständig weiterentwickelten und in mancher Hinsicht modifizierten. Dieses neue Lied konnte das traditionelle Alltagslied, das sich in seinen Formen noch nicht vollständig vom geistlichen Psalm und dem panegyrischen Kantus gelöst hatte, nicht sofort verdrängen. Aber das alte „Buchlied“ wird gleichsam in den Hintergrund gedrängt und existiert abseits des Hauptstroms der Entwicklung der nationalen Dichtung und Musik weiter.

#### 4.

Auf solche Gattungen wie den geistlichen Psalm und den panegyrischen Kantus hatte die Macht der Tradition einen längeren Einfluss als auf das lyrische Liebeslied, aber sie konnten sich nicht von den allgemeinen Pfaden der russischen Kunstkultur abkoppeln. Einige der im 17. Jahrhundert entstandenen Psalmen blieben in handschriftlichen Sammlungen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts erhalten, andere gerieten in Vergessenheit und verschwanden aus dem Gebrauch. Gleichzeitig entstanden neue geistliche Lieder, die sich in der Art der poetischen Texte und in der Intonationsstruktur der Gesänge von den früheren unterscheiden.

In der Regel war der verbale Text stabiler als die musikalische Seite. So wurden z. B. die Psalmenbearbeitungen von Simeon Polozki in der Mitte des 18. Jahrhunderts weiterhin häufig verwendet, aber die Melodien von Wassili Titow wurden in den meisten Fällen durch andere ersetzt, die sich vom Charakter her völlig von ihnen unterscheiden<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Darauf hat zuerst T. N. Liwanowa hingewiesen (96, I, 481).

Von den 22 Texten von Polozki, die in der GIM-Sammlung Nr. 3134 aufgeführt sind, enthalten nur sechs die Musik von Titow. Die neuen musikalischen Varianten lassen

oft den Einfluss eines bekannten lyrischen Liedes erkennen und übernehmen manchmal sogar direkt dessen Melodien.

Zwei musikalische Varianten von Psalm 13 in der Bearbeitung von Simeon Polozki können als anschauliches Beispiel für eine radikale Neuinterpretation des Textes dienen. In Titows Version hat die Musik einen ruhigen, gemessenen Charakter, wobei sich die Melodie hauptsächlich progressiv im Quint-Bereich entwickelt und in die einfache quadratische Form  $a\ a\ b\ b$  passt (Beispiel 47).

In Sammlungen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts wird dieser Text mit einer ausdrucksstarken lyrischen und erregten Melodie kombiniert, deren intonatorische Wurzeln in ukrainischen Volksliedern zu finden sind (Beispiel 48). Die Dichter des 18. Jahrhunderts griffen auch auf biblische Themen und Bilder zurück, um tiefgründige philosophische Ideen und Reflexionen über das menschliche Leben, die moralische Pflicht und den Sinn der Existenz darzustellen. Trediakowski erstellte eine vollständige Versanordnung des Psalters und wiederholte damit die Arbeit des gelehrten Mönchs Simeon Polozki aus dem 17. Jahrhundert, allerdings aus der Perspektive einer anderen Epoche<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Bis vor kurzem waren nur einige wenige Bearbeitungen Trediakowskis bekannt, und erst 1959 wurde ein vollständiger Zyklus von ihnen entdeckt (siehe: 172).

Er versuchte hier, den Reichtum der poetischen Möglichkeiten aufzuzeigen, die in dem von ihm entwickelten neuen System der tonischen Versifikation enthalten sind. Seine jüngeren Zeitgenossen Lomonossow und Sumarokow haben ebenfalls Psalmen in Versform verfasst.

Interessant ist, dass 1744 eine Art Wettbewerb zwischen drei namentlich genannten Dichtern stattfand, bei dem der 143. Psalm als Thema gewählt wurde. Jeder der Teilnehmer löste das Problem auf seine eigene Weise, und es gab keinen Sieger.

In handschriftlichen Liederbüchern der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts finden wir diese und andere Bearbeitungen der gleichen Dichter. Ihre musikalische Interpretation ist jedoch nicht eigenständig und vermittelt in keiner Weise die tief-meditative Struktur der poetischen Texte. In einigen Fällen nähert sie sich einem gefühlvollen lyrischen Lied, in anderen einem panegyrischen Gesang. Manchmal hat man den Eindruck, dass eine aus einer beliebigen Quelle entlehnte Melodie mechanisch in eine völlig andere imaginative und poetische Sphäre übertragen wurde. So ist die elegische Melodie im Charakter eines langsamen Tanzes, zu der Trediakowskis Bearbeitung von Psalm 143 gesungen wird. Die ausdrucksstarke Struktur dieser Melodie steht in krassem Widerspruch zum feierlichen, lobenden Ton der Worte (Beispiel 49).

Lomonossows Bearbeitung hat eine andere musikalische Interpretation. Die energischen Passagen der Melodie in Quartan, Quinten und Sexten, der klare, skandierende Rhythmus, die triumphalen „Trompeten“-Rouladen - all diese Merkmale weisen auf eine Verbindung mit der Stilistik der panegyrischen Kantate hin. Gleichzeitig ist die Musik dieses Psalms aber auch von tänzerischen Elementen geprägt, die sich besonders in den kadenzartigen Wendungen auf den Worten „mein Herr mein Gott“ und „erhobener Horn“ zeigen (Beispiel 50).

Unter dem Gesichtspunkt der stilistischen Entwicklung des geistlichen Psalms im 18. Jahrhundert ist eine gedruckte Ausgabe interessant, die 1780 in St. Petersburg unter dem Titel „Die unschuldige Übung. Müßiggang durch Gesang oder Instrumentalmusik, komponiert für den Dienst derer, die es lieben“ erschien und in der Literatur erstmals von B. L. Wolman beschrieben wurde (38, 65-69)<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Ein Exemplar dieser seltenen Ausgabe wurde vom Forscher in der GPB gefunden. Ein weiteres Exemplar konnten wir im IRLI finden, allerdings in defektem Zustand und ohne Titelblatt.

Diese kleine Sammlung enthält 22 Lieder auf den Wortlaut von Psalmversen, die von Trediakowski, Lomonossow und Sumarokow verfasst wurden, sowie Lomonossows „Morgen- und Abendreflexionen“. Wolman legt überzeugend dar, dass wenn nicht alle, so doch die meisten dieser Lieder aus Manuskriptsammlungen entliehen wurden, wobei die Form der Präsentation als dreistimmige Partitur mit Terzparallelität der beiden oberen Stimmen beibehalten wurde. Am Ende des 18. Jahrhunderts erschienen weitere ähnliche Ausgaben auf der Grundlage von Manuskriptsammlungen im Druck (siehe: 129, I, 1, 395).

Die Musik der meisten Nummern dieser Sammlung ist im Geiste der galanten weltlichen Lieder jener Zeit gehalten und basiert auf den Rhythmen des Menuetts und anderer Tänze, die zu jener Zeit in Mode waren. Offensichtlich waren diese Melodien nicht originell, sondern wurden einfach aus dem allgemeinen Alltagsrepertoire entlehnt. So wurde beispielsweise für Lomonossows „Morgenreflexion“ („Schon hat das schöne Licht seinen Glanz über die Erde gestreckt“) die Musik eines der Lieder aus Teplows Sammlung „Zwischen Arbeit und Müßiggang“ - „Wenn du anfängst, Dragaja, zu glauben“ - verwendet. Es versteht sich von selbst, dass diese anmutige Menuettmelodie nicht sehr gut zu der tiefen philosophischen Bedeutung von Lomonossows Gedicht passt. Insgesamt zeugt die musikalische Überarbeitung der vom Kompilator und Herausgeber der Unschuldsübung ausgewählten Lieder von der völligen Wiedergeburt des Stils des geistlichen Psalms, der gegen Ende des 18. Jahrhunderts seine eigenständige künstlerische Bedeutung verloren hatte und ganz dem leichten, oberflächlichen Geschmack des adligen Salons untergeordnet war.

Die panegyrische Kantate durchlief eine ähnliche Entwicklung. Ab den frühen 30er Jahren hielt sie in ihrer Entwicklung inne und wich lautstarken Oden von Hofdichtern oder feierlichen Lobgesängen, die von ausländischen Komponisten in Diensten des Hofes komponiert wurden. Aus dem Jahrzehnt der Herrschaft der Kaiserin Anna Ioannowna sind fast keine panegyrischen Kantaten überliefert, mit Ausnahme des „Liedes zur feierlichen Krönung Anna Ioannownas“ nach Texten von Trediakowski. Dieses Lied, das 1730 in nur einem Exemplar als Geschenk an die Kaiserin gedruckt wurde, wurde anschließend vielfach kopiert und in einer Reihe von Manuskriptsammlungen in einer dreistimmigen Fassung im Gegensatz zu der zweistimmigen Fassung auf dem „Präsentblatt“ aufgenommen. Der Text, der in seinem Wortschatz und in der Art der poetischen Darstellung eher traditionell ist, enthält übertriebene Epitheta und Vergleiche, wie sie in dieser Art von Werken üblich sind. Die Musik ist in einem marschähnlichen Stil gehalten, der auch für viele panegyrische Gesänge aus der Zeit Peters des Großen charakteristisch ist<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Trediakowskis „Lied“ ist aus der ersten gedruckten Ausgabe in Buch 125, 25 wiedergegeben. In den Anmerkungen zu Findeisens Buch (193, II) ist auch eine dreistimmige Version aus der GPB-Manuskriptsammlung, Q XIV, Nr. 141, abgedruckt.

1732 wurde auf einem separaten Blatt ein weiteres Loblied gedruckt, „um die Kaiserin Anna Ioannowna zu ihrer Ankunft in St. Petersburg zu beglückwünschen“, dessen Text nach der Annahme einiger Forscher (aber nicht belegt) ebenfalls von Trediakowski stammt. Diese Ausgabe hat sich nicht erhalten und war nur aus



bibliographischen Beschreibungen bekannt, aber B. L. Wolman gelang es, den musikalischen Text und die erste Strophe anhand des erhaltenen typographischen Drucks zu rekonstruieren (38, 28-30). Die Musik des Liedes ist, wie Wolman richtig bemerkt, eher „künstlich“ und verrät die Hand eines Profis. Besonders hervorzuheben sind die typischen instrumentalen Imitationen in den beiden vorletzten Takten und der Triller in der letzten Wendung der Oberstimme.

Abgesehen von diesen beiden Werken, die persönlich an die Kaiserin gerichtet sind, sind uns keine Beispiele für panegyrische Kantaten aus den 30er Jahren bekannt. Ein neuer Aufschwung des Interesses an dieser Gattung kommt im nächsten Jahrzehnt, nach der Thronbesteigung von Jelisaweta Petrowna. Die „Große Jelisaweta“, „Peters Tochter“, die in Oden von Trediakowski, Lomonossow und Sumarokow als würdige Nachfolgerin und Fortsetzerin der ruhmreichen Taten ihres unsterblichen Vaters gepriesen wurde, verband mit ihrer Inthronisierung die Hoffnung auf das Gedeihen der Wissenschaften und Künste, auf allgemeines Wohlergehen und die Vermehrung der Macht und des Ruhmes des Vaterlandes. Einige von Lomonossows Oden wurden dann auch vertont und zu feierlichen Kantaten verarbeitet. Die Texte der jelisawetanischen Gesänge stammen jedoch größtenteils von unbekanntem Komponisten und können keinen eigenständigen literarischen Wert beanspruchen. Manchmal handelt es sich einfach um Paraphrasen bekannter Gedichte mit religiösem oder panegyrischem Charakter. So ist beispielsweise der Kantus „Alle Heiden, aus allen Ländern, schreien“ nichts anderes als eine freie Umarbeitung von Psalm 46 („Alle Heiden schütteln fröhlich ihre Hände“). Die Kaiserin wird nur in der letzten Strophe des recht langen Textes erwähnt. Trediakowskis „Lied“, das anlässlich der Krönung von Anna Ioannowna geschrieben wurde, wurde auf Jelisaweta umgedeutet, indem man einfach einen Namen durch einen anderen ersetzte<sup>30</sup>, ohne sich der Tatsache zu schämen, dass dadurch der Rhythmus der Strophe unterbrochen und der Reim zerstört wurde („Gegrüßt sei an diesem Tag Kaiserin Jelisaweta (Anna), auf dem Thron gekrönt“).

<sup>30</sup> Siehe die Sammlungen der GBL, Inventarnummer 310, Nr. 900; GPB, Q XIV, Nr. 141.

Auch typische musikalische Wendungen werden wiederholt. So wird in dem Kantate „Nun stimmt alle zusammen heut an“, das auf fanfarenartigen Melodiebögen mit imitatorischem Stimmeneinsatz basiert, die melodische Struktur der „Vivat“-Kantaten des frühen 18. Jahrhunderts wiedergegeben (Beispiel 51) <sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Die jelisawetanischen Gesänge sind am vollständigsten in der Sammlung GIM, Nr. 2473, sowie in der Sammlung Wachramejew 564 vertreten, die nur panegyrische und geistliche Werke enthält. Einige von ihnen befinden sich auch in der Sammlung der GPB, Q XIV, Nr. 141.

Gleichzeitig tauchen auch neue Merkmale im musikalischen Bestand der jelisawetanischen Gesänge auf. Der kriegerische Marschschritt der Kantaten von Peter dem Großen wird durch den feierlichen Schritt eines Hoftanzen ersetzt. S. W. Smolenski (181, 78) hat auf den Polonaise-Charakter der Musik der Kantate „Komm, unser Licht Jelisawet“ hingewiesen, mit der die Schüler des Newski-Klosters die Kaiserin bei ihrer Rückkehr nach St. Petersburg Ende 1742 nach den Krönungsfeierlichkeiten in Moskau begrüßten<sup>32</sup> (Beispiel 52).

<sup>32</sup> Anlässlich desselben Ereignisses wurde die Ode von Lomonossow „Wenn der Zephyr weht“ geschrieben, die in einige Sammlungen als feierliches Loblied aufgenommen wurde.

Die Kantate „Alle Völker, alle Länder“ und „Vivat, die ruhmreiche Autokratie“ sowie einige andere, die mit verschiedenen feierlichen Ereignissen der Regierungszeit Jelisawetas verbunden sind, sind in der Tradition des festlichen Polonaisen gehalten. So wird die Polonaise, die sich im späten 18. Jahrhundert zur Hauptform der offiziellen und feierlichen Zeremonienmusik entwickelte, bereits in den 40er - 50er Jahren im russischen Hofleben etabliert.

Ein interessantes Beispiel für eine solche „Polonaisenkantate“ ist „Der schöne Tag ist gekommen, der Himmel hat sich aufgeheilt“. Sein Anfang basiert auf einer weit verbreiteten „wandernden“ Melodie, die ursprünglich aus dem spirituellen Psalmlied des 17. Jahrhunderts „Freue dich, ich singe deine Freude“ stammt. Diese Melodie wurde jedoch rhythmisch verändert, um den Charakter eines gemessenen, feierlichen Polonaisen-Umzugs zu erhalten (Beispiel 53a, b).

Einige der jelisawetanischen Kantaten wurden „für die Stimme“ von Liedern komponiert, die ihnen in Inhalt und Gattung mitunter völlig unähnlich sind. So stimmt beispielsweise der Kantus „Peters erste Tochter, unsere Mutter“ musikalisch völlig mit dem geistlichen Psalm „Wer Gott fest vertraut“ und dem lyrischen Liebeslied „Meine gute Freude allein“ <sup>33</sup> überein.

<sup>33</sup> Ein Vergleich aller Metamorphosen, die diese Melodie im Laufe ihres Bestehens durchlief, findet sich im Buch von T. N. Liwanowa (95, 260-263). Die Forscherin weist darauf hin, dass dieselbe „Stimme“ für eine der Gesangsnummern im Theaterstück „Der Akt von Caleandra und Neonilda“ verwendet wurde, das in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts auf der Bühne aufgeführt wurde. All dies zeugt von der großen Beliebtheit dieser Melodie.

Verfolgt man die Chronologie der verschiedenen Aufzeichnungen, so kommt man zu dem Schluss, dass die früheste Fassung die weltliche lyrische Version des Textes ist, die bereits in der Sammlung von 1724 aus der Sammlung von A. A. Titow vorhanden ist. Die beiden anderen Texte tauchen in Verbindung mit dieser Melodie erst in den 40er Jahren auf. Der panegyrische Gesang „Peters erste Tochter, unsere Mutter“ steht, dem Inhalt des Textes nach zu urteilen, im Zusammenhang mit der Thronbesteigung Jelisawetas, so dass sich sein Erscheinen ziemlich genau datieren lässt. In der GIM-Sammlung, Nr. 2473, findet sich neben diesem Kantus eine Randbemerkung: „Auf die Stimme: Wer fest auf Gott vertraut“; daraus folgt, dass dieser geistliche Psalm bereits in den frühen 40er Jahren bekannt war.

In diesem Fall haben wir es mit einem merkwürdigen Phänomen zu tun - dem Übergang der Melodie von einem Liebeslied zu einem geistlichen Psalm und dann zu einem panegyrischen Kantus.

Stilistisch handelt es sich um ein typisches Beispiel für ein lyrisches Lied aus der Petrinischen Zeit. Der Text des Liedes verbindet archaische kirchenslawische Wendungen mit dem damals modischen, bewussten Gebrauch von Fremdwörtern (z. B. „Oh, mein kostbarer Kleinot“), und die Melodie hat den Charakter eines schweren deutschen Menuetts oder Großvatertanzes. In den Sammlungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts finden wir diesen Text nicht mehr, der neben den Liebeslyrikern der Sumarokow-Periode unbeholfen und altmodisch erscheinen muss, während die

Melodie vor allem bei dem religiösen Psalm von Theophanes Prokopowitsch weiter verwendet wurde (siehe: 193, II, 195).

Ein besonderer Zyklus besteht aus Kantaten, die der Krönung Katharinas II. im Jahr 1762 gewidmet sind. Als die Kaiserin in Moskau eintraf, wo die Krönungsfeierlichkeiten stattfanden, wurde sie von Studenten der Slawisch-Griechischen Akademie mit einer eigens für diesen Anlass komponierten Kantate begrüßt: „Sing feierlich, Russland, erhebe deine Stimme zum Himmel“ (siehe: 119, 25-28). Eine ähnliche Zeremonie fand auch an anderen Orten statt, die Katharina mit ihrem Besuch beehrte. In der Dreifaltigkeits-Sergius-Lawra, wie ein Dokument aus jener Zeit bezeugt, „stellten sich die Studenten des Seminars in der Lawra, bis zu 40 an der Zahl, zu beiden Seiten der heiligen Pforten im Inneren des Klosters auf, trugen die entsprechende weiße und vergoldete Kleidung, die für diesen Anlass vorbereitet worden war, hielten Zweige in ihren Händen und grüne Kronen auf ihren Köpfen und sangen Loblieder“. Auch am nächsten Tag „wurde beim Trinken auf die höchste Gesundheit mit Kanonen geschossen, und die Sänger sangen Gesänge für die höchste Anwesenheit gefaltet“ (119, 34, 36). Als Katharina Jaroslawl besuchte, wurden zu ihren Ehren neben zwei 48-stimmigen Chorkonzerten auch die Lobgesänge „Süße Hymnen verweben“ und „Die Kinder singen der Mutter einen Empfang“ komponiert<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Der Hinweis auf das Ereignis, das zu ihrer Komposition führte, findet sich im Text selbst (siehe Sammlung GPB, Q XIV, Nr. 125). Die erste Zeile des Textes wiederholt den Anfang von Lomonossows Ode an Jelisaweta.

Die soziale Basis des panegyrischen Gesangs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verengt sich, er wird weiterhin hauptsächlich im geistlichen Milieu gepflegt, wo das Festhalten an der Tradition stärker ist als in anderen Gesellschaftsschichten. Die poetische und lexikalische Struktur des späten Kantus weist deutliche Spuren der Nachahmung des odischen Stils von Lomonossow auf, bis hin zum wörtlichen Zitat einiger seiner Zeilen. Diese Nachahmung war jedoch rein äußerlich und oberflächlich. Das hohe bürgerliche Pathos der Oden Lomonossows blieb den Lobgesängen der jelisawetanischen und der Katharinenzeit fremd, deren Inhalt sich auf die übermäßige Verherrlichung der herrschenden Person beschränkte. Zugleich waren hochtrabender Pomp und blumige Silben oft mit groben Fehlern in der syntaktischen Struktur und Mängeln in der Textgestaltung verbunden.

Dieselbe Kombination aus primärem Manierismus und Unbeholfenheit in der Phrasierung, ja sogar offensichtlicher Analphabetismus, ist charakteristisch für die Musik dieser Kantaten, die meist auf den Formen höfischer und aristokratischer Salontänze oder galanter Lieder „für ein Menuett“ basiert. So zum Beispiel der Kantus „Welche Freude ich fühle“, gesungen zu der Musik eines anmutigen und graziösen Menuetts (Beispiel 54).

Es gibt viele solcher Beispiele in den Sammlungen des ausgehenden Jahrhunderts. Beschränken wir uns auf ein weiteres - den Kantus „Freue dich, Kloster Ipatsk, heute so sehr wie möglich“, der zum Krönungszyklus von Katharina der Großen gehört (Beispiel 55).

Die genannten Beispiele zeigen zweifellos die Krise und den Niedergang der Gattung der feierlichen Lobpreiskantate, dieses typischen künstlerischen Produkts der petrinischen Ära. Unter den veränderten sozialen und kulturellen Bedingungen

hatte sie keinen Boden für ihre Entwicklung und war unweigerlich dem Untergang geweiht.

## 5.

Als ein Zwischentypus musikalischen und poetischen Schaffens stand das in Manuskriptsammlungen präsentierte Lied sowohl mit der Sphäre der „hohen“ Poesie als auch mit der Volkskunst in Kontakt. Obwohl Volks- und „Buch“-Lieder zu verschiedenen Schichten der künstlerischen Kultur gehören, kreuzten sich ihre Wege oft. Die Verfasser von Manuskriptsammlungen haben Lieder volkstümlichen Ursprungs gleichberechtigt mit „Kunst“-Liedern aufgenommen, ohne zwischen diesen beiden zu unterscheiden. Gleichzeitig gingen einige „Buch“-Lieder in die Sphäre des mündlichen Lebens über und ihre schriftliche Quelle geriet in Vergessenheit.

Das Volkslied wurde noch nicht als eigenständiger Bereich in seiner ganzen Originalität und inneren Ganzheit erkannt. Der Wunsch, das ursprüngliche Wesen dieses Liedes zu begreifen, es als Spiegelbild der Volksseele, ihrer Gedanken und Bestrebungen zu verstehen, entsteht erst in den 60-70er Jahren des 18. Jahrhunderts. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts hatte sich die Volkskunst noch nicht völlig aus dem Leben der gebildeten Schichten zurückgezogen, und das Volkslied wurde als unmittelbarer Bestandteil der umgebenden Wirklichkeit wahrgenommen.

Bereits in den frühen Manuskriptsammlungen aus der Zeit Peters des Großen finden wir eine Reihe von Liedern, deren volkstümliche Herkunft im Text und im Charakter der Melodien ganz klar erkennbar ist. Die Lieder wurden so aufgenommen, wie sie im städtischen Leben wahrgenommen wurden und klangen, ohne dass man sich um die Bewahrung ihres wahren Charakters kümmerte. Viele dieser Aufnahmen weisen deutliche Spuren des Einflusses der Schriftkultur auf, und es ist oft schwierig, mit Sicherheit zu sagen, ob es sich um ein transformiertes Volkslied oder um ein „Buch“-Lied handelt, das die Techniken der Volkspoesie verwendet. Diese Art von Liedern, die an der „Nahtstelle“ zwischen mündlichen und schriftlichen Traditionen entstanden sind, ist ein neues, charakteristisches und bedeutendes Phänomen in der künstlerischen Kultur des 18. Jahrhunderts.

Zu den frühesten Beispielen dieses Typs gehören mehrere ukrainische Lieder, deren Texte im Sammelband aus dem Nachlass von A. A. Titow enthalten sind, der auf das Jahr 1724 datiert ist. Besonderes Interesse weckt das weithin bekannte Lied „Der Kosake zog aus der Ukraine“, das dem ukrainischen Dichter Semen Klimowski aus dem frühen 18. Jahrhundert zugeschrieben wird. Schon bald nach seiner Entstehung wurde es zu einem der populärsten Lieder des städtischen Alltagsrepertoires und fand Eingang in viele handschriftliche und gedruckte Liederbücher des 18. und frühen 19. Jahrhundert. Es wurde nicht nur von ukrainischen und russischen, sondern auch von ausländischen Komponisten verwendet (siehe: 31, 46-58).

Im Laufe des Bestehens des Liedes änderten sich Text und Melodie, es entstanden mehrere Varianten, die sich teilweise erheblich voneinander unterscheiden. Vergleichen wir den Eintrag in der Handschriftensammlung der späten 40er Jahre, GIM, Nr. 2473, mit der Version in der zweiten Ausgabe von Lwow-Pratschs Sammlung russischer Volkslieder, erschienen 1806 (Beispiel 56 a, b).

Die einzige Gemeinsamkeit zwischen den beiden Varianten des Gesangs ist der Rhythmus, während das melodische Muster völlig unterschiedlich ist. Auch im Text gibt es erhebliche Diskrepanzen. Ob dies auf die natürliche Entwicklung des Liedes

im Laufe seines Bestehens oder auf den Schematismus und die Ungenauigkeit der frühen Aufnahme zurückzuführen ist, kann nur durch eine vergleichende Analyse aller verfügbaren Varianten festgestellt werden.

Inhaltlich nahe steht ihr eine andere ukrainische Volkslied, dessen Text wir ebenfalls im Titowschen-Sammelband finden: „Die Taube klagt, ruft auf der Eiche“. Der Volkscharakter äußert sich in der Sprache des Liedes und in der Verwendung des psychologischen Parallelismus („Die Taube klagt, ruft auf der Eiche, mein Liebster trauert um seine Liebste“). Zugleich weist der Text deutliche Spuren des Einflusses der buchhaften Stilistik auf. So passt die lexikalische Struktur der sechsten Strophe, die für ein frühes Liebeslied typisch ist, nicht gut zum allgemeinen Charakter des Textes und wird als fremde Einfügung empfunden:

In Trauer bleibe ich, dass ich dich verlasse,  
Ich erkenne, dass es eine unfreiwillige Trennung ist.  
Die Trennung von dir, meine Liebe, ist gekommen,  
Sie ist nicht süß, sondern bitter, sie wird immer tränenreich sein.

Der Appell an Fortuna, die „böse Scheidende“ in den letzten Zeilen, hat denselben buchhaften Charakter.

Die Melodie basiert auf dem in der ukrainischen Volksmusik weit verbreiteten Kolomiyetsch-Rhythmus (Beispiel 57).

Es ist interessant zu vermerken, dass Lieder mit rein buchsprachlichen Texten, die nichts mit der Volksdichtung zu tun haben, auf dieselbe Melodie gesungen wurden: „Du bist die Seele meiner Liebe“ und „O, prunkvolle Venus, wo bist du jetzt?“.

Volkslieder, sowohl ukrainische als auch russische, nehmen einen bedeutenden Platz in der Sammlung des GIM, Nr. 316, ein, die zu den frühesten handschriftlichen Liederbüchern des 18. Jahrhunderts gehört<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> Auf diese Sammlung wurde ich von P. W. Arawin aufmerksam gemacht, einem Forscher der russischen Musik des 18. Jahrhunderts.

Die Sammlung unterscheidet sich von den meisten anderen ähnlichen Sammlungen dadurch, dass die Melodien nicht in der traditionellen dreistimmigen Anordnung, sondern in Form von nur einer musikalischen Linie wiedergegeben werden. Der Text ist nicht unter den Noten unterschrieben, sondern wird separat angegeben. Einige der hier vorgestellten Lieder sind in späteren volkskundlichen Aufzeichnungen bekannt. Vergleichen wir den Text des Liedes „Wachtel, ich bin klein“ aus der GIM-Sammlung Nr. 316 mit der bereits im 20. Jahrhundert aufgezeichneten Version (siehe: 190, 265):

Wachtel  
Ich bin klein,  
Flog über das Feld,  
Suchte den Falken.

Ein kleines Vögelchen fliegt über das Feld,  
Ja, ein kleines Vögelchen fliegt über das Feld, über das Feld.  
Über das Feld fliegt es, das Gras durchsucht es,  
Das Gras durchsucht es, den Falken sucht es, den Falken sucht es.

Die Verwandtschaft dieser Varianten, die auf einen gemeinsamen Archetypus zurückgehen, ist offensichtlich, obwohl die zweite Variante viel weiter entwickelt und detaillierter ist. Auch die Melodien, mit denen sie aufgenommen werden, sind unterschiedlich.

Aufmerksamkeit erregt auch das Lied „Oh, ich weiß nicht, was ich brauche“ mit seiner charakteristischen Melodiestructur, die auf der Kopplung von zwei Quintsegmenten im Abstand einer Quart basiert (Beispiel 58)<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> Vergleiche diesen Gesang mit dem Anfang des Liedes „Warum ist das Wasser trüb?“, in dem eine ähnliche melodische Struktur in der Tonika-Dominante-Beziehung gegeben ist. (190, 280).

Aus den ukrainischen Liedern, die im Sammelband des Staatlichen Historischen Museums (ГИМ) unter der Nummer 316 veröffentlicht wurden, nennen wir noch: „Von unglücklichem Schicksal schmerzt mein Kopf“, „Sagt mir die Wahrheit, Nachtigall“, „Oh, Unglück, Unglück, meine kleine Schwalbe“, „Oh, hör auf, hör auf, zu mir zu kommen“, „Es wäre schön, jemanden zu lieben“, „Oh, wie schwer ist es, ohne Freund auf der Welt zu leben“<sup>37</sup>, und das humorvolle „Schwein und Wolf haben ein Opfer gebracht“.

<sup>37</sup> Dieses Lied findet sich auch in anderen Manuskriptsammlungen des 18. Jahrhunderts.

Für die meisten von ihnen kann man mehr oder weniger ähnliche Analogien im ukrainischen Liedgut finden.

Russische Lieder sind in den Sammlungen des frühen 18. Jahrhunderts vor allem durch Beispiele aus dem Genre des Scherztanzes vertreten. Varianten des humoristischen Tanzliedes „Eine Eule sitzt auf dem Herd“, dessen Text in der Titow-Sammlung von 1724 wiedergegeben ist, finden wir in den Sammlungen GIM Nr. 2473 und GIM Nr. 2929, die bis in die 40er Jahre zurückreichen. Viele handschriftliche und gedruckte Sammlungen des ausgehenden Jahrhunderts enthielten das Tanzlied „Eine junge Frau ging durch das Wäldchen“, von dem eine der frühesten Varianten „Eine junge Frau ging am Strand entlang“ aus der Sammlung GIM, Nr. 316 ist. Die ersten Zeilen des Textes wurden in der späteren Version nur geringfügig verändert, während die Unterschiede in der späteren Version deutlicher sind. Die Melodie behält ihre rhythmische Grundlage bei, aber das melodische Muster ändert sich (Beispiel 59 a, b)<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Die spätere Fassung findet sich in der Sammlung von Trutowski. Die gleiche Fassung wird von Lwow-Pratsch mit einer leicht veränderten Struktur der Klavierbegleitung wiedergegeben.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts nimmt die Zahl der ukrainischen Lieder in Manuskriptsammlungen ab, aber einige von ihnen blieben bis zum Ende des Jahrhunderts populär. Neben dem oben erwähnten „Der Kosake zog aus der Ukraine“ sollten solche Lieder „Was bin ich schuld, warum sterbe ich?“ - über das Schicksal des mittellosen, verfolgten armen Mannes, der im Leben über Bord geworfen wird, humorvolle Tänze „Ah, unterm Kirschbaum, unterm Kirschbaum“, „Oh, meine Mutter schickte mich, das grüne Korn zu mähen“ umfassen<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Eine besondere Version dieses Liedes mit einem ausgesprochen erotischen Text und einer Melodie, die der bekannten ukrainischen Melodie „Oh, wir wandern, wandern“ ähnlich ist, ist in der Sammlung GIM, Nr. 3134, aufgeführt.

In vielen handschriftlichen Sammlungen finden wir das humorvolle Lied „Der Stieglitz hat Sehnsucht“<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> GIM, Nr. 2473; GIM, Nr. 2929; GIM, Nr. 3134 und andere.

In der ukrainischen Folklore gibt es eine Reihe von inhaltlich ähnlichen Texten, die jedoch melodisch nicht mit ihm übereinstimmen und von einem Stieglitz (Stieglitz) handeln, der eine Blaumeise geheiratet hat (siehe: 190, 166-169). Dieser Variante liegt eine Art von Gesang vor, der im Tanzliedtyp verwurzelt ist und im 18. Jahrhundert in russischen Volksliedern weit verbreitet war. Er gehörte zu den „wandernden“ melodischen Wendungen, die mit verschiedenen Texten kombiniert wurden (siehe Beispiel 56)<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> T. N. Liwanowa zeichnet verschiedene Fälle der Verwendung des „Stieglitz-Liedes“ nach (96, I, 496-497). Die rhythmischen Melodien der Lieder aus der Sammlung von Lwow - Pratsch „Wie über die Brücke, das Brückchen“, „Hinter dem Flüsschen, jener hohen Hopfen“, „Entlang der Straße des Dammes“ und andere, sind ihr verwandt. Im ersten Teil des festlichen Liedes „Mohnblumen, Mohnblumen, kleine Mohnblumen“ aus der zweiten Ausgabe der Sammlung wird buchstäblich die gleiche Melodie wiedergegeben.

Die gleiche, leicht abgewandelte Melodie wurde auch für das humorvolle Volkslied „Der große Oberst hat selbst den Schweinskopf bestellt“ (GIM, 2473, II. Abteilung, Nr. 53) verwendet. Einige Forscher sehen in diesem Lied eine indirekte Verbindung zu den Ereignissen der Pugatschow-Bewegung. Die satirische, anti-adlige Ausrichtung des Liedes wird in einer anderen Version, die bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts aufgezeichnet wurde, deutlicher zum Ausdruck gebracht. In dieser Version werden „Fliegenpilzen-Senatoren“, „Butterpilzen - Hofdienerinnen“ und den zarten „Opinkas“ (Städtern) die „freundlichen Jungs“ - die Pilze gegenübergestellt, die bereit sind, in den Krieg zu ziehen (vgl. 165, 72-74; 66, 9). In der Umgebung, in der sich das Repertoire der Handschriftensammlungen entwickelte, wurde die soziale Schärfe des Liedes abgemildert, und es erhielt einen harmlosen, humorvollen Charakter.

Das Volkstanlied ähnelt stilistisch dem aus einer Reihe von Sammlungen bekannten „Oh, Mutter, Bräutigam, Bräutigam“<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> Mit leichten Unterschieden in der Melodieführung ist dieses Lied in den Sammlungen der GIM, Nr. 2473; GIM, Nr. 2929; GIM, Nr. 3134, vertreten. In der späteren Sammlung der GIM, Barsows Sammlung 2436, ist der Text unter dem Lied zu Sumarokows Text „Sei nicht traurig, mein Licht“ unterzeichnet, dessen Melodie eine Variante derselben Melodie ist.

Posdnejew nennt es „eines der Meisterwerke des Buchliedes des 18. Jahrhunderts“ (141, 92). Ob „komponiert“ oder städtische Volkskunst, dieses Lied zeichnet sich durch einen ausgeprägten Volkscharakter aus. Die rhythmische Struktur seiner Melodie ist typisch für viele Tanzlieder: vier Phrasen, die mit den Zeilen des poetischen Textes übereinstimmen, sind nach dem Prinzip a a b b gruppiert. Sie sind

alle Varianten der gleichen rhythmischen Figur und enden mit der gleichen Drehung. Die Größenangabe *alla breve* in der Tonart ist nicht ganz korrekt. Tatsächlich ist der Gesang in Zweivierteltakte unterteilt, die in Gruppen von drei Takten zusammengefasst sind<sup>43</sup> (Beispiel 60).

<sup>43</sup> Eine solche Gruppierung findet sich in vielen Tanzliedern aus der Sammlung von Lwow-Pratsch, wie „Auf dem Feld stand eine Birke“, „Unter dem Stein, unter dem Unglück“, „Meine Fichtennadel, meine Fichtennadel“, „Hinter dem Flüsschen, jener hohe Hopfen“, sowie im Kreistanzlied „Wir haben Roggen gesät“ und anderen.

Zu dieser Art von Volksliedern gehören auch solche wie „Die weiße Taube, das schöne Mädchen“, „Zwei starke Rosse droschen das Getreide“, „Die Ähren abmachen, das Bier brauen“, „Jenseits des Flusses, jenseits der schnellen“, „Eine Eule sitzt auf dem Herd“ und einige andere.

Die Zahl der authentischen Volkslieder in den Sammlungen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist gering, und sie gehören alle oder fast alle zum gleichen Genre der „schnellen“ Tänze. Erst ab den 60er Jahren sind die Volkslieder in den handschriftlichen Sammlungen breiter und vielfältiger vertreten.

In einigen Sammlungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nimmt es einen großen und manchmal vorherrschenden Platz ein. So zählt Posdnejew in der Sammlung der GBL, Inventarnummer 354, Nr. 213, etwa 70 Lieder, die als Volkslieder angesehen werden können. Volkslieder nehmen einen bedeutenden Platz in der Sammlung von A. P. Mikulina ein, die von Pipin bereits in der Mitte des letzten Jahrhunderts beschrieben wurde (156), im „Kasaner Liederbuch“, das von N. M. Petrowski (137), die 1766 zusammengestellte Sammlung der GPB, Q XIV, Nr. 28, die „Sammlung russischer Lieder von 1767“ (GPB, Q XIV, Nr. 98), die einem gewissen Adjutanten Iwan Semjonow<sup>44</sup> gehörte, die Sammlung der GBL, Inventarnummer 178, Nr. 10438, und andere.

<sup>44</sup> Für eine Beschreibung dieser Sammlung siehe Buch 77, 142-145.

Bis auf wenige Ausnahmen waren die Aufnahmen von Volksliedern in diesen Sammlungen neu und bisher unbekannt. Was die Gattungen betrifft, so sind sie recht vielfältig; neben Tänzen und Reigentänzen finden wir Beispiele für lyrische und ausgedehnte, historische und jugendliche rebellische Lieder. Viele von ihnen wurden später in die gedruckten Sammlungen von Trutowski und Lwow-Pratsch aufgenommen.

Die Volkslieder wurden in den Manuskriptsammlungen nicht als eigenständiger Abschnitt herausgehoben, sondern mit Liedern mit „Buch“-Charakter vermischt. Die gleiche Verwirrung zeigt sich in den gedruckten Ausgaben jener Zeit, die Texte von Volksliedern enthalten: „Russische Universalgrammatik oder allgemeine Schrift“ von N. G. Kurganow (1767) und „Sammlung von verschiedenen Liedern“ von M. D. Tschulkow (4 Teile, 1770-1773). Dies erklärt sich offenbar daraus, dass sowohl die Kompilatoren der Manuskriptsammlungen als auch die Autoren der genannten Ausgaben keine wissenschaftlichen Ziele verfolgten, sondern lediglich die Lieder in ihrem Umfeld sammeln und zusammenführen wollten. Kurganow hält sich an die bereits in den Handschriftensammlungen etablierte Gattungsklassifikation. Im Anhang seines Buches stellt er unter der Überschrift „Weltliche Lieder oder Werke des Müßiggangs“ sowohl Beispiele von Liedtexten der Sumarokow-Schule als auch Volkslieder zu alltäglichen und historischen Themen vor.



Alle oben erwähnten Sammlungen der 60er Jahre enthielten nur die Texte der Volkslieder. Es ist schwer zu entscheiden, ob dies bedeutet, dass sie nur zum Lesen und nicht zum Singen gedacht waren, oder ob die Melodien der Lieder nicht aufgeschrieben wurden, weil sie „in aller Munde“ waren und es nicht nötig war, sie aufzuzeichnen. Was auch immer der Grund sein mag, musikalische Noten von Volksliedern erscheinen in handschriftlichen Sammlungen erst in den letzten zwanzig Jahren des 18. Jahrhunderts, d.h. nach der Veröffentlichung von drei Teilen der „Sammlung russischer einfacher Lieder mit Noten“ von Trutowski (1776-1779)<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> Teil 4 dieser „Sammlung“ wurde bekanntlich erst 1795 veröffentlicht und bleibt daher bei uns unberücksichtigt.

Diese Tatsache muss für die korrekte Lösung der Frage nach dem Verhältnis zwischen handschriftlichen und gedruckten Liederbüchern berücksichtigt werden. Es gab den Standpunkt, dass die Verfasser von gedruckten Volksliedersammlungen ihr Material aus handschriftlichen Liederbüchern bezogen (siehe z.B.: 65, 60). Es gab aber auch umgekehrte Fälle, in denen Lieder von Amateuren aus gedruckten Ausgaben in Alben oder Heften für den Hausgebrauch abgeschrieben wurden. Nicht nur Lieder, sondern auch andere Werke wurden damals auf diese Weise verbreitet, was durch die hohen Kosten der gedruckten Noten und die kleinen Auflagen, in denen sie hergestellt wurden, bedingt war. Zweifellos gab es eine Verbindung zwischen den Aufzeichnungen von Volksliedern in Manuskriptsammlungen und den gedruckten Sammlungen von Trutowski und Lwow-Pratsch, aber nicht so direkt und unmittelbar, wie manchmal behauptet wird.

Die Zusammensetzung der Lieder in diesen Sammlungen stimmt nur teilweise überein. Nehmen wir zum Vergleich zwei Manuskriptsammlungen, in denen Volkslieder einen relativ großen Platz einnehmen: GPB, Q XIV, Nr. 150 und GIM, Barsows Sammlung 2436<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Die Sammlung von Barsow besteht aus zwei Teilen: „Kantaten“ und „Lieder“; die erste enthält hauptsächlich lyrische und alltägliche Lieder „künstlerischer“ Herkunft, die zweite Volkslieder. Diese Unterteilung ist jedoch nicht konsequent genug, die Zahl der authentischen Volkslieder in der zweiten Abteilung ist relativ gering, den Hauptteil nehmen hier Proben von Buchtexten ein.

Beide Sammlungen lassen sich vermutlich den 80er Jahren zuordnen. Insgesamt enthalten sie etwa 30 eigentliche Volkslieder. Das ist halb so viel wie in den drei Teilen von Trutowskis „Sammlung“, die vor 1780 veröffentlicht wurden (20 in jedem Teil). Gleichzeitig finden wir in den Manuskriptsammlungen eine Reihe von Liedern, die bei Trutowski nicht vertreten sind. Einige von ihnen wurden in die „Sammlung russischer Volkslieder“ von Lwow-Pratsch aufgenommen, die 1790 veröffentlicht wurde, darunter „Meine Fichtennadel, meine Fichtennadel“, „Oh, Flösschen, Flösschen“, „Ach, mein Glück, Glück“, „Wie an der Mutter Wolga-Fluss“, Im „Liederbuch“ von I.D. Gerstenberg und F.A. Ditmar (1797-1798) wurden „Die Jungen saßen am Tisch und tranken“ und das ukrainische Lied „Und der Bauer schrie am Wegrand“ abgedruckt. Was die Lieder betrifft, die sowohl in Handschriftensammlungen als auch in gedruckten Sammlungen vorkommen, so werden sie in der Regel in verschiedenen textlichen und musikalischen Versionen präsentiert. So wird eines der beliebtesten Lieder dieser Zeit, „Wie in unserem Schirokow-Hof“, fast in allen Handschriftensammlungen mit den Worten „Wenn du wüsstest, wenn du wüsstest,

mein Licht“<sup>47</sup> erwähnt, und es gibt Unterschiede in der variablen Reihenfolge des Gesangs.

<sup>47</sup> Den Text der gedruckten Sammlungen finden wir nur in der Sammlung des Adjutanten Semjonow: GPB, Q XIV, Nr. 98.

Ein Beispiel hierfür ist das Lied „Über die Berge, über die Berge, und ich ging über die Berge“. In den Handschriftensammlungen wird es als fröhliches, lebhaftes Tanzlied mit einem scharfen, anregenden Rhythmus dargestellt<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> Die Urheberschaft dieses Liedes wurde M. L. Naryschkina zugeschrieben.

Der gesamte Gesang basiert auf leicht variierten Wiederholungen einer kurzen Melodie (Beispiel 61).

Im Fall von Trutowski nimmt das melodische Muster der Melodie mit einer gewissen rhythmischen Gemeinsamkeit die Weite und den Gesang an, die für das Genre des lyrischen Liedes charakteristisch sind<sup>49</sup>.

<sup>49</sup> Siehe: 187, 53. In Lwow-Pratschs „Sammlung“ wird das Lied als erweitertes Lied eingestuft, wobei Trutowskis Version mit kleinen Korrekturen beibehalten wird.

Aufschlussreich ist auch ein Vergleich der handschriftlichen und gedruckten Fassungen des Liedes „Meine Weide, mein grüner Weidenbaum“, das sich im späten 18. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreute und in fast allen Sammlungen vertreten ist. In den handschriftlichen Liederbüchern wird es mit einer melodisch langsamen Melodie wiedergegeben, die der Freiheit und Breite der Entwicklung beraubt ist (Beispiel 62). Trutowskis Variante behält vor allem die rhythmische Verbindung zu ihr bei, zeichnet sich aber durch einen viel stärkeren Gesang aus: das Melodiemuster ist breiter und abwechslungsreicher, die harmonische Basis ist reicher und enthält Elemente der harmonischen Variation<sup>50</sup>.

<sup>50</sup> Die Variante von Trutowski bleibt auch bei Lwow-Pratsch erhalten, wo dieses Lied im Abschnitt der längeren Lieder aufgenommen ist.

Die Kompilatoren von Manuskriptsammlungen haben nicht versucht, verschiedene Liedvarianten zu vergleichen und kritisch zu bewerten, um unter ihnen die besten, authentischsten und künstlerisch perfektsten auszuwählen, wie es Trutowski tat. Daher konnten die Sammlungen zufällige, untypische Varianten enthalten, die nicht im Alltagsrepertoire verankert waren, schnell in Vergessenheit gerieten und aus dem Alltagsleben verschwanden. Unter diesem Gesichtspunkt sind die mündlichen Aufzeichnungen von Volksliedern in Manuskriptsammlungen zuverlässiger als musikalische Notationen, in denen das Lied meist recht stark verändert erscheint. Der Einfluss des traditionellen Geschmacks und der Wahrnehmung des Umfelds, in dem das „Buchlied“ weiterlebte, wirkte sich nicht nur auf die Art der Struktur, die Art der Vokalisierung und Harmonisierung, sondern oft auch auf die Wiedergabe der Melodien selbst aus.

Eine besondere Gruppe besteht aus Liedern mit moralisierendem oder anklagendem Charakter über alltägliche Themen: über Schreiber, das Klosterleben, Armut, Trunkenheit usw. In Kurganows Grammatik werden zwei Lieder aus dieser Gruppe („Es ist sehr schwer für jemanden, Geld zu haben“ und „Oh! wie schwer ist es für jemanden, der unvernünftig Wein trinkt“) in die Abteilung „Psalmen oder geistliche

Lieder“ eingeordnet, obwohl sie sowohl inhaltlich als auch stilistisch wenig mit religiösen Psalmen gemein haben. Trotz ihres offensichtlich buchmäßigen Ursprungs sind diese Art von Liedern eher volkstümliche oder „künstlerische“ Lieder, die im Geiste des Volkes komponiert wurden. Sie alle sind nicht nur durch die thematische Verwandtschaft miteinander verbunden, sondern auch durch die Gemeinsamkeiten in der Vortragsweise. Dieselben Redewendungen werden in den verschiedenen Liedern variiert, manchmal durch den einfachen Austausch einzelner Wörter: „Jeder sollte Geld haben“ - „Jeder sollte kein Geld haben“; „Jeder sollte im Büro des Beamten leben“ - „Jeder sollte im Kloster leben“<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> In der Sammlung GIM, Barsows Sammlung 2436 sind alle oben genannten Lieder enthalten, mit Ausnahme des letzten, „Es ist eine Qual für alles Böse, in einem Kloster zu leben“, das sich in der Sammlung GPB, Q XIV, Nr. 150 befindet.

Die fröhliche Tanzmelodie, zu der alle diese Lieder gesungen wurden, unterstreicht den ironischen Charakter des Textes (Beispiel 63).

Nach demselben Paarungsprinzip korrelieren zwei „Tschernezki“-Lieder miteinander: „Du gehst, mein Lieber, an der Zelle vorbei, wo die arme alte Frau in Qualen lebt“ und „Du gehst, mein Lieber, an der Zelle vorbei, wo der arme Tschernezki die Berge der Qualen erträgt“. Das zweite wurde in einer besonderen Variante in die zweite Ausgabe der Sammlung von Lwow-Pratsch aufgenommen („Wie der Liebste an der Zelle vorbeigeht, an der Zelle, wo der arme Mönch trauert“) und wird hier als eine erweiterte Variante behandelt. Dementsprechend hat sich der Charakter der Melodie verändert, die nun sanfte, ruhige melodische Konturen annimmt, und es wurden einige Änderungen am verbalen Text vorgenommen.

Manuskript-Liederbücher dienten den künstlerischen Bedürfnissen einer sehr breiten und vielfältigen Mittelschicht, zu der Kaufleute, der Klerus - „schwarz“ und „weiß“ - und verschiedene Elemente (Schreiber, Schreiberinnen usw.) sowie ein bedeutender Teil des Adels gehörten. Sowohl im Alltagsleben als auch in der Kultur, in der Denkweise dieser gesellschaftlichen Gruppen blieb noch viel vom alten vorpetrinischen Russland erhalten. Daher die Vielfalt der Bilder und die stilistische Heterogenität des Repertoires der Manuskriptsammlungen: Altes und Neues, Konservatives und Fortschrittliches wurden oft auf die bizarrste Weise kombiniert. Mit der Entwicklung der „hohen“ Poesie und der professionellen Formen der weltlichen Musikkunst verlor ein Großteil dieses Repertoires seine Bedeutung und geriet in Vergessenheit. Doch ohne ein sorgfältiges Studium des Manuskriptliedes in all seinen Varianten ist es unmöglich, alle Besonderheiten der Entwicklungswege der russischen Musikkultur im 18. Jahrhundert zu verstehen.

## **ENTWICKLUNG DES GENRES „RUSSISCHES LIED“**

### **1.**

Die vokale Kammermusik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat bis vor kurzem relativ selten die Aufmerksamkeit der Forscher auf sich gezogen. In der russischen vorrevolutionären Musikwissenschaft wurde sie, mit Ausnahme der Arbeiten von N. F. Findeisen, kaum berücksichtigt. In den Arbeiten der sowjetischen Historiker, die im Wesentlichen zum ersten Mal das reiche Erbe der russischen Musik

des 18. Jahrhunderts entdeckten, stand diese bescheidene heimische Gattung zunächst natürlich im Schatten der breiteren, vielfältigeren Kunst der Oper. Darüber hinaus wurde die Erforschung der frühen Formen der romantischen Lyrik weitgehend durch die in der Literaturwissenschaft etablierte Sichtweise behindert, nach der die Buchlieddichtung des 18. Jahrhunderts im Gegensatz zum Volkslied als ein völlig imitatives, blasses, künstlich auf den russischen Boden gebrachtes Phänomen angesehen wurde.

In musikalischer Hinsicht ist die lyrische Liedromanze kaum erforscht worden - und dies trotz der bekannten Tatsache, dass die Gattung des Liedes von den Dichtern nicht isoliert von der Musik konzipiert wurde. Und erst durch die gemeinsamen Bemühungen sowjetischer Wissenschaftler - Literatur- und Musikhistoriker - wurde die Gerechtigkeit in Bezug auf die Liedtexte wiederhergestellt. In den Arbeiten von N. F. Findeisen (194), B. W. Assafjew (12; 13) und dann T. N. Liwanowa (95; 96), J. W. Keldysch (77) und anderen Autoren enthüllte dieser Bereich des musikalischen Schaffens unerwartet seinen wahren künstlerischen Wert und erhielt eine wirklich wissenschaftliche Beleuchtung.

Die Arbeiten der Musikhistoriker wurden von literaturwissenschaftlichen Studien begleitet, in denen das Liedgenre allmählich einen immer größeren Platz einnahm. In den Werken von I. N. Rosanow, G. A. Gukowski, P. N. Berkow, D. D. Blagogo, A. W. Sapadow, G. P. Makogonenko und I. S. Serman wird das lyrische Lied weit von der früheren Position der „Nachahmung“ entfernt betrachtet. Heute zieht es den Literaturhistoriker als eine Gattung an, die in der breiten Masse verbreitet ist und in den Herzen der Menschen eine unmittelbare Resonanz findet, als eine Gattung einfacher, bescheidener Kunst, die zum „niedrigen“ Stil tendiert und daher in der Lage ist, den gesamten Verlauf der Entwicklung und Erneuerung der russischen Literatursprache aktiv zu beeinflussen. Indem sie das literarische und das musikalische Lied parallel studieren, reichen sich die sowjetischen Wissenschaftler gegenseitig die Hand bei der konsequenten Erforschung dieses höchst interessanten Bereichs des russischen kulturellen und künstlerischen Lebens des 18. Jahrhunderts.

Gerade als ganzheitliches kulturelles und künstlerisches Phänomen und als Phänomen einer kontinuierlichen Entwicklung kann das lyrische Lied einer bestimmten Epoche für den modernen Musikhistoriker von größtem Interesse sein. Die Stärke und zugleich die Schwäche dieser Gattung liegt in ihrem semiprofessionellen Charakter und ihrer weiten Verbreitung. Sowohl unerfahrene Dilettanten als auch große Meister waren an der Liedkomposition beteiligt. Die Liedtexte des 18. Jahrhunderts sind meist anonym. Sie sind in Hunderten von alten Manuskripten - Alben und Heften - überliefert und lassen nur selten Rückschlüsse auf den individuellen Stil des Komponisten zu; es ist bei weitem nicht immer möglich, die Autoren des Textes zu identifizieren. All dies veranlasste Assafjew einst dazu, es „geheimnisvoll“ und „voller Rätsel“ zu nennen. Aber als Indikator für den Publikumsgeschmack, als eine Gattung, die sensibel auf neue Tendenzen im literarischen, künstlerischen und sogar gesellschaftlichen Leben reagiert, verdient sie zweifellos die größte Aufmerksamkeit. Und während die besten Beispiele der Romantik des frühen 18. Jahrhunderts inzwischen hinreichend erforscht sind, befindet sich die allgemeine Problematik der Gattung noch in der Entwicklung.

Betrachtet man die Vokallyrik des 18. Jahrhunderts unter einem allgemeinen historischen Aspekt, so ist es notwendig, mehrere Hauptprobleme ihrer Erforschung zu umreißen:

- 1.) Entstehung und Entwicklung des lyrischen Kammerliedes, Periodisierung der Gattung;
- 2.) Lied- und stilistisch-literarische Tendenzen der Epoche; führende Liedtexte;

3.) Kristallisierung der Liedgattungen, Fragen der Interaktion zwischen russischem und paneuropäischem Stil in diesem Prozess;

4.) allmähliche Manifestation der schöpferischen Individualität der Komponisten in diesem Genre; die ersten Meister der kammermusikalischen Lyrik.

Wir sollten, so meinen wir, mit terminologischen Definitionen beginnen. Was die vokale Kammermusik betrifft, ist die russische Terminologie des 18. Jahrhunderts sehr instabil. Kantus, Arie, Lied, „russisches Lied“ und schließlich Romanze - das sind die zahlreichen Bezeichnungen, mit denen lyrische Werke für Gesang mit und ohne Begleitung zu jener Zeit versehen wurden. Interessanterweise spiegelt diese Terminologie nicht nur die historische Entwicklung der Gattung wider, sondern auch ihren nationalen Charakter. Auf der Grundlage von Kantaten und Psalmen entstand das weltliche „Buchlied“ mit der üblichen dreistimmigen Struktur, dann das Sololied mit Begleitung. Gleichzeitig kam es zu einer Differenzierung der nationalen Ursprünge. So bezeichnete die Bezeichnung „Arie“ in der ersten Hälfte des Jahrhunderts im Gegensatz zur Kantate ein Lied mit Instrumentalbegleitung, das mit der westeuropäischen Tradition und dem Rhythmus des Alltagstanzes verbunden war. Die Bezeichnung „russisches Lied“, die in den 70er Jahren aufkam, verdeutlichte sofort die Nationalität der Gattung: ein Lied auf einen russischen poetischen Text. Gleichzeitig erschienen Werke russischer Komponisten auf ausländische Texte, die die entsprechenden Bezeichnungen „canzone italiane“ oder „chansons francaises“ trugen. Und erst in den letzten beiden Jahrzehnten taucht in der Literatur in sehr seltenen Fällen der aus dem französischen Sprachgebrauch entlehnte Begriff „Romanze“ auf, der sich ursprünglich nur auf Werke in französischer Sprache bezog (Romanzen von Bortnjanski und Koslowski). Im Allgemeinen kennzeichnen alle diese Bezeichnungen die allgemeine Strömung der Vokallyrik, die in der Hauptströmung der russischen Berufsdichtung auf der Grundlage literarischer Berufstraditionen ihren Anfang nahm und sich fortsetzte. Im Kantus und dann im Genre des „russischen Liedes“ bildeten sich die künstlerischen Prinzipien der russischen Romantik heraus, obwohl die endgültige Ausprägung dieses Genres einer späteren Epoche angehört. In diesem Sinne ist der Begriff „Kunstlied“, der in unserer Literatur erstmals von N. F. Findeisen (194) verwendet wurde und den gesamten historischen Prozess der Entstehung der romantischen Lyrik zusammenzufassen scheint, durchaus legitim. Der in der ausländischen Literatur gebräuchliche Begriff „Kunstlied“ charakterisiert mit hinreichender Sicherheit alle Liedgattungen, die nicht mit der volkstümlichen, mündlichen, sondern mit der professionellen, schriftlichen Tradition verbunden sind. Der Begriff des „Kammerliedes“ wäre hier in Analogie zum Begriff der „Kammerinstrumentalmusik“ ebenso anwendbar. Der existierende Begriff der kammermusikalischen Aufführung ist, wie es uns scheint, voll und ganz mit der Gattung der frühen Romantik mit Begleitung verbunden, einer Romantik, die bereits von der kantatischen Lyrik, die Gegenstand der Untersuchung in diesem Kapitel ist, getrennt wurde.

## 2.

Die Geschichte des „russischen Liedes“ ist eng mit der kolossalen Entwicklung verbunden, die die russische Poesie und die gesamte russische Literatursprache im Laufe des 18. Jahrhunderts durchlief. Die Ära Peters des Großen, die den Sieg einer neuen, säkularen Ideologie begründete, gab der Entwicklung der Lyrik und der Musik, der offenen Offenbarung freier, direkter, persönlicher menschlicher Gefühle den

ersten Anstoß. So entstanden die ersten Beispiele von Liebesliedern, die noch mit der Kantus-Tradition verbunden sind, und die ersten Versuche einer „galanten“ Liebesdichtung.

Die Periode des Klassizismus, die durch die Namen Trediakowski, Lomonossow und Sumarokow gekennzeichnet ist, brachte eine klar definierte neue Gattung von Kammerliedern mit Begleitung hervor, die uns in der Liedersammlung des ersten Autors überliefert ist - „Zwischen Arbeit und Müßiggang, oder Sammlung verschiedener Lieder“ von G. N. Teplow (1759).

Und schließlich brachte das letzte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts - die Zeit der Blüte des Sentimentalismus in der Poesie, die Ära von Karamsin und Dmitrijew - zum ersten Mal mehrere begabte Meister der Frühromantik hervor, die auf diesem Gebiet die Merkmale einer lebendigen Individualität zeigten - ihre schöpferische Handschrift und ihr kreatives Gesicht.

Die allgemeine Periodisierung der frühen Vokallyrik deckt sich daher natürlich mit der allgemein akzeptierten Periodisierung der russischen Literaturgeschichte - mit dem Unterschied natürlich, dass neue musikalische Tendenzen im Vergleich zu literarischen Neuerungen etwas später entstanden und auf einem bereits vorbereiteten, entwickelten Boden sprossen.

Wenn man das Kammerlied des 18. Jahrhunderts als eine synthetische, musikalische und poetische Gattung betrachtet, sollte man auch den sozialen und alltäglichen Aspekt seiner Untersuchung berücksichtigen. Von seinen Anfängen bis zu seiner ersten Blüte in den Werken so begabter Komponisten wie Dubjanski und Koslowski war das Lied ein lebendiges Zeugnis der Sitten und geistigen Ansprüche der russischen Gesellschaft, das seinen Einfluss allmählich auf immer breitere Gesellschaftsschichten ausdehnte. Die Ideologie der Aufklärung im 18. Jahrhundert eröffnete einen neuen Bereich des menschlichen Lebens - die Sphäre der persönlichen Erfahrung. Befreit von der Unterdrückung durch die mittelalterliche Askese, ließ die Lyrik des 18. Jahrhunderts das russische Volk die Sprache des Herzens sprechen. „Die Leidenschaft der Liebe, die bis dahin in der groben Welt fast unbekannt war, begann, empfindsame Herzen zu erobern“, schrieb der Memoirenschreiber Fürst Schtscherbatow über die Sitten der Peterzeit (zitiert in: 25, 59). Die Liebeslyrik, die den Hauptinhalt der „russischen Lieder“ des 18. Jahrhunderts ausmacht, spiegelt trotz ihrer scheinbaren Konventionalität den Prozess der geistigen Wiedergeburt des russischen Menschen wider, der sich bereits von den früheren Vorstellungen über die „Sündhaftigkeit“ der persönlichen Gefühle befreit hatte. Zunächst nur im engen Kreis des aufgeklärten Adels verbreitet, wurde das Liebeslied gegen Ende des Jahrhunderts immer demokratischer und erfuhr einen spürbaren Einfluss der mündlichen Volkstradition - insbesondere der städtischen Volkskunst, in der die „Poesie des Herzens“ schon immer eine große, in vielerlei Hinsicht bestimmende Rolle gespielt hat.

Eine der schwierigsten und noch lange nicht gelösten Aufgaben der Musikwissenschaft ist das Studium der weltlichen Vokallyrik, die sich im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts entwickelten. Die Zeit, die von vielen Historikern als „Epoche des Vorklassizismus“ bezeichnet wird, die Zeit von Prokopowitsch, Kantemir und dem jungen Trediakowski, gibt noch kein vollständiges Bild davon, wie das weltliche lyrische Lied in dieser Zeit aussah. Die vorherrschende Form der vokalen Hausmusik ist nach wie vor das traditionelle dreistimmige Lied, ein Genre, das den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen würde und bereits im vorherigen Kapitel behandelt wurde. Aus der Zeit Peters des Großen ist uns kein einziges Beispiel für ein Lied mit Instrumentalbegleitung überliefert. Die einzige Quelle für Informationen darüber bleibt

die Literatur des frühen 18. Jahrhunderts, darunter Memoiren, Erzählungen, Gedichte... Unwillkürlich stellt sich die Frage: gab es diesen Prototyp der russischen Romantik schon in jener fernen Epoche?

Eine sorgfältige Untersuchung des literarischen und musikalischen Materials erlaubt es uns, diese Frage zu bejahen. Die Existenz von Liedern mit Begleitung wird in erster Linie durch die Entwicklung des Kantus belegt, der in musikwissenschaftlichen Werken ausführlich behandelt wird. Prächtige Beispiele weltlicher Kantaten, die von T. N. Liwanowa und J. W. Keldysch veröffentlicht wurden, sind ein anschauliches Zeugnis für das neue Leben dieser Gattung, die bereits zu Beginn des Jahrhunderts vom gesamteuropäischen Instrumentalstil beeinflusst war. Besonders beliebt waren damals die so genannten „Lieder für Menuette“ oder „für die Stimme der Menuette“ mit ihrem ausgeprägten dreiteiligen Rhythmus und dem klaren „instrumentalen“ Schritt der Bassstimme. Als Beispiele seien hier die wertvollen Beispiele genannt, die T. N. Liwanowa im Anhang des ersten Bandes ihres Werkes „Russische Musikkultur des 18. Jahrhunderts“ veröffentlicht hat (Nr. 1, 2, 32 auf Texte von Trediakowski, 51 auf einen Sumarokow zugeschriebenen Text). Und in dem höchst interessanten Kantus „Verlass uns, Amor, zu spielen“, zitiert von J. W. Keldysch (77, 189), spürt man bereits sowohl die künstlerische Interpretation eines weltlichen Liebesliedes als auch das Geschick eines unbekanntenen Komponisten, dem es gelang, in dieser unprätentiösen Musik die Leichtigkeit und Anmut der anakreontischen Verse zu vermitteln<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Wie der Forscher richtig feststellt, handelt es sich bei diesem Gedicht um eine äußerst enge Variante des berühmten Liedes auf Trediakowskis Worte „Verzichte, Cupido, auf die Pfeile“.

Die gesamte musikalische und poetische Struktur des weltlichen Tanzliedes zeugt unwiderlegbar von der Existenz einer anderen, verwandten Liedgattung, die in der Literatur immer wieder erwähnt wird: der Arie.

Diese Bezeichnung bezeichnete damals ein Vokalwerk für Gesang mit Instrumentalbegleitung oder manchmal auch nur ein Instrumentalstück (die Angabe „spielt Arien-Musik“). Solistische Arien mit liebesliterarischem Charakter finden sich in den Texten der Theaterstücke der petrinischen Epoche in Hülle und Fülle. So zum Beispiel in Stücken aus dem Repertoire des Kunsttheaters - „Der Komödien-Akt von Caleandra und Neonilda“, „Der ehrliche Verräter oder Friederico von Poplay und Aloysia, seine Frau“ und andere. Der archaische Charakter dieser Liebeslyrik lässt sich anhand der von W. N. Peretz, N. S. Tichonrawow und anderen Literaturwissenschaftlern veröffentlichten Arientexte beurteilen.

Diese neue Art des Musizierens wird auch in den abenteuerlichen Romanen der petrinischen Zeit detailliert beschrieben. In „Die Geschichten des russischen Matrosen Wassili Koriotski“ singt und dichtet der Held nicht nur, sondern beherrscht auch die Kunst des Harfenspiels: „Wassilei, der die Harfe genommen hatte, begann zu spielen und eine Arie zu singen:

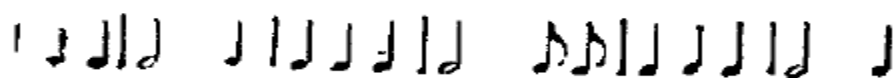
Oh, die Liebste, die Lieblichste der ganzen Welt, wie du weilst,  
Aber deinen liebsten Freund auf der Welt schaust du nicht an!..

Als die Königin jedoch hörte, wie man auf der Harfe spielte und man ihr eine Arie sang, befahl sie sofort, die Kutsche anzuhalten, und verstand, dass ihr treuer Freund Wassilei noch lebt. Sie ließ fragen: wer spielt?“

Noch zahlreicher sind die Arientexte in der Erzählung von Alexander, einem russischen Adligen. Der unbekannt Autor der Erzählung hat sieben Arien eingefügt, und ihre poetische Struktur, die auf kurzen sillabischen Versen beruht, deutet auf eine klare Verbindung mit einer Melodie mit tänzerischem, motorischem Charakter hin. Hier ist ein typisches Beispiel:

Welchen Schaden  
Oder Hindernis  
Gibst du in dir zu?  
Die Liebe in uns ist gleich,  
Denn seit langem  
Neigen wir dazu.

Diese Verse mit überwiegend daktylischen Versfuß lassen sich sehr leicht in den Rhythmus des Menuetts einordnen, und zwar ungefähr nach dem folgenden Schema:



Es ist sehr wahrscheinlich, dass eine weltliche Liedarie, wie das obige Beispiel, mit Instrumentalbegleitung aufgeführt wurde. Die Unterscheidung zwischen Instrumental- und Vokalmelodien in Bezug auf ihre Aufführungsspezifität war zu dieser Zeit offensichtlich nicht gegeben: eine Arie konnte auf verschiedenen Instrumenten gespielt werden, und ein Menuett konnte als Lied verwendet werden. „Zur Stimme“ des Menuetts wurden in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts ständig Lieder berühmter russischer Dichter, darunter Kantemir, aufgeführt. Das frühe Kammerlied war in erster Linie ein Tanzlied. Dies blieb es weitgehend bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.

Natürlich war die Aufführung von Liedern mit Begleitung ursprünglich nur in einem sehr engen Kreis von gebildeten Musikliebhabern und vor allem im höfischen Umfeld möglich, wo Versammlungen, festliche Ständchen und musikalische Zusammenkünfte, wie sie von Memoirenschreibern der petrinischen Zeit beschrieben werden, ständig veranstaltet wurden. Nur sehr wenige Amateurmusiker waren damals in der Lage, Arien mit Instrumentenbegleitung korrekt zu notieren, was das fast vollständige Fehlen von Aufzeichnungen zu erklären scheint.

In abgewandelter Form ist diese Tradition jedoch zweifellos zu uns gelangt und hat in handschriftlichen Liedersammlungen überlebt. Das Lied des privilegierten, aristokratischen Kreises drang allmählich in ein breiteres, nicht-adliges Umfeld ein, wo es in der Regel in der üblichen dreistimmigen „Kantus“-Fassung aufgenommen wurde. Ein beredtes Zeugnis dafür ist das Liebeslied „Du, Herz, schläfst, du liegst ohne Gedächtnis“, das in einer Sammlung von 1733 aufgezeichnet wurde, aber offenbar aus der petrinischen Zeit stammt (siehe: 193, II, 201). Umso bemerkenswerter sind die professionelleren „Menuettlieder“, die in Sammlungen aus der Mitte des Jahrhunderts verzeichnet sind.



Das auffälligste Beispiel für eine Tanzlied-Arie ist das im Buch von B. L. Wolman zitierte Opferblatt von K. E. Biron an Kaiserin Anna (38, 31-33). Es handelt sich um eine der ältesten russischen Notenausgaben, gedruckt 1734 in der Druckerei der Akademie der Wissenschaften. Das reich mit einer komplizierten Bordüre verzierte Notenblatt enthält ein Werk eines unbekanntem Autors mit dem Titel „Aria oder Menuett“. Die anmutige Menuettmusik (in zweistimmiger Reprisesform) ist zweistimmig notiert; die Oberstimme steht in der Sopranart, die Unterstimme in der Bassart (Beispiel 64). Zwischen den beiden Stimmen - Melodie und Bass - steht der traditionelle „Lobpreis“-Text des Gedichts in deutscher Sprache. Unten, unter den Noten, ist der Text getrennt in deutscher und russischer Sprache gedruckt. B. L. Wolman hält dieses Werk für eines der leuchtendsten Beispiele des Kammergesangs in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und stellt fest, dass die Entdeckung seiner Aufnahme die Richtigkeit der vom Autor dieses Kapitels früher aufgestellten Annahmen bestätigt (38, 33).

So speiste sich das „russische Lied“ zur Zeit seiner Entstehung in der Mitte des 18. Jahrhunderts vor allem aus zwei Quellen: dem lyrischen Lied der alten Kantus-Tradition und der tänzerischen Instrumentalmusik nach westeuropäischem Vorbild. Zunächst in der eigentümlichen Gattung der Arie vereint, gaben sie den Anstoß zur Entwicklung einer eigenständigen und vielversprechenden Gattung des Kammerliedes, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine üppige Blüte erlebte.

### 3.

Im Jahr 1759 erschien die erste gedruckte Notensammlung „russischer Lieder“ - Teplows „Sammlung verschiedener Lieder“. Dieses Datum zieht eine Linie zwischen zwei Perioden in der Entwicklung des Kammerliedes - der Vorgeschichte und der Geschichte des Genres selbst.

Die Entstehung des „russischen Liedes“ fällt zeitlich mit dem mächtigen Aufstieg der russischen Poesie, mit der Epoche der Etablierung des literarischen Klassizismus zusammen.

Die Frage nach der Wechselwirkung zwischen Poesie und Musik in der Vokallyrik des 18. Jahrhunderts wurde in den musikwissenschaftlichen Arbeiten sowjetischer Forscher wie T. N. Liwanowa (96) und W. A. Wassina-Grossman (34) wiederholt aufgegriffen. Auch viele sowjetische Volkskundler haben sich mit dem Material der russischen Volkslieder des 18. Jahrhunderts befasst.

Bei allen Unterschieden im Umfang der Forschung und der kreativen Herangehensweise an dieses Problem hatten diese Arbeiten eines gemeinsam: die Erhellung der wichtigen, befruchtenden Rolle, die das Lied in der Entwicklung der russischen Dichtung spielte. Es war die Analyse der Musik selbst, der Liedmelodie und der Rhythmik, die den Forschern half, den komplexen Prozess der Bildung der klassischen russischen poetischen Sprache, den Prozess der Tonalisierung des russischen Verses zu klären. Ohne den großen Wert der Arbeiten zu schmälern, die in dieser Hinsicht von den bedeutendsten sowjetischen Literaturkritikern (B. W. Tomaschewski, S. M. Bondi, G. A. Gukowski, L. I. Timofejew und vielen anderen Autoren) durchgeführt wurden, sollte man dennoch anerkennen, dass ohne das Studium des authentischen Materials der Vokalmusik das Bild von der Entwicklung des russischen Verssystems unvollständig wäre.

Das Problem des Zusammenhangs zwischen Poesie und Musik wurde im vorangegangenen Kapitel hinreichend ausführlich behandelt. Wenn man die

poetische Reform in der Mitte des 18. Jahrhunderts zu Recht als eine Phase der Entstehung einer neuen Liedlyrik betrachtet, muss man die besondere Rolle des größten russischen Dichters jener Zeit, Sumarokow, in diesem Prozess noch einmal hervorheben. Wenn Trediakowskis Poesie zu dieser Zeit in nicht geringem Maße archaisch war, wenn einzelne Beispiele von Liedtexten in Lomonossows Werk eine gelegentliche Erscheinung waren, dann wird für Sumarokow das Lied fast zur Hauptgattung, in der er die Fülle seines seltenen lyrischen Talents und seinen ganzen feinen Sinn für die Musik des Verses zum Ausdruck brachte.

Die moderne Literaturwissenschaft erkennt Sumarokows große Verdienste als Meister des Liedgenres an. Sein Bild eines Lyrikers, dem es gelang, der russischen Poesie tiefe psychologische Züge zu verleihen, wird heute immer lebendiger und eindeutiger. Ohne über die strenge, rationalistische Ästhetik des Klassizismus hinauszugehen, vermochte Sumarokow in seiner Lyrik und vor allem im Lied die lebendige Beklemmung der seelischen Gefühle zu offenbaren. Diese besonderen Qualitäten des „rationalistischen Psychologismus“ werden von I. S. Serman nachdenklich zur Kenntnis genommen (173). „Die Gattung, in der Sumarokow sein eigenes, in der russischen Poesie der 1740er Jahre neues Wort zu sagen vermochte, war das Lied“, schreibt der sowjetische Forscher. - Dies gelang ihm, weil durch seine eigenen Bemühungen, seine poetische „Arbeit“, das russische „Buch“-Lied völlig neu strukturiert und in eine literarische Gattung verwandelt wurde.... Sumarokows Innovation in dieser Art von Poesie manifestierte sich in der „Handlung“, im Stil und in der Entwicklung der Versform, aber all dies war einer gemeinsamen Aufgabe untergeordnet - im Lied einen neuen menschlichen Inhalt auszudrücken“. In einer weiteren Analyse des Themas und der psychologischen Struktur von Sumarokows Liebeslyrik merkt derselbe Autor an: „Sumarokows Lied scheint über die Grenzen seiner Gattung hinauszuwachsen und wird zu einer Art dramatischem Stoff, einer gewundenen dramatischen Situation, sogar mit einem gewissen Anschein einer punktierten dramatischen Handlung“ (173, 23).

In der Tat: die Themen Abschied, Trennung, Einsamkeit oder leidenschaftliche Geständnisse werden in Sumarokows besten Gedichten mit großem dramaturgischen Geschick und psychologischem Feingefühl entwickelt, so dass man in jedem von ihnen den gesamten Verlauf des persönlichen Dramas des lyrischen Helden erahnen kann. Es ist nicht mehr die Zurschaustellung von „Galanterie“, sondern die wahre Natur der menschlichen Gefühle, die sich in seinen Liedern wie „Vergeblich verstecke ich die traurige Zuneigung meines Herzens“, „Weine nicht so viel, meine Liebe“, „Verzeih mir, mein Licht, zum letzten Mal“ offenbart.

Sumarokows Innovation auf dem Gebiet des poetischen Wortschatzes und der Versform ist unbestreitbar. Er bemühte sich, die schwere Archaik der vorklassischen Poesie durch einen flexibleren und leichteren Stil der poetischen Sprache zu ersetzen. In seinen berühmten Abhandlungen „Anleitung für diejenigen, die Schriftsteller werden wollen“ und „Epistel über die Kunst des Verseschmiedens“ wendet er sich gegen die Übertreibung, die Überhöhung und die buchhalterische „Gelehrsamkeit“ des frühen Klassizismus.

Die in diesen Werken erklärte Sorge um die Musikalität der Verse tritt in Sumarokows „Russischen Liedern“ deutlich in den Vordergrund und zeugt von ihrem unmittelbaren Zweck: nicht isoliert von der Musik zu erklingen, sondern mit „Stimmen“, d. h. in einer Live-Gesangsaufführung. Als leidenschaftlicher Liebhaber der Musik, der Oper und der Gesangkunst musste er seine Lieder vorher in einem bestimmten musikalischen Rhythmus hören und sie vielleicht sogar zu einer bereits

vorbereiteten Melodie komponieren. All dies machte Sumarokows Lieddichtung zu einer unerschöpflichen Quelle für professionelle und Amateurkomponisten. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts hat ihr Einfluss auf das russische Alltagsleben nicht nachgelassen. Sumarokows Gedichte sind reichlich in allen populären Liederbüchern, Musikzeitschriften und Almanachen der zweiten Jahrhunderthälfte vertreten, was den Prozess des Übergangs vom Gesang zum „russischen Lied“ deutlich zeigt.

Sumarokows Poesie gab der Entstehung der romantischen Lyrik - im weitesten Sinne des Wortes - einen starken Impuls. Auf ihrem Boden entstand bereits am Ende des Jahrhunderts das Werk der Postsentimentalisten Dmitrijew und Neledinski-Melezki; ihr Einfluss war weitgehend verantwortlich für den Gesangsstil von O. A. Koslowski, einem bedeutenden Komponisten der vorromantischen Ära. Und wenn einer der bedeutendsten sowjetischen Literaturwissenschaftler, G. A. Gukowski, die Lieder Sumarokows als „Laboratorium der russischen Dichtung“ bezeichnete (70, III, 416), dann kann dieses Epitheton mit gleichem Recht auf die frühe russische Romantik angewandt werden.

Wie spiegelten sich die literarischen Eroberungen der russischen Klassik in der Musik wider und wie reagierten die Musiker dieser Zeit auf Sumarokows Aufforderung, „einfache und klare“ Lieddichtung zu schaffen?

Die russische Musik der Mitte des 18. Jahrhunderts verfügte noch nicht über die notwendigen professionellen Traditionen und die notwendige Erfahrung in der Beherrschung musikalischer Formen. Schaut man sich die zahlreichen Beispiele von Sumarokow-Liedern an, die in frühen Manuskriptsammlungen erhalten sind, fällt sofort die Unvereinbarkeit des Kantus-Stils mit dem neuen literarischen Anspruch auf. Die Kammermusikgattung der Arienlieder, also der Lieder mit Instrumentalbegleitung, war zu dieser Zeit noch nicht voll entwickelt: in diesem Bereich können wir, wie bereits erwähnt, nur die ersten zaghaften Versuche feststellen.

Und doch war es diese Epoche, die in der Geschichte der russischen Musikkultur den ersten uns bekannten Autor von Liedern mit Begleitung hervorbrachte, der unter dem deutlichen Einfluss des Sumarokow-Stils entstand: Grigori Nikolajewitsch Teplow (1711-1779).

Teplows Sammlung „Zwischen Arbeit und Müßiggang, oder Sammlung verschiedener Lieder mit beigefügten Tönen für drei Stimmen“ hat unsere Zeit in der Ausgabe von 1759 erreicht, gedruckt in der Druckerei der Akademie der Wissenschaften fast anonym, mit den Initialen „G. T.“ (Einigen Informationen zufolge war dies bereits die zweite Ausgabe). Der Autor dieser Lieder, G. N. Teplow, ein prominenter Würdenträger, Senator und Mitglied der Akademie der Wissenschaften, war in St. Petersburg als Amateurkomponist, Geiger, Cembalist und Sänger bekannt, der Zeitgenossen zufolge „eine gute italienische Art zu singen“ besaß. In den Jahren 1743-1746 besuchte er verschiedene Städte Westeuropas und reiste durch Deutschland, Frankreich und Italien. Die Vertrautheit mit der ausländischen Musikkultur half ihm, die wichtigsten Gattungen der einheimischen Kammermusik zu beherrschen und die Kunst der Harmonisierung von Melodien mit der Methode des chiffrierten Basses (Generalbass) praktisch zu meistern. In Russland war er laut J. Staehlin ein ständiger Teilnehmer an den Kammerkonzerten des Hofes und ein Besucher von Operaufführungen, er kannte die italienische Oper gut und war zweifellos mit den Hofkomponisten jener Zeit - Araja, Manfredini und Galuppi - vertraut.

In seinen Liedern orientierte sich Teplow teils am italienischen Opernstil (nicht umsonst nannte Staehlin sie „rührende Arien“), teils an der Alltagsmusik nach

westlichem Vorbild, verbunden mit den vertrauten Rhythmen des Tanzes, mit der geschmeidigen Bewegung des Menuetts. Sein Bestreben, diesen „galanten Stil“ zu beherrschen, zeigt sich vor allem in der Fülle der Verzierungen (agréments, wie man sie in der Zeit der französischen Cembalisten nannte), in den gefühlvollen Verzögerungen und im rein instrumentalen Charakter der Bassstimme, die ganz eigenständig ist und die harmonische Basis des Liedes bildet. Und in dieser Hinsicht ist es interessant, Teplows Kompositionsmethoden mit einigen Beispielen aus französischen oder deutschen Haushaltssammlungen zu vergleichen, die zur gleichen Zeit veröffentlicht wurden (Beispiele 65-68).

Aber trotz der offensichtlichen Zeichen der Nachahmung der „europäischen Mode“, Teplows Lieder sind keineswegs frei von nationalen Wurzeln. Davon zeugen die charakteristische „Kantus“-Stimmführung mit einer parallelen Bewegung in der Terz in den beiden Oberstimmen, die Art der Präsentation in Form einer dreistimmigen Partitur und - am wichtigsten - die authentische russische Liedintonation, die die Schicht des galanten, höfischen Stils merklich durchbricht. Erinnern wir uns an die ersten Wendungen des Liedes Nr. 1 mit seinem charakteristischen trichordalen Gesang (melodische Passage V-I-VI), an das Lied Nr. 7, in dem der russische Tanzgesang durch ein langsames Tempo maskiert wird, und an das Lied Nr. 10 („War es deswegen, dass ich von dir bezaubert wurde“) - eines der populärsten Lieder der Sammlung, das direkt an die bekannten Beispiele russischer Stadtfolklore in den Sammlungen von Trutowski und Pratsch erinnert (Beispiel 69 a, b, c).

Der russische Komponist stützt sich auf die vertrauten Wendungen der westlichen Tanzmusik, ist aber offensichtlich bestrebt, ihnen einen sanfteren, getragenen Charakter zu verleihen. Durch eine Art „Dehnung“ der instrumentalen Formeln, eine Verlangsamung des Tempos oder die asymmetrische Struktur der Perioden überwindet er die Motorik des Alltagstanzes. Es gibt auch einige Elemente imitatorischer Polyphonie in den beiden Oberstimmen. Sie zeugen davon, dass Teplows Lieder nicht nur solo, sondern auch als Duett mit Klavierbegleitung aufgeführt werden können.

All diese Merkmale kennzeichnen Teplows Sammlung eindeutig als ein Werk des Übergangsstils, in dem das Alte mit dem Neuen koexistiert, die alte Liedtradition mit der neuen verfeinerten „Art“ des westeuropäischen Liedtanzes.

Interessant ist auch die Herangehensweise an den Text. Teplow legt Gedichte von Sumarokow und ihm nahestehenden Dichtern (I. P. Elagin, N. A. Beketow und andere) zugrunde und zollt damit der allgemeinen Begeisterung für Liebeslyrik Tribut. Er bemühte sich jedoch nicht so sehr darum, den Inhalt des Textes in seinem konkreten verbalen Ausdruck wiederzugeben (die russische Vokalmusik jener Zeit war noch nicht auf diesem Niveau), sondern die poetische Form als Ganzes zu erfassen. Kompositorisch entsprechen Teplows Lieder in der Regel der poetischen Struktur der von ihm ausgewählten Gedichte. Von den 17 Liedern seiner Sammlung sind die meisten in Strophenform verfasst, wobei jede Strophe die für den Sumarokow-Stil charakteristische zweiteilige Strophenstruktur beibehält. Die Lieder Nr. 1, 2, 3, 4, 8, 13, 14, 15 und 17 gehören zu diesem Typus. Die strenge ladotonische Korrelation der beiden Perioden innerhalb der zweistimmigen Form mit Modulation von der Grundtonart zur Dominante und anschließender Rückkehr zur Tonika macht diesen „klassizistischen“ Kompositionstyp zu einer Art Embryo der Sonatenform.

In anderen Fällen unterstreicht Teplow den inneren Kontrast, der der Strophe des Gedichts innewohnt, durch einen scharfen Wechsel der Größe und des Tempos. Der

erste langsame Teil entspricht in der Regel dem zweiten bewegten Teil. Auf diese Weise sind die Lieder Nr. 7, 10 und 11 aufgebaut. Und im Lied Nr. 16 („Ich habe meine besten Zeiten hinter mir“) schafft der Komponist auf der Grundlage von Sumarokows komplexer Strophe (zehn Strophen nach dem Schema 3+3+4) nicht eine zweiteilige, sondern eine dreiteilige kontrastierende Reprisesform, in der der zentrale Teil - das Menuett - von einem traurigen und elegischen langsamen Thema umrahmt wird.

Ein für die damalige Alltagsmusik völlig ungewöhnliches Phänomen sind schließlich jene Lieder, in denen der Komponist versucht, den gesamten Text des Gedichts in einer komplexeren Form zu behandeln. Das sechste Lied der Sammlung – „Wie viel Traurigkeit und Qual“ - zieht die Aufmerksamkeit auf sich, da es in Form einer ausgedehnten Da-Capo-Arie konstruiert ist: seine extremen langsamen Abschnitte bilden eine zweistimmige Form vom Typ der alten Sonate, während der Mittelteil in einem schnellen, energischen Gigue-Satz gestaltet ist.

In diesem und einigen anderen Liedern von Teplow zeigt sich die unzweifelhafte Begabung des Amateurkomponisten und sein Wunsch, die allgemeine emotionale Struktur von Sumarokows „Liebeslyrik“ zu vermitteln. Der dunkle und liebevolle Ton, der diese Poesie beherrscht, findet manchmal eine aufrichtige Antwort in der einfachen, sich natürlich entwickelnden Gesangsmelodie (wie die Lieder Nr. 1, 6, 10 und 16, die bereits oben erwähnt wurden).

Aber im Großen und Ganzen erreicht diese Musik natürlich nicht das Niveau der besten Beispiele der russischen Poesie jener Zeit. Teplow denkt in zu allgemeinen melodischen Formeln, „nach Gehör“ imitiert er ein russisches Lied, eine fließende Siciliana oder ein anmutiges Menuett. Er kümmert sich weder um den Ausdruck eines bestimmten poetischen Wortes, noch stellt er an sich selbst die Anforderungen einer korrekten Prosodie und einer ausdrucksvollen Deklamation. In einer Reihe von Liedern (um nur eines zu nennen, das galante Menuett im französischen Stil „Wir lieben uns“) gerät die an sich reizvolle Musik sogar in Konflikt mit der Entwicklung des poetischen Themas.

Es ist nicht verwunderlich, dass Sumarokow es nicht nur nicht für nötig hielt, den talentierten Musiker zu ermutigen, sondern im Gegenteil seinen Zorn in einer scharfen Kritik in der Zeitschrift „Die fleißige Biene“ (1759) an ihm ausließ. Teplows Lieder, die unter einem „obszönen Titel“ und ohne Erlaubnis des Autors veröffentlicht wurden, verärgerten den anspruchsvollen Dichter. Bei aller Ungerechtigkeit der Angriffe Sumarokows sind die Gründe für diese harsche Kritik nachvollziehbar: als Meister des Verses fand er offensichtliche Verzerrungen beim Lesen seiner Texte, Unachtsamkeiten beim Wort und Deklamation. Möglicherweise erschien ihm manches in Teplows Musik zu geziert, „blumig“ nach dem üblichen Stil der Kantaten.

Natürlich konnten die Zeitgenossen die historische Bedeutung von Teplows Liedern noch nicht richtig einschätzen. Es war der erste Schritt zur Gattung der Romanze, das erste uns bekannte Beispiel für russische Vokal-Kammermusik. Bei aller Konventionalität, mit der er seine schwierige Aufgabe löste, zeichnete Teplow jene wichtige Linie der russischen Musik vor, die erst gegen Ende des Jahrhunderts in den Werken größerer und begabterer Komponisten ganz klar und deutlich wurde.

#### 4.

Als eine Art „Entdeckung“ in der Geschichte der russischen Musikkultur fand Teplows Erfahrung jedoch keine direkte Fortsetzung in der schöpferischen Praxis. Seine

Lieder wurden immer wieder in Textliederbüchern und Notenausgaben nachgedruckt, in Notenalben umgeschrieben. Nach der Veröffentlichung der Sammlung „Zwischen Arbeit und Müßiggang“ vergingen jedoch etwa 30 Jahre, in denen neue Namen, neue Autoren von „russischen Liedern“ in der russischen Vokalmusik auftauchten.

Der Hauptgrund dafür war die Unreife der nationalen Kompositionsschule. Die russischen Musiker beherrschten zwar professionelle Fertigkeiten, konnten sich aber noch nicht auf ihre eigene kreative Tradition stützen. Es bedurfte der starken Veränderungen, die die Aufklärung mit sich brachte, damit sich die professionelle weltliche Musik auf russischem Boden entfalten konnte. Die 50er - 60er Jahre waren noch eine Zeit der Gewöhnung an die etablierten Normen der gesamteuropäischen Kultur, eine Zeit der Beherrschung professioneller Genres und Formen. Eine der wichtigsten Linien dieses historischen Prozesses war das Kammerlied mit Begleitung, das im Alltag weit verbreitet war.

Schon anhand der Bekanntschaft mit Teplows Sammlung kann man feststellen, wie eng die Verbindungen zwischen der sich gerade erst herausbildenden russischen Musik und den allgemeinen Tendenzen der westeuropäischen Kultur zu jener Zeit waren.

Das 18. Jahrhundert war die Zeit, in der sich überall in den großen Ländern Europas die häuslichen Kammerlieder herausbildeten, eine allgemeine Faszination für diese einfache, kunstlose, „häusliche“ Kunst. Und wie bei den frühen „russischen Liedern“ zeigte sich eine unmittelbare Verbindung mit instrumentalen Gattungen und mit dem lebendigen, organisierenden Rhythmus des Alltagstanzes.

Das Kammerlied dieser Zeit, das sich noch nicht zu einer Gattung der romantischen Lyrik entwickelt hatte, wies in den meisten Fällen keine ausgeprägte vokale Besonderheit auf. Es ist überwiegend tanzbar, von Motorik durchdrungen und sowohl zum Singen als auch zum Spielen verschiedener Instrumente bestimmt. Der rege Austausch zwischen den verschiedenen Ländern Europas führte zu einer Flut von beliebten „internationalen“ Gattungen und Formen. Die Rhythmen von Menuett, Gavotte und Bourrée werden sowohl in instrumentaler als auch in vokaler Musik verwendet. Besonders populär sind sie in Sammlungen von Volksliedern wie der italienischen Siciliana, der französischen Brunette und der spanischen Moreska. Nicht nur die instrumentale Struktur, sondern auch die Art der Variation wurde übernommen. So begleitete François Couperin in seiner beim Verleger Ballard gedruckten Liedersammlung (1711) diese mit Variationen (Doubles) in einem farbenfrohen Instrumentalstil mit erlesenen Verzierungen. Und in der populären deutschen Sammlung von Sperontes fügte der Komponist in den meisten Fällen einfach Verse zu den vorgefertigten Melodien von Alltagstänzen hinzu. Diese Technik, die im 18. Jahrhundert „Parodie“ genannt wurde, war in der Vokalmusik weit verbreitet.

Die Verschmelzung von instrumentalen und vokalen Gattungen spiegelt sich auch in den Aufnahmemethoden wider. In populären französischen und deutschen Sammlungen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts finden sich verschiedene Arten von Strukturen: eine zweistimmige Vertonung (Singstimme und Bass), eine dreistimmige Vertonung, die ein zweistimmiges Duett mit Begleitung impliziert, eine Aufnahme auf vier oder fünf Notenlinien - für Singstimme mit Begleitung verschiedener obligater Instrumente - und schließlich eine vollständige Vertonung eines Liedes für Singstimme mit Klavierbegleitung, die nicht mehr als digitalisierter Bass, sondern als vollständige Klavierstimme ausgeschrieben ist.

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts blieb der traditionelle Typus der zweizeiligen Exposition mit chiffriertem Basso continuo am beliebtesten (manchmal hat diese

Basstimme, wie bei Teplow, keine numerische Bezeichnung, sondern impliziert einfach die Harmonie).

Solche einfachen Lieder wurden von dem französischen Verleger Ballard, der das „königliche Privileg“ des Notendrucks besaß, in großem Umfang gefördert. Seine „Recueils d'airs sérieux et à boire“, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erschienen, geben ein vollständiges Bild des alltäglichen Repertoires jener Zeit. Darunter befinden sich einfache Tischlieder ohne Begleitung, Pastorale, Brunette, Rondos, „zarte Arien“ und fröhliche Varietélieder. Über der Stimme des Digitalbasses befinden sich oft die Stimmen anderer Instrumente - Geigen oder Flöten, die die Gesangsmelodie begleiten. Diese Art von Instrumentalensemble wurde am häufigsten bei den so genannten Arien verwendet, bei denen der Einführung der Stimme oft ein ausgeprägtes instrumentales Vorspiel vorausging.

Die interessanteste Enzyklopädie der Gattungen des Alltagsliedes aus der Mitte des 18. Jahrhunderts ist die umfangreiche musikalische Sammlung des großen Aufklärers J. J. Rousseau. Diese seltene musikalische Ausgabe, die von den Freunden des Schriftstellers nach dessen Tod für den Druck vorbereitet wurde, erschien 1781 in Paris unter dem Titel „Consolations des misères de ma vie“. Es enthält Kammerlieder auf Texte französischer und italienischer Dichter, die als Solostücke oder Duette mit einem oder mehreren Instrumenten begleitet werden. Neben einfachen Pastoralen und Arien enthält die Sammlung auch komplexe Arien mit einer ausgeprägten instrumentalen Struktur, wobei Violine, Flöte oder Harfe als zusätzliche Instrumente eingesetzt werden; manchmal wird die Gesangsmelodie von einem Streichquartett begleitet. Im Großen und Ganzen ist Rousseaus Gesangspart nicht durch Komplexität gekennzeichnet. Wie sein russischer Zeitgenosse Teplow verwendet er oft zwei Stimmen mit Terzverdopplungen der Melodie und manchmal Imitationstechniken (Beispiel 70).

Ähnliche Sammlungen, sowohl von Autoren als auch anonym, wurden in Österreich und Deutschland veröffentlicht. Neben der oben erwähnten Sammlung von Sperontes, „Die singende Muse an der Pleiße“, sind die populären Notenausgaben „Augsburger Tafelconfect“ (1733-1737), „Berlinische Ode und Lieder“ (1756-1763), „Musikalischer Zeitvertrieb“ (1743-1751) und viele andere zu nennen. Zur gleichen Zeit wandten sich so berühmte Komponisten wie G. Telemann und I. Mattheson, später auch F. E. Bach, I. A. Giller, I. F. Reichardt, I. André und P. Schulz dem Liedgenre zu.

Bezeichnend ist jedoch, dass die Blütezeit des weltlichen Liedes in Deutschland, wie auch in Russland, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts begann. Die vorangegangene Epoche wird von Historikern oft als „liedlose Zeit“ bezeichnet. Der Niedergang des Liedes in Deutschland in der ersten Jahrhunderthälfte ist angesichts des dort vorherrschenden Pietismus, der Dominanz religiöser Gefühle, die der weltlichen Musik feindlich gegenüberstanden, durchaus verständlich. So ist es nicht verwunderlich, dass sich Verleger von Alltagsliedern wie Sperontes zunächst vor allem mit ausländischen Produkten begnügen mussten - in Form von französischen Liedern, Tänzen, Arien oder italienischen Operarien.

Während man eine gewisse Ungleichmäßigkeit in der historischen Entwicklung des Kammerliedes aufgrund der spezifischen sozialen Bedingungen in jedem Land feststellt, sollte man gleichzeitig die enorme stimulierende Rolle der Aufklärungsbewegung in diesem Prozess anerkennen. Die Epoche der 60-80er Jahre brachte entscheidende Verschiebungen in allen Bereichen der Kunst. Der Sieg der

Aufklärungsideologie ebnete den Weg für die Entwicklung von Gattungen wie der komischen Oper, die in ihrer Grundlage zutiefst demokratisch war, und der klassischen Sinfonie, die die lange Periode der Entwicklung sonatensinfonischer Formen krönte. Auf dem Gebiet der Liedgattungen ist der Prozess der Demokratisierung der Kammermusik und ihre Annäherung an die Volks- und Alltagstradition anschaulich dokumentiert.

Auch die russische Musik reagierte auf diese neuen Trends. Es stimmt, dass das Liedgut bis Ende der 80er Jahre weitgehend anonym blieb. Aber die überlieferten Sammlungen, gedruckt und als Manuskript, zeigen mit aller Überzeugungskraft den Prozess der Herauskristallisierung verschiedener Arten von Romantik, deren Intonation und rhythmische Struktur jedem von ihnen innewohnt. Auf den Seiten der alten Alben findet man eine gefühlvolle Elegie, eine leichte, verspielte Pastorale und ein traditionelles Tanzlied im Charakter eines Menuetts.

Im Vergleich zu Teplows Liedstil ist der Charakter der folgenden „russischen Lieder“ viel einfacher und zugänglicher. Sie zeichnen sich durch eine Strophenform mit einer unkomplizierten Struktur jeder Strophe und einer einfachen zweistimmigen Darlegung - Melodie und Bass - aus; es gibt keine verschnörkelten, blumigen Verzierungen. Die vokale Besonderheit ist noch nicht stark ausgeprägt: in Musikzeitschriften und Sammlungen der 70-80er Jahre findet man viele Lieder, die „zum Singen oder Spielen auf verschiedenen Instrumenten“ bestimmt sind. Aber die ersten Keime einer romantischen, kantilenischen Melodie brechen bereits durch.

Unter den seltenen Notenausgaben dieser Übergangszeit sticht eine anonyme Liedersammlung hervor, die in der ersten Hälfte der 80er Jahre vom St. Petersburger Verleger Friedrich Meyer unter dem allgemeinen Titel „Sammlung der besten russischen Lieder“ herausgegeben wurde. Die Sammlung besteht aus fünf Heften im Format eines kleinen Albums mit jeweils sechs Liedern. Die darin präsentierten Lieder sind in ihren Genres vielfältig und in ihrem künstlerischen Erscheinungsbild recht professionell. Für das Studium der Liedkultur des 18. Jahrhunderts ist diese Ausgabe nicht weniger interessant als die Sammlungen von Sperontes, Ballard und anderen ausländischen Verlegern, die in der westeuropäischen Musikwissenschaft bereits recht bekannt sind.

Die Entstehungsgeschichte von „Die besten russischen Lieder“ ist noch wenig erforscht. Wir sollten mit dem Datum ihrer Veröffentlichung beginnen. Das Titelblatt aller fünf Hefte, das mit einem eleganten gestochenen Rahmen verziert ist, trägt eine gemeinsame Bezeichnung: „In St. Petersburg 1781“. Dies hat Musikwissenschaftler dazu veranlasst, die Veröffentlichung der gesamten Sammlung auf dieses Datum zu datieren. Nach den Zeitungsanzeigen zu urteilen, wurden die fünf Hefte von Meyers Sammlung in vier aufeinanderfolgenden Jahren veröffentlicht: das erste und zweite Heft 1781, das dritte frühestens 1782, das vierte 1784 und das fünfte und letzte 1785<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Gegründet von J. M. Lewaschew.

Ankündigungen über ihren Verkauf erschienen zunächst in der „St. Petersburger Wedomosti“ und wurden dann, nach einigen Monaten, in der Zeitung „Moskauer Wedomosti“<sup>3</sup> nachgedruckt.

<sup>3</sup> Verfeinert nach der von A. M. Sokolowa zusammengestellten Bibliographie.



Im Jahr 1791 kündigten beide Zeitungen den Nachdruck aller fünf Notenheften an. Es ist bezeichnend, dass die einzelnen Hefte zwar ein gemeinsames Format hatten, aber auf unterschiedlichem Papier und mit unterschiedlichen Wasserzeichen gedruckt wurden. Die Identität der Titelblätter mit der Jahreszahl „1781“ lässt sich durch technische Gründe erklären: der Verleger wollte offenbar eine bereits fertige Zeichnung nicht erneut gravieren.

Die Klärung der Datierung der Sammlung ist alles andere als eine formale Angelegenheit. Sie wirft Licht auf viele bisher unklare Umstände im Zusammenhang mit der stilistischen Analyse des musikalischen und poetischen Materials. Konnten die Forscher bisher alle Lieder dieser Sammlung nur der frühesten Periode der Entstehung der russischen Kompositionsschule zuordnen, als die ersten russischen Opern gerade erst auf der Bühne erschienen, so scheint der historische Hintergrund nun breiter zu sein. Die erste Hälfte der 80er Jahre war die Zeit des aktiven Aufschwungs der russischen Musikkultur und der ersten Erfolge der russischen komischen Oper (die besten Opern von Paschkewitsch sind auf der Bühne: „Das Unglück der Kutsche“, „Der St. Petersburger Gostiny Dwor“ und „Der Geizige“). Das Interesse an russischen Volksliedern wächst, sowohl in der Musik als auch in der Poesie. Es bildete sich der literarische Kreis um Derschawin, Lwow und Kapnist, in dem die Musik nicht den letzten Platz einnahm: nicht umsonst entstand in diesem Kreis unter den fortgeschrittenen, aufgeklärten Schriftstellern eine bemerkenswerte Sammlung von Volksliedern, die als „Pratsch-Sammlung“ in die Geschichte einging.

Ein gemeinsames und wichtiges Merkmal der von Meyer herausgegebenen „Sammlung der besten russischen Lieder“ ist die Verwendung eines neuen poetischen Stils, der sich bereits deutlich von den Normen des Sumarokow-Klassizismus unterscheidet. Von den dreißig Liedern der Sammlung basieren nur zwei auf Sumarokows Gedichten. Aber die Dichter der nächsten Generation, M. I. Popow und M. D. Tschulkow, sind hier reichlich vertreten. Mehr als die Hälfte aller Texte (17 Nummern) stammen aus Tschulkows berühmter „Sammlung verschiedener Lieder“ - dem populärsten und umfangreichsten textlichen Liederbuch des 18. Jahrhunderts, beliebt in allen Schichten der russischen Gesellschaft. Zehn der dreißig Lieder stammen von Michail Iwanowitsch Popow (1752 - ca. 1790), einem berühmten Dichter-Aufklärer, Dichter-Bürgertums, einem Mitarbeiter Tschulkows. Und es ist anzunehmen, dass Popow, dessen Lieder zu jener Zeit großen Erfolg hatten, für die Zusammenstellung von Meyers Sammlung sowie für die Auswahl und Komposition der Texte verantwortlich war.

Die Frage der musikalischen Quellen ist weniger klar. Einige Lieder der Sammlung, die noch in der alten Tradition der „Arien für Menuett“ geschrieben sind, lassen durchaus die Urheberschaft des „Urgroßvaters der russischen Romantik“ G. N. Teplow zu. Das sind z.B. die Lieder im Menuettcharakter Nr. 3, 8, 13, 16, die auch poetisch mit dem früheren Sumarokow-Stil verwandt sind. Von besonderem Interesse ist in dieser Hinsicht das Lied Nr. 12 zu Sumarokows Gedicht „Das Geheimnis des Herzens ist unmöglich“. Die lyrische Behandlung des Tanzgenres, der Reichtum an empfindsamen Verzögerungen, kunstvollen Verzierungen und charakteristischen Triolenfiguren bringen es eindeutig näher an die uns bekannte Schaffensweise Teplows. In einigen Fällen lassen sich sogar direkte intonatorische Ähnlichkeiten mit Teplows Liedern feststellen (Beispiel 71 a, b).

Obwohl das Leben dieses begabten Amateurmusikers 1779 endete, waren seine Lieder noch in den 80er und sogar in den 90er Jahren beliebt. Es ist gut möglich, dass der Zusammensteller von Meyers Sammlung unveröffentlichtes, handschriftliches Material von Teplow oder Ausgaben, die nicht erhalten sind, verwendet hat.

Die Beteiligung des größten russischen Komponisten jener Zeit - Wassili Alexejewitsch Paschkewitsch (1742-1797) - an der Sammlung kann nicht ausgeschlossen werden. Zumindest können wir es als erwiesen ansehen, dass Paschkewitsch für die Musik des Liedes Nr. 10 – „Herrscher meiner Seele“ - verantwortlich ist. M. I. Popow ordnet es in seiner Sammlung „Russische Erata“ (Teil II, Nr. 284) der Kategorie „theatralisch“ zu und stellt fest: „aus der Komödie ‚Lügner‘“. Der Autor dieser Komödie, die im Manuskript erhalten blieb und offenbar Ende der 70er Jahre geschrieben wurde, war J. B. Knjaschnin - Dichter, Dramatiker und Opernlibrettist. Paschkewitsch, der 1779 mit seiner Oper „Das Unglück der Kutsche“ nach einem Libretto von Knjaschnin einen glänzenden Einstand gegeben hatte, war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von Meyers Sammlung mit der Komposition einer neuen Opernkomödie „Der Geizige“ nach einem Text desselben Autors beschäftigt. Für die musikalische Gestaltung der Komödie „Der Lügner“ konnte Knjaschnin in erster Linie diesen Stammmitarbeiter gewinnen, dessen Musik seinen Ansprüchen an den Dramatiker so gut entsprach. Paschkewitschs Urheberschaft an dem Lied „Herrscher meiner Seele“ wird auch durch die stilistischen Merkmale bestätigt, die diese Musik in die Nähe der Arien aus seinen Knjaschnin-Opern „Der Geizige“ und „Das Unglück der Kutsche“ rücken.

Aber im Allgemeinen bleibt die Frage nach den musikalischen Quellen von Meyers Sammlung offen. Weder Bortnjanskij, noch Fomin, noch Koslowski, die sich zu dieser Zeit außerhalb Russlands aufhielten, können an ihrer Entstehung beteiligt gewesen sein. Von den uns bekannten Musikern können wir vermutlich nur die Namen von Paschkewitsch, Pratsch (der seit Ende der 70er Jahre in Russland tätig war) und Dubjanski, einem Amateurmusiker, der damals knapp über 20 Jahre alt war, nennen.

Ein Teil des Materials der Sammlung könnte aus dem Repertoire französischer und italienischer Lieder entlehnt worden sein. Davon zeugt das Lied Nr. 17 („Unsere Wünsche wurden erfüllt“), bei dem der Komponist Musik des französischen Komponisten N. Dezède (die Pastorale „Lison dortait“) verwendete. In anderen, uns unbekanntem Fällen ahmten russische Komponisten offenbar einfach den eleganten Stil der französischen Pastorale nach und schufen in diesem Genre schöne Beispiele für „Hirtenlieder“: „Im Schatten des Baumes“ (Nr. 19, Text von M. Popow), „Im Schoß der Venus“ (Nr. 15) und „Die versammelten Hirten“ (Nr. 18). Alle diese Lieder, die in leichten Dur-Tonarten gesetzt sind und den für das Genre typischen Tanzrhythmus (3/8, 6/8) beibehalten, entsprechen voll und ganz ähnlichen Beispielen der französischen Alltagsmusik. Ein unbekannter Komponist hat sie weitgehend in alle fünf Hefen von Meyers Sammlung aufgenommen, zusammen mit der italienischen Siciliana, die hier im Vergleich zu Teplows raffinierterem „Kurtisanen“-Stil ebenfalls einen einfacheren, demokratischeren Charakter angenommen hat.

Aber natürlich beschränkt sich der historische Wert der Sammlung keineswegs auf die bloße Übernahme westeuropäischer Traditionen. Eine sorgfältige Analyse erlaubt es uns, in ihr deutliche Anzeichen für ein neues und originelles Phänomen zu sehen: die Geburt der Romantik im eigentlichen Sinne des Wortes.

Dies gilt insbesondere für das letzte, fünfte Notenheft, das bereits 1785 veröffentlicht wurde. Es enthält drei sehr interessante Werke, in denen sich die schöpferische Individualität des Komponisten deutlich zeigt. Die Lieder „Ich verliere dich, mein Licht“ und „Ich bin unendlich leidenschaftlich nach dir“ definieren voll und ganz den Typus der frühen Romanze mit einer gesanglichen, spezifisch vokalen Melodie. Schon die ersten Phrasen zeigen den Wunsch des Komponisten nach deklamatorischem Ausdruck, nach getreuer und ausdrucksvoller Wiedergabe des poetischen Wortes. Die charakteristischen absteigenden Intonationen eines Seufzers, ausdrucksstarke Pausen, pathetische Ausrufe, traurige Intonationen einer ausgedehnten Sekunde (in

der Romanze „Ich bin unendlich leidenschaftlich nach dir“) - alles ist hier von einem neuen Sinn für Vokalisation durchdrungen (Beispiel 72 a, b).

Die für die sentimentale Poesie typischen Themen der Trennung, des Abschieds und der unerwiderten Liebe fanden endlich einen angemessenen musikalischen Ausdruck. Es handelt sich nicht mehr nur um häusliche, alltägliche Stücke, die „auf Stimmen gesungen und auf Instrumenten gespielt“ werden können, sondern um einen echten Liebesmonolog, der nur für den Gesang bestimmt ist.

Viele der stilistischen Merkmale der oben genannten Lieder erinnern an den Namen eines bemerkenswerten russischen Musikers, der eine wichtige Rolle bei der Entstehung des Genres der Kammermusik spielte - Fjodor Michailowitsch Dubjanski. Seine „Russischen Lieder“ wurden erstmals 1795 im „Taschenbuch für Musikamateure“ veröffentlicht, wobei er versuchte, seinen Namen unter den Initialen „F. D.“<sup>4</sup> zu verbergen.

<sup>4</sup> Die Urheberschaft von Dubjanski wurde von N. F. Findeisen (193, II, 300) festgestellt.

Sind nicht einige der Lieder in Meyers Sammlung ähnlich anonyme Veröffentlichungen eines talentierten Amateurs?

Dubjanskis Stil ist auch in der elegischen Pastorale „Felder, dichte Wälder“ auf einen Text von W. Kapnist spürbar. Der subtile melodische Ausdruck, die Vollständigkeit der Form und die Eleganz des „mozartschen“ chromatischen Stils machen dieses Lied fast zum besten aller dreißig Nummern in Meyers Sammlung. Die Ähnlichkeit mit den späteren Romanzen von Dubjanski wird hier insbesondere durch die abschließende Kadenzwendung mit doppelter Dominante und neapolitanischem Sextakkord deutlich, die dieser Komponist in seiner berühmten Romanze „Schon mit der Dunkelheit der Nacht“, ebenfalls auf einen Text von Kapnist, verwendet (Beispiel 73a, b).

Die Verwendung von Kapnists poetischen Texten ist ein weiteres starkes Indiz für die Annahme der Urheberschaft Dubjanskis. Der Name Kapnist war in den frühen 80er Jahren in den Kreisen der Leserschaft noch kaum bekannt, und der Derschawin-Kreis, dem der Dichter angehörte, bildete sich erst zu dieser Zeit. Und da Dubjanskis Zugehörigkeit zu diesem Kreis bekannt ist, können wir davon ausgehen, dass ihm, dem Autor der ausgezeichneten Romanze „Schon mit der Dunkelheit der Nacht“, die Ehre der musikalischen Interpretation eines anderen Gedichts von Kapnist – „Die Untreue der Liseta“ („Felder, dichte Wälder“) - zukommt. Auf jeden Fall heben sich alle drei lyrischen Lieder im letzten Heft von Meyers Sammlung so sehr von ihrer Umgebung ab, dass man sie einer neuen Periode der russischen Vokallyrik zuordnen kann - der Periode der Entstehung der Lied-Romantik des Autors.

## 5.

Die 90er Jahre des 18. Jahrhunderts - die Zeit der Entstehung der russischen Romantik - sind in der Geschichte der russischen Musik durch neue und besondere Merkmale gekennzeichnet. In diese Zeit fällt das Wirken zweier Komponisten - Dubjanskij und Koslowski -, die ihre schöpferische Individualität in der kammermusikalischen Vokalmusik deutlich unter Beweis stellen konnten.

Mehr noch: das Verhältnis der Gattungen in der russischen Musik hat sich in diesem wegweisenden Jahrzehnt deutlich verändert. Die breiteste und umfassendste Gattung, die Oper, die die Entwicklung der nationalen schöpferischen Kräfte in den

80er Jahren so kraftvoll vorangetrieben hatte, behauptet sich nicht mehr mit demselben Nachdruck. Zu Beginn der 90er Jahre waren die besten Opern von Paschkewitsch, Fomin und Bortnjanski bereits fertiggestellt. Mit Ausnahme von Fomins „Orpheus“, einem Werk, das nicht mehr zur Gattung der Oper gehört, kam in diesem Jahrzehnt keine einzige Aufführung auf die Bühne des russischen Musiktheaters, die sich mit Opern wie Fomins „Die Kutscher auf der Poststation“, Paschkewitschs „Der Geizige“ oder Bortnjanskis „Der Sohn als Rivale“ messen könnte.

Gleichzeitig erweiterte sich der Bereich der Kammermusik erheblich. Die Fülle an Klaviervariationen, Kammerensembles und „russischen Liedern“ - nicht mehr anonym, sondern selbst verfasst - zeigt den wachsenden Wunsch der russischen Gesellschaft nach einfacher, häuslicher Kammerkunst. Populäre Musikzeitschriften, Liederbücher und umfangreiche volksmusikalische Publikationen, wie z. B. die von Gerstenberg und Ditmar 1797-1798 herausgegebene „Vollständige Sammlung alter und neuer russischer Volks- und anderer Lieder“, waren ein anschauliches Zeugnis für den allgemeinen Aufstieg der Musikkultur.

Einer der Hauptgründe für die Entwicklung dieser „Kammertendenz“ waren die veränderten Bedingungen des russischen Gesellschaftslebens. Die Reaktion in den letzten Jahren der Herrschaft Katharinas, die sich in den düsteren Jahren der Herrschaft Pauls noch verstärkte, war dem Aufschwung des Theaterlebens keineswegs förderlich. Die Zensur beseitigte jeden Anflug von „freiem Denken“, das sich in den komischen Opern der 80er Jahre so anschaulich manifestierte.

Das Bestreben, das russische Kulturleben zwangsweise in den Rahmen der offiziellen Ideologie zu pressen, kollidierte jedoch stark mit den bereits gereiften Bedürfnissen und Anforderungen der russischen Gesellschaft. Das Zeitalter der Aufklärung, das durch die Aktivitäten von Nowikow, Krylow und Radischtschew gekennzeichnet war, ging an der Entwicklung der russischen Musik nicht spurlos vorbei.

Die selbstlose Arbeit der Begründer der russischen Oper und der Sammler russischer Volkslieder ging nicht spurlos an ihnen vorüber. Die Kunst der Musik wurde mehr und mehr in den Alltag eingebettet, und die ästhetischen Bedürfnisse der einfachen Musikliebhaber fanden zunehmend ein Ventil im häuslichen Musizieren, in der Beherrschung einfacher, zugänglicher Gattungen der Kammermusik.

Im Bereich der Liedtexte fanden diese Tendenzen in der dominierenden literarischen Strömung des ausgehenden Jahrhunderts, dem Sentimentalismus, ihren festen Platz.

Die Blütezeit dieses Trends lag im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts. Sie wird mit so lebendigen und in vielerlei Hinsicht gegensätzlichen Phänomenen in Verbindung gebracht wie der feurigen Poesie von Radischtschew und den empfindsamen Romanen von Karamsin, den stattlichen bildhauerischen Monumenten von Martos und der Porträtmalerei von Borowikowski, den monumentalen Chorkonzerten von Bortnjanski und den intimen lyrischen Romanzen von Lubjanski. Ohne auf die Bewertung dieser komplexen gesamteuropäischen Richtung des künstlerischen Denkens einzugehen, ist ihre unbedingte Übereinstimmung mit den demokratischen Tendenzen der Epoche zu erwähnen. Selbst Belinski sah in der „Sentimentalität“ (mit anderen Worten: im Sentimentalismus) „ein wichtiges Phänomen in Bezug auf die historische Entwicklung der Menschheit“ (18, 128).

Die sowjetische Literaturkritik, die sich längst von einer einseitigen Bewertung des Sentimentalismus verabschiedet hat, betrachtet den Übergang vom Klassizismus zu dieser neuen Strömung als eine historisch bedingte, notwendige Etappe der Weltkultur. Im Zeitalter der Großen Französischen Bürgerlichen Revolution und des Erwachens des Befreiungsgedankens erhielt die Idee vom außerklassischen Wert

des Menschen eine besondere, revolutionäre Bedeutung. Rousseaus Ästhetik brachte neue Prinzipien der Befreiung mit sich, die frei von den Konventionen des menschlichen Gefühls waren.

In der Musik kamen diese progressiven Aspekte des Sentimentalismus mit besonderer Vollständigkeit zum Ausdruck. Man kann T. N. Liwanowas treffender Beurteilung, dass in diesem Bereich insbesondere die „erhöhte Aufmerksamkeit auf das innere Leben des Menschen und das Bestreben, die Psychologie der Persönlichkeit zu erforschen“ (96, II, 214) am stärksten zum Ausdruck kam, nicht widersprechen. Nach Rousseaus Ästhetik wurde die Musik als die menschlichste und unmittelbarste Kunst verstanden – „die Sprache des Herzens“, „das Bekenntnis der Seele“. Daher seine Aufmerksamkeit für das Lied - die einfachste und ursprünglichste Gattung, die in der Lage ist, den direkten Ausdruck menschlicher Gefühle auszudrücken: erinnern wir uns daran, dass ihm die Ehre zuteil wurde, die wunderbare Liedersammlung „Trost in den Unglücken meines Lebens“ zu schaffen!

Auf russischem Boden fand die Blüte des literarischen Liedes ihren Ausdruck in den Werken zweier herausragender sentimentalistischer Dichter des ausgehenden Jahrhunderts - I. I. Dmitrijew und J. A. Neledinski-Melezki. Für beide Dichter war das Lied keine Nebengattung mehr, kein „Müßiggang für zwischendurch“, sondern der beste Ausdruck des „einfachen Gefühls“. Dmitrijew hielt es nicht einmal für schändlich, unter seinem eigenen Namen ein populäres „Taschenliederbuch“ (1796) herauszugeben, in dem neben seinen eigenen Gedichten auch Lieder des „gemeinen Volkes“ veröffentlicht wurden. Die von ihm und seinem Zeitgenossen Neledinski-Melezki verfassten Liebesgedichte wurden schnell alltäglich und sogar populär („Ich will zum Fluss hinaus“, „Oh, mir ist übel“, „Die blaue Taube klagt“, „Oh, wenn ich früher gewusst hätte“ und viele andere). Andere berühmte Dichter - angefangen bei Derschawin, Lwow, Kapnist - widmeten dem Lied ihre Freizeit. Und es ist bemerkenswert, dass die Sammlung von Volksliedern, die Pratsch unter Mitwirkung von Lwow erstellt hat, neben Liedern der alten bäuerlichen Tradition auch Lieder-Romanzen des städtischen Lebens enthält, gesungen zu Gedichten von Sumarokow, I. F. Bogdanowitsch, A. F. Merzljakow.

In Fortführung der Traditionen Sumarokows versuchten die Dichter des späten 18. Jahrhunderts dennoch, den Liedstil zu erneuern, das Lied zu vereinfachen und es dem "einfachen Gefühl" des Volkes näher zu bringen. In ihrem Werk machte die russische Poesie, so Belinskij, „einen gewaltigen Schritt vorwärts, sowohl in der Richtung als auch in der Form“ (18, 127): sie wendet sich eindeutig der lebendigen, natürlichen Umgangssprache zu. Unter Vermeidung der erhabenen Pathetik des Klassizismus führten Dmitrijew und seine Zeitgenossen zunehmend Motive der Volksdichtung und Techniken des psychologischen Parallelismus ein, die für das Lied charakteristisch sind. All dies verstößt natürlich nicht gegen die „Gefälligkeit“, der die Lyrik nach dem Kodex des Sentimentalismus gehorchen muss: volksliedhafte Elemente werden zu einem „gefühlvollen“ Stil verschmolzen. Und doch brechen auch hier die Keime einer neuen Weltanschauung durch. Unter dem Einfluss der Volksdichtung erhält das literarische Lied einen frischeren und originelleren Geschmack.

Ein ähnlicher Durchbruch vollzog sich in der Musik. Auf die anonymen „russischen Lieder“ folgten Werke von Koslowski und Dubjanski, die sich in ihrem künstlerischen Erscheinungsbild stark unterscheiden.

Diese Komponisten hatten auch eine unterschiedliche Einstellung zum Genre der Vokalkammermusik. Während für Koslowskij, einen bedeutenden Symphoniker und Meister der Theatermusik, das Lied nur eines seiner schöpferischen Hobbys war, war dieses Genre für Dubjanski das einzige. Wir kennen keine anderen Werke von

Dubjanski. Dabei war die von ihm 1795 veröffentlichte kleine Sammlung „Russischer Lieder“ eine so auffällige Erscheinung vor dem Hintergrund der Alltagsmusik jener Zeit, dass sie, wie wir meinen, die russische Romantik des späten 18. Jahrhunderts zu charakterisieren beginnt.

Fjodor Michailowitsch Dubjanski (1760-1796), Autor von sechs „russischen Liedern“, gehörte dem Adel an. Er verbrachte offenbar sein kurzes Leben in St. Petersburg, hatte den Rang eines Brigadiers und diente als Berater im Vorstand der Kreditbank. Zeitgenossen zufolge war er ein hervorragender Musiker, der nicht nur Klavier, sondern auch Geige spielte („er besaß den Bogen des Orpheus“ - in den Worten von I. I. Dmitrijew). Der tragische Tod von Dubjanski, der im August 1796 in der Newa ertrank, rief gedruckte Reaktionen von Derschawin und Dmitrijew hervor.

Dubjanskis musikalisches Erbe beschränkt sich auf die oben erwähnten, in Gerstenbergs Almanach veröffentlichten Lieder. Dies ist ein wertvoller Beitrag nicht nur zur Musik des 18. Jahrhunderts, sondern auch zur gesamten Vokallyrik der Vor-Glinka-Zeit. In Dubjanskis schlichten, kunstlosen Liedern spürt man bereits den Hauch des künftigen 19. Jahrhunderts, den Weitblick des jungen Glinka mit seiner Elegie „Versuch es nicht“. Der ein halbes Jahrhundert früher geborene Dubjanski hat diesen wahrhaft russischen Liedstil mit der ganzen Struktur seiner weichen, plastischen, natürlich fließenden Melodie vorweggenommen.

Ein charakteristisches Merkmal aller Lieder von Dubjanski ist ihre untrennbare Verbindung mit der Poesie des russischen Sentimentalismus. Ihre Intonation entspricht voll und ganz der Atmosphäre der „herzlichen Gefühle“, die sich in der Poesie der 90er Jahre etabliert hatte. Es kann als erwiesen gelten, dass sie unter dem direkten Einfluss seiner Kollegen Karamsin und Dmitrijew entstanden sind, die zu dieser Zeit gerade ihre literarische Tätigkeit begannen.

Nach der Auswahl der Texte zu urteilen, zeigte Dubjanski ein reges Interesse an neuen Phänomenen der russischen Literatur, an Werken, die gerade aus der Feder des einen oder anderen Dichters hervorgegangen waren. So schrieb er zum Beispiel auf den Text eines noch unveröffentlichten Gedichts von Kapnist „Über den Tod der Tochter“ sein bestes Werk - die Elegie „Schon mit der Dunkelheit der Nacht“. Die ersten poetischen Experimente von Neledinski-Melezki (die Romanze „Du befiehlst mir, gleichgültig zu sein“) entgingen seiner Aufmerksamkeit nicht.

Besonders nahe stand Dubjanski jedoch I. I. Dmitrijew, der zu dieser Zeit in ständigem Kontakt mit Derschawin, Kapnist und Lwow stand. Drei der sechs Lieder von Dubjanski wurden von ihm auf Gedichte von Dmitrijew komponiert: „Klagende blaue Taube“, „Wohin gehe ich, mein Herz ist leidenschaftlich“ und „Ich war einmal mit einer schönen Freundin zusammen“<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Die Urheberschaft dieses letzten Liedes, das anonym in der Zeitschrift „Angenehmer und nützlicher Zeitvertreib“ (1794, Teil 1, S. 306) gedruckt wurde, wurde erstmals von dem sowjetischen Literaturwissenschaftler G. P. Makogonenko festgestellt (siehe: 53, 295).

Das erste dieser Lieder, das vom Autor der Verse selbst gepriesen wurde, brachte dem Komponisten großen Ruhm ein. Viele Jahre lang wurde es in Alben kopiert und in Liederbüchern abgedruckt. Auf die Stimme der „Blauen Taube“ wurden Gedichte vieler anderer Dichter gesungen. In einer der Versionen dieses Liedes überlebte es bis in die Zeit Puschkins: zusammen mit einem anderen populären Werk („Ich werde

auf den Fluss hinausfahren“ - das Lied von Neledinski-Melezki) erwähnt es der Dichter in der 14. Strophe des Gedichts „Das Haus in Kolomna“.

Eine sorgfältige Analyse von Dubjanskis Romanzen überzeugt uns jedoch davon, dass die „Blaue Taube“ nur eine bescheidene Erfahrung in seinem Vermächtnis ist. Der Komponist setzt darin die Traditionen des alten dreistimmigen Kantus-Liedes fort und zeigt sein eigenes Gesicht nur in einigen seiner typischen chromatischen Kadenzwendungen und betonten Dynamikkontraste.

Auch die beiden anderen Lieder von Dubjanski sind recht traditionell: „Du befiehlst mir, gleichgültig zu sein“ und „Wohin gehe ich, mein Herz ist leidenschaftlich“, das erste im Charakter eines Menuetts, das zweite eine Siciliana. Trotz ihrer Eleganz bringen sie keine grundlegend neuen Elemente in die russische Musik jener Zeit ein.

Einen anderen Eindruck hinterlassen die drei „Russischen Lieder“, schöne Beispiele frühromantischer Lyrik, mit stark ausgeprägter Gesangsmelodie, inniger Harmonik und klarer, vollständiger Form. In ihnen weicht der Komponist von der üblichen alltäglichen Tradition der zweizeiligen Exposition ab und hebt die Gesangsstimme und die Klavierstimme unabhängig voneinander hervor, indem er die Gesangsmelodie nicht mehr dupliziert, sondern eine Begleitung zu ihr bildet.

Als eine der höchsten Errungenschaften der gesamten russischen Vokallyrik des 18. Jahrhunderts muss die Romanze „Schon mit der Dunkelheit der Nacht“ anerkannt werden. Kapnists Gedicht, das sich durch seine Musikalität und die Aufrichtigkeit seines lyrischen Tons auszeichnet, inspirierte Dubjanski zu einer ähnlich fesselnden Musik - einfach, berührend und rein. Hier verwendet der Komponist den Rhythmus der Siciliana auf eine neue Art und Weise: auf ihrer Grundlage erschafft er eine funerale Elegie voller tiefer, konzentrierter Trauer. Der gemessene Tritt der gesungenen Akkorde verstärkt den dramatischen Ausdruck der Gesangsmelodie. Die klassisch klare Harmonik unterstreicht auf subtile Weise die pathetischsten Momente des Textes.

Neben dieser funeralen Siciliana von Dubjanski ragen die leichte „mozartsche“ Idylle „Ich nähre meine Gedanken stündlich mit dir“ und das melancholische und nachdenkliche Hirtenlied zu Dmitrijews Worten – „Ich war einmal mit einer schönen Frau zusammen“ - heraus. Beide Lieder verbergen in der Plastizität ihrer musikalischen Sprache, im flexiblen Gesang ihrer Melodie, bereits etwas von Glinka - wenn wir den frühen Glinka der 20er Jahre meinen. Glinkas Romanzen wie „Arme Sängerin“, „Enttäuschung“ und „Erinnerung des Herzens“ kommen einem in den Sinn. Finden sich in ihnen nicht Anklänge an diese naiven „russischen Lieder“? Wie ausdrucksstark sind zum Beispiel Dubjanskis „Glinkas“ Gruppetto-Figuren, die die Melodie leicht und geschmeidig nach oben tragen, und wie weich und elastisch sind die Wellen der letzten Kadenzwendungen (Beispiele 74 a und b, 75 a und b).

Aber die Ähnlichkeit liegt hier nicht nur in der Gemeinsamkeit der Intonationswendungen, sondern auch in der Fähigkeit, den poetischen Text mit Hilfe, so scheint es, einfachster, alltäglicher Techniken subtil und ausdrucksstark „darzustellen“. Diese Kunst beherrscht Dubjanski bereits sehr gut. Stilistisch lassen sich seine „russischen Lieder“ mit den Romanzen der Puschkin-Ära, den Werken von Aljabjew, Werstowski und ihren Zeitgenossen vergleichen. Im Werk eines bescheidenen Amateurmusikers, der gewiss keine innovativen Leistungen für sich beansprucht, reift der klassische russische Gesangsstil bereits heran.

Lubjanskis Lieder wurden in den Werken der sowjetischen Musikwissenschaftler, die diesen Komponisten im Wesentlichen zum ersten Mal entdeckten, sehr geschätzt. A. N. Drosdow, einer der ersten Erforscher des „russischen Liedes“ des 18. Jahrhunderts, sah in ihnen ein „recht ausgereiftes technisches Können“, verbunden

mit „einer solchen Aufrichtigkeit und Wärme, dass er nicht nur seine Zeitgenossen, sondern auch viele Autoren der nachfolgenden Epoche übertrifft. Seine Romanzen sind keine kurzen Couplets, sondern eine breit angelegte, ausdrucksvolle musikalische Rede, natürlich modulierend, getragen von einer schönen und frischen Harmonie“ (60, 7). Diesem Urteil kann man nur beipflichten.

Sentimentalistische und in vielerlei Hinsicht sogar vorromantische Züge der russischen Kunst wurden im Werk von Ossip Antonowitsch Koslowski (1757-1831), einem Komponisten polnischer Herkunft, der jedoch der russischen Kultur zutiefst verbunden war und ihr fast sein gesamtes Schaffen widmete, noch weiter entwickelt<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Eine allgemeine Charakterisierung des Werks von O. A. Koslowski wird in Band 4 dieser Ausgabe gegeben werden.

Im Gegensatz zum Amateur war Dubjanski ein echter Profimusiker, der sich in den wichtigsten Formen der instrumental-symphonischen Musik, des Theaters und des Chorgesangs zeigte. Die von ihm Ende des 18. Jahrhunderts geschaffenen „Russischen Lieder“ stehen gleichsam auf dem Sprung zu diesen Gattungen. In der Vokallyrik profilierte sich Koslowski als russischer Künstler, der sein Werk mit der neuen, zweiten Heimat und mit der gesamten Atmosphäre des russischen literarischen und künstlerischen Lebens zu verbinden wusste.

Koslowskis erste Romanzen erschienen in den frühen 90er Jahren in St. Petersburger Musikzeitschriften. In den Jahren 1795-1796 begannen sie in getrennten Ausgaben bei Gerstenberg und Ditmar zu erscheinen und wurden dann im Pez-Verlag veröffentlicht. Sie haben auch in prächtig gestalteten Manuskriptalben in Archiven in Moskau und Leningrad überlebt. Insgesamt besitzt der Komponist nicht weniger als 30 „russische Lieder“.

In seiner Werbung für Koslowskis Lieder bezeichnete ihn der Verleger I. D. Gerstenberg als „den Schöpfer einer neuen Art von russischen Liedern“. In der Tat gehen Koslowskis Liedtexte weit über die in den Zeitschriften und Almanachen der Zeit veröffentlichte „Massen“-Literatur hinaus. Indem er den Einfluss der vorromantischen Ästhetik aufnimmt, nähert er sich darin den Komponisten der Epoche des „Sturm und Drang“, den Vorgängern Schuberts. Unter ihnen ist vor allem das Liedschaffen so berühmter Komponisten wie F. E. Bach, I. F. Reichardt, J. R. Zumsteeg in Deutschland oder I. Benda in der Tschechischen Republik zu nennen. Vertraut und nahe (offenbar seit seiner Jugend) war ihm die französische Musik, das Werk von Philidor, Monsigny und Gretry mit ihren volksnahen Arietten. All diese neuen Tendenzen verschmolzen in Koslowski, einem vielseitig gebildeten Musiker, zu seinem eigenen Stil und wurden auf dem Boden des russischen Lebens auf neue Weise verwirklicht.

Nachdem er sich seit Ende der 80er Jahre in Russland niedergelassen hatte, nahm Koslowski den Einfluss des russischen Volksliedes empfindlich wahr. Einige seiner Werke verschmolzen vollständig mit der städtischen Folklore und wurden zu Volksliedern. Ein interessantes Beispiel dafür ist sein Lied „Flieg zu meiner Geliebten“, das Anfang des 19. Jahrhunderts in einer neuen Fassung entstand: seine Melodie wurde zu dem bekannten Gedicht von A. F. Mersljakow „Unter den flachen Tälern“ gesungen (siehe: 121, 111, 403; 92, 70). Manchmal bearbeitete der Komponist auch einfach ihm bekannte Volksthemen. Dies beweist seine Bearbeitung des bekannten ukrainischen Tanzliedes „Am Ufer der kleinen Bucht“, das Mussorgsky später in „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“ verwendete.



Im Vergleich zu Dubjanski ist Koslowskis Spektrum an russischen Dichtern noch breiter: er wendet sich Sumarokow, Popow und den Meistern der nächsten Generation zu - Neledinski-Melezki, Dmitrijew, Derschawin.

Auch die Genres sind vielfältig. Unter den 30 Liedern, die wir von Koslowski kennen, finden sich volkstümlich inspirierte Lieder, traditionelle Pastorale und Sizilianische Lieder und manchmal auch innovative lyrische und dramatische Monologe.

Das letztgenannte Genre zog Koslowski besonders an. In der Sphäre der akuten dramatischen, pathetischen Bildsprache zeigte sich sein eigenes Gesicht am deutlichsten. Bilder von Trauer, Trennung und Abschied werden von ihm nicht mehr in Tönen sanfter, sensibler Melancholie ausgedrückt, sondern mit dem Pathos der Verzweiflung und des heftigen Ausbruchs. Die gesteigerte Emotionalität, die Neigung zu stürmischer und leidenschaftlicher Pathetik, eine gewisse Schattierung theatralischer, oratorischer Rede - all das macht Koslowski zu einem lebendigen Vertreter jenes „gefühlten Stils“, der die Poesie der vorromantischen „Werther“-Jahre durchdrungen hat.

Koslowskis dramatische Lieder zeichnen sich durch eine bestimmte Palette düsterer Moll-Tonarten (g, c, f), eine reiche, orchestrale Klavierstruktur und vor allem durch eine besondere intonatorische Struktur der Gesangsmelodie aus - scharf umrissen, voller plötzlicher pathetischer Ausrufe und scharf unterbrochener („gespornter“, wie B. W. Assafjew es ausdrückte) Rhythmen.

Diese Züge sind in den Liedern „Wo, wo, ach, wo verstecken“, „Ich strebe stündlich nach dir“, „Ein grausames Schicksal“, „Verzeih mir, mein Licht, zum letzten Mal“ und vielen anderen deutlich zu spüren. Zuweilen erhält Koslowskis Gesangsmelodie, unterbrochen von ausdrucksstarken Pausen, den rein deklamatorischen Charakter einer theatralischen pathetischen Rede (Beispiel 76 a, b).

Gewisse Anzeichen des romantischen Stils sind auch in der Harmonik zu erkennen. Koslowski greift häufig auf den Wechsel von Dur zu gleichnamigem Moll zurück, und die Art dieses harmonischen Kontrasts wird in der Regel von poetischen Bildern diktiert. Ein charakteristisches Beispiel ist das Lied zu Sumarokows Worten „Orte, die du schmückst“, wo der Wechsel von Dur zu Moll desselben Namens die semantische Bedeutung des Textes im Detail vermittelt:

F-Dur

Orte, die du verschönert hast:  
Wo ich meine Tage mit Freude zählte,  
Wo du auf meine schönen Augen geschaut hast.  
Wo meine Sinne von dir entzückt sind,

f-Moll

Bald werden sie sich in die Einsiedelei wenden,  
Ihre Freude verlierend.

F-Dur

Freude strömt dir entgegen,  
Sie sind alle deine Gefährtinnen.

In dem Lied zu den Worten von Neledinski-Melezki „Voller Verlockungen mit Tränen“, das nach der damaligen Terminologie als „philosophisches Lied“ bezeichnet werden kann, schafft der Komponist eine originelle, tonal nicht geschlossene

Komposition, in der sich Dur- und Moll-Strophen zweimal abwechseln (Es-C); gleichzeitig schattiert die Tonalität des parallelen Molls ausdrucksvoll die dunkelsten Bilder des Gedichts:

Der Tod! Zuflucht der Unglücklichen!  
Die letzte Stunde, die süßeste Stunde!

Und in dem schwermütigen Monolog „Vergib, mein Licht, zum letzten Mal“ (wiederum ein Text von Sumarokow) nehmen viele phantasievolle Techniken den Schubertschen Stil vorweg. Koslowski baut den gesamten zweiten Teil der zweistimmigen Form in der gleichnamigen Tonart in es-Moll auf und verwendet dabei die düstersten Farben. Die ausdrucksstarke Coda dieses Liedes klingt mit ihren ängstlichen Triolenrhythmen und der plötzlichen Dur-Erleuchtung bei dem Wort „Verzeih mir!“ ganz „schubertianisch“ (Beispiel 77).

Natürlich erschöpft diese dramatische Gefühlssphäre Koslowskis Lyrik nicht völlig, sondern ist nur ihre charakteristischste, für die damalige Zeit innovative Tendenz. Seine Ästhetik als Ganzes ist immer noch von den Prinzipien des Klassizismus abhängig, von den strengen Anforderungen der Genreabgrenzung, Klarheit und Struktur der Formen.

Koslowski versucht aber immer wieder, individuelle Züge in diese „traditionsgebundenen“ Gattungen einzuführen. So interpretiert er beispielsweise das klassische Genre der Pastoral auf vielfältige Weise, indem er es mal in ein russisches Volkslied verwandelt („Ich werde in den dunklen kleinen Wald gehen“), mal eine einladende, idyllische Landschaft auf dieser Grundlage schafft („Meine Liebste saß am Abend“, „Die Sonne hat sich im klaren Wasser versteckt“), oder indem er pastorale Bilder in Arien im opernhafte Stil mit aufwändiger instrumentaler Struktur und Chorrefrain weiterentwickelt („Dort geht meine Geliebte“).

Besonders interessant ist es, die Neuinterpretation dieses Genres im Geiste und in der Struktur der russischen Stadtlidtradition zu verfolgen. In den meisten Fällen hat die Musik von Koslowskis Pastoralen bereits ihr italienisch-französisches Aussehen verloren. Die für die französischen Pastoralen typischen „triolischen“ Metren (3/8, 6/8) werden durch zweistimmige ersetzt, und die Intonationsstruktur nimmt russische Volksmelodien und manchmal sogar Harmonien auf (natürliches Moll, phrygische Wendungen in dem Lied „Ich werde in den dunklen kleinen Wald gehen“).

Doch das vielleicht eindrucksvollste Beispiel für die Verwandlung, die die galante Pastorale mit ihren konventionellen und bukolischen Bildern am Ende des Jahrhunderts durchmachte, ist Koslowskis elegantes Lied „Die Biene“ zu Derschawins Worten. Der Schatten subtiler Ironie, der sich in Derschawins Gedicht verbirgt, spiegelt sich überraschenderweise getreu in Koslowskis Musik wider, luftig und leicht, voller müheloser Anmut. In der russischen Vokallyrik ist dies eines der ersten Beispiele für den anakreontischen Liedwalzer, eine Gattung, die im 19. Jahrhundert von den Klassikern der russischen Romantik - Glinka und Dargomyschski - eine so subtile und perfekte Umsetzung erfuhr.

In Koslowskis Liebeslyrik ist ein deutlicher Einfluss der Wiener Klassik und vor allem des Mozartschen Stils zu erkennen. Die Musik von Mozart und Haydn hatte zu dieser Zeit bereits begonnen, die Sympathien der russischen Zuhörer zu gewinnen, und Koslowskis Werk entsprach diesen Forderungen. Er stand der erhabenen Struktur von Mozarts Texten, der inhärenten Schlantheit und Plastizität der Melodie sowie der Klarheit und Reinheit des lyrischen Tons der großen Wiener Klassiker nahe.

Das sind die leuchtenden, schwärmerischen Liebeslieder, von denen es in Koslowskis Nachlass viele gibt: „Stündlich meine Gedanken an dich nähren“, „An Herzen, die von dir bezaubert sind“, „Ich glühe vor Liebe zu dir“ (in Mozarts Lieblingstonart Es-Dur) und „Du befiehlst mir, gleichgültig zu sein“, auf Worte von Neledinski-Melezki. Beim letzten dieser Lieder fällt die offensichtliche Ähnlichkeit mit Susannas Arie in F-Dur aus „Die Hochzeit des Figaro“ auf („Komm, o süßer Freund, in meine Arme“) (Beispiel 78).

Viele von Koslowskis Werken weisen theatralische und opernhafte Züge auf, manchmal sogar eine Art literarische Handlung, die es erlaubt, mehrere Lieder zu einem Zyklus zusammenzufassen. Diese Tendenz zeigt deutlich sein Talent als Theaterkomponist und Dramatiker, das sich erst im folgenden Jahrzehnt in der Musik zu Tragödien russischer Schriftsteller voll entfaltet.

In dem beschriebenen Zeitraum der 90er Jahre war Koslowski noch nicht der eingeschworene Theater-„Musikkomponist“, der er später wurde. Er versuchte sich gerade an dem am weitesten verbreiteten und beliebtesten Genre der komischen Oper. Die Arien, die er für die komische Oper „Olinka“ oder „Die erste Liebe“ nach einem Libretto von A. M. Beloselski-Belozerski (1796) schrieb, und einzelne Nummern aus seiner französischen Opéra-comique-Oper „Le Nouveau-né“ („Die Neugeborenen“) wurden zum festen Bestandteil des Gesangsrepertoires der damaligen Zeit. Koslowski nahm sie mutig und ohne Vorbehalte in handschriftliche und gedruckte Sammlungen seiner Lieder auf und arrangierte sie selbst für Klavier. Mit großem Geschick und Geschmack schrieb er drei Arien aus der Oper „Olinka“, die er in hellen pastoralen Farben gehalten hat. Unter ihnen sticht eine wunderschöne Morgenserenade – „Die purpurrote Morgenröte leuchtet“ - voller leichter, schwärmerischer Gefühle hervor. Ihre breite Gesangskantilene verbindet sich mit einer ausgeprägten Landschaft, geschickt gefundenen Klangfarben, den Klängen des Horns im Wald und den Stimmen der Natur.

Im Allgemeinen erlangt der Klavierpart in Koslowskis Romanzen nicht nur eine eigenständige Bedeutung, sondern tritt oft in den Vordergrund (wir erinnern uns, dass seine Werke unter dem Titel „Russische Lieder für Klavier“ veröffentlicht wurden). Mit einer Vielzahl von rein instrumentalen Strukturtechniken schafft er einen Hintergrund für die Entwicklung der lyrischen Handlung und führt seine Figuren in die Atmosphäre eines persönlichen Dramas ein. Oft beginnen seine Romanzen mit großen Einleitungen, enthalten ausgedehnte Zwischenspiele und Refrains zwischen den Strophen - Techniken, die bis dahin für Autoren von „russischen Liedern“ nicht üblich waren. Um die charakteristischsten Beispiele zu nennen: die dramatische Einleitung des Liedes „Ein grausames Schicksal“, in der die Harmonie der zweittiefsten Tonlage als starker, pathetischer Akzent so lebhaft hervorgehoben wird; die freie Kadenz des Klaviers im Lied „Meine Liebste saß am Abend“, in der die Triller einer Nachtigall dargestellt werden.

Einen besonders weiten und freien Gebrauch von instrumentalen Mitteln macht Koslowski jedoch in seinem großen dramatischen Monolog „Wo, wo, ach, wo soll ich mich verstecken“ - einem Werk von eigentümlicher und origineller Art. Ausgehend von einem etwas archaischen alten Kantus aus der Sammlung Tschulkowsks entwirft Koslowski ein ganzes Bild der düsteren und bedrohlichen Natur und der heftigen und stürmischen Leidenschaften. Das Bild des Unwetters in der instrumentalen Einleitung wird mit sehr konkreten illustrativen Strichen umrissen: das Grollen des Donners, das Aufleuchten der Blitze, das Heulen des Windes. Vor dem Hintergrund der düsteren

Landschaft entfaltet sich der erregte dramatische Monolog des Helden im Geiste des begleiteten Opernrezitativs, mit scharfen pathetischen Ausrufen und dynamischen Kontrasten.

Die instrumentale Struktur des Werkes hat einen ausgeprägten orchestralen Charakter. Zweifellos hat der Komponist in seiner Liedersammlung auch eine Bearbeitung der symphonischen Partitur für Klavier aufgenommen. Ob es sich bei diesem Lied von Koslowski um eine eigenständige theatrale Solokantate oder um ein großes Bühnenwerk handelt, lässt sich heute nur schwer feststellen. Fest steht, dass es die neuen synthetischen Tendenzen der vorromantischen Jahre manifestiert - den Wunsch, Musik und Bühnenhandlung in neuen Formen zu verbinden, ein literarisches Drama oder sogar ein erzählendes Werk - einen Roman, eine Erzählung oder eine Novelle - zu vertonen. Solche synthetischen Gattungen wie das Melodram, die Pantomime oder die Bühnenkantate waren damals gerade im Entstehen begriffen. Ihre volle Blütezeit werden sie etwas später, in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, erreichen. Bislang sind dies nur Vorboten der Zukunft, erste, aber bedeutende Versuche.

Die gleiche Tendenz zur Dramatisierung von Kammermusikgattungen zeigt sich auch in einer Reihe von Koslowskis französischen Liedern, denen er großen Respekt zollt.

Einige von ihnen sind direkt aus seiner komischen Oper „Le Nouveau-né“ entnommen. Sie bestätigen seine brillante Beherrschung des Stils der französischen komischen Oper, insbesondere der Ausdrucksmöglichkeiten der französischen Ariette in all ihren Gattungen und Varianten.

Noch interessanter sind die Lieder, die von Merkmalen der literarischen Handlung geprägt sind, bis zu einem gewissen Grad sogar von einer Theatralisierung der Gesangsgattung. In einem separaten, unabhängig veröffentlichten Zyklus, „Sechs Romanzen nach Florian-Gedichten“ op. 11 (1798) gelang es dem Komponisten, seine Musik vollständig mit einer bestimmten literarischen Handlung zu verknüpfen und die höchst interessante Idee eines „Romans in Liedern“ zu verwirklichen, so wie im folgenden 19. Jahrhundert romantische Liederzyklen nach Gedichten von Wilhelm Meister entstehen sollten.

Die Handlung von Koslowskis Zyklus basiert auf dem „pastoralen Roman“ des sentimentalistischen Schriftstellers J.-P. Florian „Estella“ (1786). In Russland war dieser Roman, der 1789 erstmals in Übersetzung erschien, ein großer Erfolg in weiten Leserkreisen. Er wurde gelesen, neu aufgelegt, Gedichte aus „Estella“ wurden in Volksliederbüchern abgedruckt. Offensichtlich gefiel den russischen Lesern, wie auch Koslowski selbst, der einfühlsame, pathetische Ton dieser naiven Geschichte von zwei Liebenden, die durch ein grausames Schicksal getrennt wurden. Dem Komponisten gelang es, in sechs Liedern die wichtigsten psychologischen Linien des Romans einzufangen: die Trennung der Liebenden, die Einsamkeit des jungen Helden, die Träume des Mädchens vom Glück und von ihrem geliebten Auserwählten.

Zwei mit den zentralen Bildern verbundene Gattungen überwiegen: der pathetische Monolog und die anmutige Pastorale. Musikalisch betrachtete Koslowski den Zyklus eindeutig als ein einheitliches Ganzes. Alle sechs Lieder sind einem wohl durchdachten Klangplan untergeordnet: das Prinzip des dramaturgischen Kontrasts wird beachtet, und im Großen und Ganzen wird die Entwicklungslinie der Handlung verfolgt, die von der traditionellen glücklichen Auflösung gekrönt wird. Die fein ausgearbeitete Struktur mit ihren detaillierten Strichen und dynamischen Schattierungen gibt einen deutlichen Hinweis auf die orchestrale Aufführung. Es ist anzunehmen, dass Koslowski auch in diesem Fall ein für Solisten und ein kleines

Orchester geschriebenes Bühnenwerk arrangiert hat. Diese Art der pastoralen Unterhaltung war damals in den Kreisen des aufgeklärten Adels sehr beliebt, und man kann sich die Helden des „Estella“-Zyklus gut als lebendige Bühnenfiguren vorstellen.

Koslowskis drei bekannte „italienische Canzonen“ stehen eindeutig in der Operntradition. Ihr großer Umfang, der weite Stimmumfang und bestimmte Deklamationstechniken entsprechen ganz dem erhabenen heroischen Stil der späten italienischen Opera seria. Als Vorbild können auch die Solokantaten von F. Durante, B. Marcello und anderen italienischen Komponisten des 18. Jahrhunderts dienen. Es handelt sich um ausgedehnte Kompositionen mit opernhafem Grundriss, die vom Interpreten eine virtuose Technik verlangen. Künstlerisch sind sie jedoch den französischen und russischen Liedern Koslowskis deutlich unterlegen. Sie alle tragen den Stempel eines gewissen „Offizialismus“, offensichtliche Zugeständnisse an den herrschenden Hofgeschmack.

Es ist merkwürdig, dass italienische Einflüsse in Koslowskis Werk vor dem Einfluss der Wiener Klassik und den Prinzipien der französischen Schule (wenn wir nicht nur die Meister der komischen Oper, sondern auch die herausragenden Sinfoniker der Revolutionszeit - Gossec, Megül, Lesueur und Cherubini - meinen) merklich in den Hintergrund treten. Damit nimmt er eindeutig die allgemeine Tendenz der russischen Musikkultur zu Beginn des 19. Jahrhunderts vorweg, als sich der Horizont der russischen Musiker, die bereits den etwas begrenzten „Italianismus“ aus dem 18. Jahrhundert überwunden hatten, merklich erweiterte.

Die breite Abdeckung von Genres, Traditionen, nationalen Schulen und stilistischen Strömungen... macht all dies Koslowski zu einem Eklektiker, der sich die professionellen Prinzipien verschiedener Schulen gründlich zu eigen gemacht hat?

Eine kategorisch negative Antwort auf diese Annahme wurde bereits in Assafjews Werken gegeben. Das schöpferische Bild des russischen Komponisten, der in einer turbulenten, kritischen Zeit, an der Wende zweier Jahrhunderte, wirkte, bleibt einheitlich. Wie unterschiedlich die Ursprünge von Koslowskis Liedern auch gewesen sein mögen, seine „Hand“ ist in ihnen immer spürbar, die eigene Handschrift eines denkenden Künstlers, der danach strebt, den heißen Atem des neu anbrechenden Jahrhunderts in den ruhigen, ungestörten Fluss der idyllischen Lyrik zu bringen. In der Wärme und Unmittelbarkeit des Gefühls, der „Seelenhaftigkeit“ des lyrischen Ausdrucks Dubjanskis etwas unterlegen, gibt er zugleich der vokalen Kammermusik einen bis dahin nicht gekannten Raum. Die musikalischen Formen seiner Romanzen sind vielfältig (einfache Strophen, dreistimmige Sätze, rondoartige Sätze, freie Durchkompositionen); die Harmonik und die Struktur sind wesentlich komplexer; die vokalen Ausdrucksmittel sind merklich erweitert, vor allem durch Opern-, Rezitativ- und Deklamationstechniken, die die Kantilenen bereichern. All dies macht Koslowski zu einem wahren Meister der kammermusikalischen Gattung, der seiner Zeit in vielerlei Hinsicht voraus ist.

Koslowskis Vokalwerk wird ergänzt und überschattet von einem Phänomen kleineren Ausmaßes, das aber in der Geschichte der russischen Musik nicht unbedeutend ist: fast gleichzeitig mit seinen „Russischen Liedern“ erschien 1793 eine Sammlung von Romanzen und Liedern von D. S. Bortnjanski.

Diese Romanzen, die Bortnjanski während seines Dienstes am „kleinen Hof“ des Thronfolgers Paul schuf, gehören nicht zu den besten und bedeutendsten Werken des Komponisten. Offensichtlich schrieb er sie „zwischen durch“, für die Hausabende,

die von den Liebhabern der Amateurmusik unter der Hofaristokratie ständig unterhalten wurden.

Alle sind nach einem französischen Text geschrieben und tragen den Stempel jenes konventionellen, bukolischen Stils, der in Frankreich in der Regentschaftszeit, lange vor den revolutionären Umwälzungen, blühte. Zwei der acht Romanzen hat Bortnjanski einfach aus seiner 1786 in Pawlowsk aufgeführten Oper „Der Falke“ nach einem Libretto von F. H. Laferrière übernommen.

Der begrenzte Umfang der Gesangsstimme und die äußerst einfache Tastaturstruktur bezeugen den rein alltäglichen Zweck von Bortnjanskis Romanzen. Doch bei aller Einfachheit der Mittel sind diese Werke von einer subtilen Eleganz und Schlankheit der Form geprägt, die dem kreativen Stil des Komponisten eigen ist. In den beiden anmutigen „Liedern über die Rose“ („Je voulais chanter la rose“, „Rondeau sur un bouton de rose“), in der heiteren „Hymne an den Mond“ und in der bezaubernden Arietta aus der Oper „Der Falke“ („Jeunes amants, soyez galants“) ist Bortnjanskis Musik durchaus würdig, neben den anakreontischen Gedichten Derschawins oder den anmutigen Pastoralen der besten russischen Dichter zu stehen.

Wie die Romanzen von Koslowski spiegeln auch Bortnjanskis Romanzen die literarischen Einflüsse der damaligen Zeit wider. In seiner Sammlung findet sich zwar kein handlungsorientierter Zyklus. Aber es gibt ein Werk, das sich durch seinen Umfang, seine Tiefe und seinen ernsten Ton sofort von den attraktiven, aber etwas heiteren französischen Liedern abhebt. Man spürt, dass der Komponist es nicht mehr „zufällig“ geschrieben hat, sondern aufgrund einiger wichtiger innerer Beweggründe, die ihn zu diesem lyrischen Thema hingezogen haben.

Es handelt sich um einen großen Vokalmonolog mit dem Titel „Romance de Paul et Virginie“ („Romanze von Paul und Virginia“). Es handelt sich um eine der wenigen uns bekannten literarischen Antworten des Komponisten, seine herzliche Hommage an die berühmte Romanze über die Liebe zweier junger Herzen.

Der 1787 erschienene Roman von Bernardin de Saint-Pierre erregte sofort die Aufmerksamkeit der russischen Leser. Bortnjanski war offenbar tief bewegt von der psychologischen Grundlage der Erzählung, dem Thema der treuen, reinen und gläubigen Liebe. Inspiriert von der tragischen Auflösung des Romans schuf er eine Art musikalisches Nachwort: der leidgeprüfte Paul trauert um seine verlorene Geliebte. Dieser Text fehlt in der Originalfassung des Romans. Es ist davon auszugehen, dass die von Bortnjanski vertonten Gedichte von seinem regelmäßigen Mitarbeiter, dem Hofbibliothekar F. H. Lafermier, geschrieben wurden.

Die Romanze ist nach dem Rondo-Prinzip aufgebaut. Das anfängliche Refrainthema im Adagio-Tempo („Virginia, schlaf in Frieden“) wird mehrmals wiederholt, um an die ewige Trennung zu erinnern. Voller majestätischer Ruhe entfaltet es sich in einer leichten Dur-Tonalität und erinnert an ähnliche kontemplative Themen in den Chorkonzerten von Bortnjanski (Beispiel 79).

Die Dur-Färbung dominiert die bewegteren mittleren Episoden der Romanze. Erst in der dritten Strophe des Gedichts taucht ein neues, düsteres Moll-Thema auf - das Bild des Todes. Insgesamt handelt es sich bei der Romanze um eine komplexe, für die damalige Zeit seltene Komposition, in der Bortnjanski eindeutig bestrebt ist, die Grenzen der Gattung „Salon“ zu überschreiten.

Die Unvollständigkeit des überlieferten Notenmaterials erlaubt es uns nicht zu beurteilen, wie sich Bortnjanskis romantisches Werk in der Zukunft entwickelte. Es scheint, dass die 1793 veröffentlichte Sammlung nicht seine einzige war. Aber selbst in den engen Grenzen dieses bescheidenen „lyrischen Heftes“ bleibt er ein sensibler

Künstler, dem es gelang, sich in der Sphäre eines neuen, sich entwickelnden Genres zurechtzufinden.

## AUFZEICHNUNG UND STUDIUM VON VOLKSLIEDERN

### 1.

In der russischen Kunstkultur des 18. Jahrhunderts zeichnet sich zum ersten Mal eine klare Trennung zwischen der schriftlichen Kunst, die den Interessen der gebildeten Schichten entspricht, und der mündlichen Tradition ab, die überwiegend im Besitz der Massen bleibt. Beide Linien berührten sich ständig, entfernten sich voneinander oder näherten sich einander an, aber jede von ihnen behielt ihre eigenen Merkmale und entwickelte sich nach besonderen, ihr innewohnenden Gesetzen.

Das Volkslied wird zum Gegenstand des wissenschaftlichen und schöpferischen Interesses: es wird aufgezeichnet, erforscht und bearbeitet; die führenden Persönlichkeiten der russischen Kultur suchen über das Volkslied nach Wegen, die Seele des Volkes kennenzulernen, seine innersten Gedanken und Gefühle zu verstehen; Techniken und Bilder des Volksliedes werden in der Literatur, Poesie und Musik als Mittel zur wahrheitsgetreuen Darstellung der nationalen Realität und zur Bekräftigung der ursprünglichen Grundlagen der russischen Kunst weithin verwendet.

Gleichzeitig lebte das Volkslied in seiner unvermittelten, „natürlichen“ Form ein volles, intensives Leben weiter. Es durchdrang das gesamte Leben der russischen Gesellschaft - von den unteren Schichten der Leibeigenen bis hin zu den oberen Schichten des Hauptstadtdadels. Es sind viele Zeugnisse erhalten, die von der weiten Verbreitung alter Volksbräuche, Spiele und Lieder im 18. Jahrhundert nicht nur in den ländlichen Gebieten und auf den vom Zentrum entfernten Gutshöfen, sondern auch in den großen russischen Städten sprechen.

Derschawins Bemerkung, dass „die Herrschaft der Kaiserin Jelisaweta das Zeitalter der Lieder war“, ist allgemein bekannt. Offenbar erinnerte sich der Dichter an die Jahre seiner Jugend, die in die Mitte des 18. Jahrhunderts fielen, als eine Zeit der hohen Blüte der Liedkultur.

In einem Kommentar zu diesen Worten von P. A. Bessonow wird die besondere Rolle Moskaus als eine Art Brennpunkt hervorgehoben, in dem sich verschiedene lokale Traditionen des Liedschaffens trafen und kreuzten: „.... Wellen einer ganzen Flut von Liedern wurden aus den Regionen nach Moskau gebracht, mal von dort, mal von hier; Moskau nahm ihre Bearbeitung und Anwendung auf, Moskau hatte eine Masse von „eigenen“ Liedern, deponiert, angehängt; zahlreiche Spielfeste wurden durch lauten Gesang angekündigt; jeder Garten eines Privathauses hörte das Lied und sah Reigentänze, jeder Garten eines Privathauses hörte und sah jedes Torhaus, jede Straße mit Gasse und Kreuzung, jeden Platz, jede Vorstadt- und Landwiese“ (136, 200).

Ein ähnlicher Prozess der Absorption und Assimilation von Liedern, die von außen kamen, vollzog sich auch in anderen Städten, wenn auch nicht in einem solchen Ausmaß, nicht mit einem solchen Grad an Breite und Intensität wie in Moskau. Sogar im würdelos-bürokratischen St. Petersburg mit seinem streng reglementierten bürokratischen Leben wurden Volkslieder eingeflößt<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> M. Guthrie, ein englischer Arzt und Liebhaber von Altertümern, der einige Jahre in Russland verbrachte, bezeugt: „...Während unserer schönen Sommerabende, wenn es nachts gar nicht dunkel wird, hatten wir die Gelegenheit, zu unserem großen Vergnügen ihre (die Lieder. — J. K.) auf den Ufern der Newa zu hören, als von allen Seiten auf vielen Booten fröhliche und lebendige Melodien zu hören waren, begleitet von einer Trompete, Löffeln (Ioschtki) oder einem Dudelsack und einer Flöte, die den Klängen einer Syrinx (*Panflöte*) nachempfunden wurden“ (212, 38).

Neben den „Moskauer“ gab es auch „Petersburger“ Versionen von Liedern, die bestimmte Merkmale des Alltagslebens in der Hauptstadt widerspiegelten.

Die Lieder der alten bäuerlichen Tradition blieben nicht unverändert, als sie sich in einem anderen sozialen Umfeld, unter den Bedingungen einer anderen Lebensweise und eines anderen Alltagslebens wiederfanden. Ihr Inhalt wurde oft umgedeutet und erhielt eine neue Färbung, ihre Bildsprache und poetische, melodische und intonatorische Struktur wurden mehr oder weniger stark verändert. Als Teil des städtischen Musiklebens wurde das Volkslied unweigerlich von verschiedenen Arten professioneller und semiprofessioneller Musik beeinflusst, in deren unmittelbarer Nähe es lebte und sich entwickelte.

I. M. Dolgorukow zeichnet ein lebendiges Bild jener bunten, bizarren Mischung verschiedener Formen und Traditionen, die in der Nähe von Großstädten bei allen Arten von festlichen Unterhaltungen und Spielen zu beobachten war, indem er von den sonntäglichen Festlichkeiten auf der Moskauer Vorstadtdatscha von A. S. Stroganow erzählt: „Der Graf wollte seinen Garten am Sonntagnachmittag für einen Spaziergang für gewöhnliche Leute öffnen. Zuerst kamen nur wenige Leute, aber bald kamen sie auf den Geschmack, sie kamen in Kutschen. Aus Trauben wurden Menschenmassen. Der Graf freute sich, dass seine Feste in Mode kamen, und ordnete an, die Böden der Zelte zu pflastern, als ob er sie vor schlechtem Wetter schützen wollte. Dann begann man, drei Geigen dorthin zu bringen, und die Leute mittleren Alters gewöhnten sich daran, in diesem Saal zu tanzen, zuerst auf Russisch, dann auf Zigeunerisch, und dann bildeten die deutschen und französischen Meister ihre Kreise mit verschiedenen weltlichen Tänzen. Es kam zu Kontertänzen“ (56, 157). Während die privilegierten Gäste des Grafen in Plaudereien vertieft waren und ein ranghohes Menuett und andere galante Tänze tanzten, vergnügte sich das gemeine Volk weiterhin auf seine Weise: „Im Saal begannen die Bälle in der Form, und für die Leute an anderen Orten wurden Zigeuner, Tänzer, Sänger und ihre üblichen Vergnügungen veranstaltet“ (56, 157).

Die Volksfeste vor dem Haus von L. A. Naryschkin in St. Petersburg, die der reiche Adlige an Festtagen veranstaltete, wurden Ende des 18. Jahrhunderts weithin bekannt. In dem Naryschkin gewidmeten Gedicht „Über die Geburt der Königin Gremislawa“ lobt Derschawin den gastfreundlichen Gastgeber dafür, dass er „die Reichen mit den Armen gleichstellte“ und den Zugang zu seinen lärmenden Festen für Menschen aus verschiedenen Ständen öffnete. In den folgenden poetischen Zeilen beschreibt Derschawin die fröhliche Menge auf dem Platz vor Naryschkins Palast:

Was für ein Entzücken! Wie alles spielt!  
Alles hüpfet und tanzt und singt,  
Alles in deiner Straße  
Schreien, lachen, essen und trinken!



Natürlich waren diese Stroganow- und Naryschkin-Festivitäten nicht mehr als eine herrschaftliche Laune. Aber die Tradition solcher festlichen Unterhaltungen, bei denen alte russische Spiele und Rituale mit neomodischen „fremden“ Unterhaltungen vermischt und die Klänge von Volksliedern in einer Art Kontrapunkt mit Opern- oder Ballmusik eines neuen europäischen Typs kombiniert wurden, war am Ende des 18. Jahrhunderts weit entwickelt. Sie war in Moskau bis in die Mitte des nächsten Jahrhunderts lebendig (siehe: 112).

Auf dem Boden der städtischen Kultur entstanden nicht nur neue Varianten von bereits bekannten Volksliedern, sondern auch neue Liedthemen und ganze Zweige des Liedschaffens. Die Schöpfer von Liedern waren oft gebildete Menschen, die im Geiste der volkstümlichen Traditionen komponierten und sich dabei auf die übliche Struktur etablierter volkstümlicher Bilder und Methoden der poetischen und musikalischen Verkörperung stützten. Sogar P. A. Bessonow wies darauf hin, dass es unter den Liedern des 18. Jahrhunderts viele Werke dieser Art gibt, die „auf dem Boden des Halbpopulären, sozusagen des Mittleren, entstanden, die Prägung trugen, die die Werke des Volkes und ähnliche kennzeichnet, d.h. die Persönlichkeit des Komponisten war in ihnen bald vergessen oder es herrschte überhaupt Unpersönlichkeit“ (136, 329). Der Forscher merkt an, dass er sich nicht auf die Werke so berühmter Dichter wie Neledinski-Melezki, Mersljakow, später Delwig und Nekrassow bezieht, die unter Verwendung volkstümlicher Wendungen geschrieben wurden und sozusagen schon post factum in die Volkssprache eingingen. Die Werke, von denen Bessonow spricht, sind von Anfang an in der Erwartung einer mündlichen Verbreitung entstanden und wurden von ihren Schöpfern nicht als persönliches Autorengut betrachtet. Wenn sie schriftlich festgehalten wurden, dann nur zum leichteren Einprägen, nicht um den Namen des Autors zu verewigen<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Die von Bessonow vorgenommene Unterscheidung ist jedoch weitgehend konventionell. Die Liedtexte der wichtigsten Dichter dieser Zeit waren oft namenlos. I. N. Rosanow weist auf die „Namenlosigkeit des Liedgutes“ als allgemeines Charakteristikum des 18. Jahrhunderts hin und schreibt: „Weder Tschulkow noch Nowikow hielten es für nötig, die Nachnamen der Autoren zu unterschreiben, selbst wenn sie sie wahrscheinlich kannten. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts hatten zwei Werke - Dmitrijews „Das Klagen der blauen Taube“ und Neledinskis „Ich werde zum Fluss hinausgehen“ - einen Erfolg, der nur mit dem Erfolg von Karamsins „Armer Lisa“ verglichen werden kann, und jeder wusste, wer die Autoren waren“ (135, 17).

Einige der Lieder, deren Entstehung berühmten Persönlichkeiten der Geschichte zugeschrieben wurde, wurden im 18. Jahrhundert sehr populär. Eine der Varianten eines weit verbreiteten Liedes handelt zum Beispiel vom Tod eines Kriegers fern seiner Heimat „Schon wie der Nebel auf das blaue Meer fiel“, das P. S. Lwow gehört, wie wir aus dem Bericht seines Verwandten N. A. Lwow wissen (siehe: 102)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> In der Sammlung „Fröhlicher Müßiggänger, oder Sammlung der neuesten Lieder“ (M., 1797-1798) steht dieses Lied mit den Initialen B...S...L. Möglicherweise handelt es sich dabei um einen versehentlichen Fehler.

Mündliche Überlieferungen, die sich im 19. Jahrhundert erhalten haben, verbinden eine Reihe von Liedern mit dem Namen der begabten Amateurmusikerin M. L. Naryschkina<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Siehe z. B. „Gesammelte Lieder von P. W. Kirejewski“. Der Herausgeber dieser Ausgabe, P. A. Bessonow, stellt einen besonderen Abschnitt heraus: „Lieder von Naryschkinski“. Die Überlegungen dieses Forschers zur Geschichte einzelner Lieder sind jedoch frei von willkürlichen Mutmaßungen und wirken oft wenig plausibel.

Doch in den meisten Fällen blieben sie namenlos.

Einzelne Aufnahmen von Volksliedern finden sich bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Handschriftensammlungen, die zum Singen in der Freizeit zu Hause verwendet wurden. Die Zahl solcher Sammlungen nimmt in der Mitte des Jahrhunderts zu. Allerdings wurde das Volkslied hier noch nicht als eine besondere Welt erkannt und mit Proben von Buchliedtexten vermischt aufgezeichnet, wobei es oft seiner figurativen und stilistischen Struktur ausgesetzt war<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Zum Volkslied in Manuskriptsammlungen siehe S. 176-183.

Das russische Volkslied wurde von Trediakowski, Lomonossow und Sumarokow hoch geschätzt, die einige originelle Merkmale seiner poetischen Struktur richtig und scharfsinnig zu erkennen vermochten. Aber erst in den 60er und 70er Jahren entwickelte sich das Interesse an der russischen Volkskunst, wie M. K. Asadowski feststellt, „zu einer breiten gesellschaftlichen und literarischen Bewegung“ (8, 49). Das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts war die Geburts- und Entstehungszeit der russischen Volkskunst.

## 2.

Seit Ende der 60er Jahre wird intensiv an der Sammlung und Veröffentlichung verschiedener Arten von Volkskunst gearbeitet. Die ersten gedruckten Sammlungen von Volksliedern erschienen. Liedtexte werden zusammen mit Sprichwörtern, Märchen und epischen Erzählungen auf den Seiten von Volkszeitschriften und Almanachen veröffentlicht; die Volkskunst in ihren verschiedenen Formen wird Teil von Massenausgaben, die sich an ein breites Publikum richten.

Diese volkskundliche Bewegung stand in engem Zusammenhang mit dem Aufkommen demokratisch-aufklärerischer Ideen in den fortgeschrittenen Kreisen der russischen Gesellschaft und dem zunehmenden Kampf um Nationalität auf dem Gebiet der Literatur und Kunst. Die Hauptinitiative zum Sammeln und Studieren der Volkskunst ging nicht von adligen Schriftstellern aus, sondern von „plebejischen“ Literaten der gemischten Klasse, die zwar nicht das gesamte System der Leibeigenschaft ablehnten, aber viele Aspekte des sozialen und politischen Systems in Russland kritisch betrachteten. Aus diesem Milieu stammten die Verfasser und Herausgeber der ersten gedruckten Sammlungen von russischen Volksliedern, Märchen, Bylinas (*Heldenepen*) usw. Ihre breite Propaganda der Volkskunst diente objektiv gesehen als eines der Mittel im Kampf gegen die Ideologie der „Gutsherrenkultur“. Sie trug nicht nur dazu bei, den konventionellen Kanon der klassizistischen Ästhetik zu erschüttern, sondern lenkte auch die Aufmerksamkeit auf das Leben und die Lebensweise der arbeitenden Massen, half, ihre Bestrebungen und Bedürfnisse, den Reichtum und die Schönheit ihrer geistigen Welt besser zu verstehen.

Die Einstellung zum Volkslied als wahrheitsgetreuer Spiegel der Erfahrungen und Leiden des ganzen Volkes wurde von Radischtschew eindeutig und konsequent zum

Ausdruck gebracht. Das Lied als lebendiges Abbild der Wirklichkeit spielt in seiner „Reise von Petersburg nach Moskau“ eine wichtige Rolle, die organisch in das Gewebe der literarischen Erzählung eingeflochten ist. Raditschew hörte darin in erster Linie den Kummer und das Leid der von der Sklaverei unterdrückten Menschen. Das Bild eines wehmütigen, von Kummer und Leid erfüllten Liedes, das ganz am Anfang des Buches steht, wird zum Leitmotiv der gesamten weiteren Erzählung: „Die Pferde hetzen mich; mein Kutscher zerrt ein Lied hervor, das gewöhnlich trist ist. Wer die Stimmen russischer Volkslieder kennt, gibt zu, dass in ihnen etwas steckt, was Seelenschmerz bedeutet. Fast alle Stimmen solcher Lieder sind von einem weichen Ton“ (158, 229-230)<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Die Definition des „weichen Tons“ ist hier im Sinne einer spezifischen Charakterisierung der Harmonie von Volksliedern zu verstehen: weich - moll. Dies, wie auch eine Reihe anderer Bemerkungen Raditschews, zeigt, dass er Volkslieder sehr sensibel hörte, sie nicht nur von der Seite der poetischen Handlung und des Textes her wahrnahm.

Anhand verschiedener Arten von Volksliedern zeigt Raditschew jedes von ihnen in einer bestimmten typischen Lebenssituation: Da gibt es das klagende, lange Lied eines Kutschers (Kapitel „Sofia“), und den lebhaften, schwungvollen Reigen „Auf dem Feld stand eine Birke“, gesungen von jungen Bäuerinnen und Mädchen („Mednoje“), und die „herzzerreißende“ Klage über einen Rekruten, die gewaltsam von seiner alten Mutter und seiner jungen Braut getrennt wurde („Gorodnja“), und eine ergreifende geistliche Strophe über „Alexej, den Gottesmann“, deren Vortrag durch einen blinden alten Mann den Zuhörern die Tränen in die Augen treibt („Klein“). An die Adresse derjenigen, denen die Geschicke der Völker anvertraut sind, gerichtet, forderte der Schriftsteller dazu auf, dem Lied aufmerksamer zuzuhören und in das einzudringen, was es in der ihm innewohnenden Sprache des Herzens aussagt: „Auf diese musikalische Gestaltung des Volksohrs könnt ihr die Zügel der Regierung legen. In ihnen wirst du die Erziehung der Volksseele finden.“

Die Überlegungen Raditschews zum Volkslied stellen den Höhepunkt in der Entwicklung der demokratischen russischen Volkskunde des 18. Jahrhunderts dar. Niemand außer Raditschew war in diesem Jahrhundert in der Lage, die hohe ideologische und künstlerische Bedeutung des Liedes und seine enge, untrennbare Verbindung mit den grundlegenden Interessen des Lebens der werktätigen Leibeigenen so tiefgründig und eindringlich darzulegen. Selbst viele der fortschrittlichen Persönlichkeiten jener Zeit konnten die schlichte Schönheit des alten russischen Volksliedes nicht vollständig verstehen und schätzen. So stellte der Autor der ersten russischen Oper aus dem Volksleben „Anjuta“, der Dichter und Journalist M. I. Popow, der etwa tausend Volksliedtexte aufzeichnete, gleichzeitig fest, dass „nur ein kleiner Teil der alten Lieder mit ihren hervorragenden Eigenschaften die Aufmerksamkeit des aufgeklärten heutigen Jahrhunderts verdient“. Die „tristen Melodien“ dieser Lieder sind nach Popows Meinung zu eintönig für das „zarte“ Ohr der modernen „wohlerzogenen Menschen“ (145, VI - VII). Diese Ansicht, die nicht nur von Popow geteilt wurde, spiegelte sich in der Auswahl der Lieder wider, die die Sammler für veröffentlichungswürdig hielten, sowie in der Überarbeitung der Liedtexte und Melodien.

Die Aufzeichnungen aus dem 18. Jahrhundert geben kein vollständiges und umfassendes Bild des damaligen Volksliedes wieder. Sie wurden zumeist in den Städten oder Vorstädten produziert, und zwar nicht von den Bauern selbst, sondern aus dem Munde von Gebildeten, die dem Volk in seinen Bräuchen und Vorstellungen

jedoch oft nahe standen. Spezielle Reisen in abgelegene Gegenden des Landes, um die tiefen Schichten der Volkskunst zu entdecken, wurden noch nicht unternommen. Eine solche systematische Erforschung sollte erst später, in der Mitte des nächsten Jahrhunderts, beginnen. In der Zwischenzeit wurde trotz des zunehmenden Austauschs von Liedern zwischen verschiedenen Regionen nicht alles, was das Volk sang und in seinem Gedächtnis bewahrte, allgemein verbreitet und erreichte die großen Kulturzentren.

Die Komponisten von Liederbüchern mussten mit Zensurauflagen rechnen. Lieder, in denen regierungsfeindliche Tendenzen zu erkennen waren, wurden von den Behörden verboten, und wer sie sang, wurde hart bestraft - ausgepeitscht, eingesperrt und gefoltert (siehe: 154). Daher hielt man solche Lieder geheim und fürchtete sich davor, sie vor Außenstehenden zu singen. Es versteht sich von selbst, dass die Veröffentlichung solcher Lieder unmöglich oder jedenfalls äußerst riskant war.

Dies erklärt insbesondere die Tatsache, dass das Genre der sozial brisantesten Lieder im Zusammenhang mit den antifeudalen Bewegungen der Massen in den erhaltenen Aufzeichnungen des 18. Jahrhunderts fast völlig fehlt. Lediglich einzelne Beispiele von Liedern über Stepan Rasin finden sich in Manuskriptsammlungen und in gedruckten Ausgaben des ausgehenden Jahrhunderts. Trotz ihrer hohen künstlerischen und historischen Bedeutung vermitteln diese zufälligen, fragmentarischen Aufzeichnungen nur einen sehr unvollständigen Eindruck vom Reichtum und der Vielfalt des Rasin-Zyklus, der erst viel später von Volkskundlern aufgezeichnet und untersucht wurde.

Ein umfangreicher Zyklus von Liedern und Erzählungen, der dem von Rasinski nicht nachsteht, wurde durch den von Jemeljan Pugatschow angeführten Bauernkrieg geschaffen, aber in den modernen Aufzeichnungen sind keine Beispiele für Pugatschows Folklore erhalten. Dies lässt sich leicht erklären, wenn man sich daran erinnert, dass die Erwähnung von Pugatschows Namen und der Ereignisse im Zusammenhang mit seinem Aufstand von Katharina der Großen streng verboten wurde. Und auch später verbreiteten sich die Lieder über Pugatschow nur langsam und mühsam, da sie vor allem in den vom Aufstand direkt betroffenen Regionen - im Ural, am Don und Kuban, an der mittleren und unteren Wolga - weiterlebten. „Diese Volkskunst“, bezeugt ihr Forscher, „lebte nur in einem engen Kreis; in den ersten Jahrzehnten nach der Auflösung der Bewegung ging sie nicht über die sozialen Gruppen hinaus, die sie hervorgebracht hatten. Sie wurde fast immer nur sehr widerstrebend für Aufzeichnungen weitergegeben“ (133, 173-174).

Zur Pugatschow-Folklore gehören nicht nur historische Lieder mit einem mehr oder weniger ausgeprägten narrativen Element, das auf bestimmten Fakten beruht, sondern auch eine beträchtliche Anzahl von lyrischen oder satirischen Liedern, die indirekt mit den Ereignissen der Pugatschow-Bewegung verbunden sind. In einer Reihe von Fällen könnte diese Verbindung später, im Laufe der Existenz der Lieder, entstanden sein. So verbindet die Tradition mit dem Namen Pugatschow das Lied „Mach keinen Lärm, Mutter Grüner Eichenbaum“, das eines der besten Beispiele für die in dem 18. Jahrhundert verbreitete „Gefängnis“-Lyrik darstellt. Bekanntlich wurde es von Puschkina als Pugatschows Lieblingslied in den Text der „Hauptmannstochter“ aufgenommen. Es ist davon auszugehen, dass sich der Dichter bei der Wahl dieses Liedes und der Beschreibung des gewaltigen und starken Eindrucks, den es auf den Chor von Pugatschow machte, auf die ihm vorliegenden authentischen Zeugnisse stützte<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Bekanntlich beschränkte sich Puschkin bei der Arbeit an der „Geschichte von Pugatschow“ nicht auf das Studium gedruckter und archivarischer Materialien, sondern reiste persönlich zu den Orten des Aufstandes, „sprach mit alten Pugatschowiten, sammelte Geschichten, Legenden und Lieder über Pugatschow“. Seinem Kritiker antwortete der Dichter: „Ich besuchte die Orte, an denen die wichtigsten Ereignisse der von mir beschriebenen Epoche stattfanden, und glaubte toten Dokumenten mit den Worten noch lebender, aber bereits gealterter Augenzeugen, und glaubte wiederum ihrem verblassten Gedächtnis mit historischer Kritik“ (152, 275).

Militärisch-patriotische Themen sind in den handschriftlichen und gedruckten Quellen aus dem 18. Jahrhundert stärker vertreten. Eine beträchtliche Anzahl von Liedern über Peters Feldzüge, über den Siebenjährigen („preußischen“) Krieg von 1756-1763, über die Kriege mit der Türkei, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts geführt wurden, ist erhalten geblieben. Es ist sehr wahrscheinlich, dass viele der Lieder über Suworow, die von späteren Forschern aufgezeichnet wurden, dieser Zeit zuzuordnen sind.

Militärisch-patriotische Themen sind charakteristisch für die Soldatenlieder, die sich im 18. Jahrhundert als eigenständiger Zweig des Volksliedschaffens mit einer eigenen Bilderpalette und einem charakteristischen Stil herausbildeten. Auch die Themen der fernen Kriegszüge fanden ihren Niederschlag im lyrischen Lied. Eines der beliebtesten Themen in dieser Zeit ist der traurige, einsame Tod eines Kriegers fern von Heimat und Verwandten. Einige der besten lyrischen Lieder, die aus den Sammlungen des 18. Jahrhunderts bekannt sind, sind mit diesem Thema verbunden – „Oh du, mein Feld, mein reines Feld“, „Wie früher, Brüder“. Auf dieselbe Weise wird das historische Lied „Wütet nicht, ihr stürmischen Winde“ gesungen, das von einer Episode des ersten russisch-türkischen Krieges von 1768-1774 erzählt. Dieses Lied entstand als Reaktion auf den für die damalige Zeit bemerkenswerten Übergang der russischen Flotte von der Ostsee zum Schwarzen Meer unter der Führung von Admiral G. A. Spiridow<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> In der posthum erschienenen Sammlung „Russische Erata“ von M. I. Popow (S. 138-139) ist dieser Text abgedruckt mit der Aufschrift: „Über den Feldzug der russischen Flotte im Archipel 1769, zu Beginn des Türkenkrieges“. Er verwendet die Anfangszeilen eines älteren „Jungmänner“-Liedes, das sich in Tschulkows Besitz befindet („Sammlung verschiedener Lieder“, Teil 1, Nr. 142).

In der Soldaten-Folklore nehmen rein alltägliche Themen einen großen Platz ein, oft gefärbt mit charakteristischem, bissigem und scharfem Humor. Es sind Lieder über das unstete Marschleben, in denen der Held ein fröhlicher Soldat ist, der immer die Herzen der Mädchen erobert. Nicht alle Soldatenlieder sind jedoch aus ideologischer und künstlerischer Sicht wertvoll und können als echte Schöpfungen der Volkskunst betrachtet werden. In vielen von ihnen ist der Einfluss der von oben auferlegten Loyalitätstendenzen offensichtlich<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> So zum Beispiel das Lied aus Trutowskis Sammlung (Teil IV, Nr. 2), das textlich schrill und melodisch flach ist, mit einem aufdringlichen repetitiven Refrain:

Singt ein lautes Lied,  
Lobt das Leben des Soldaten.

Die alte epische Liedtradition entwickelte sich im 18. Jahrhundert weiter. Ihre wichtigsten Bewahrer waren die Nachkommen der Spielmänner, die in der Mitte des vorigen Jahrhunderts aus dem zentralen Teil des Moskauer Staates vertrieben worden waren und sich in die entfernten nördlichen Vororte und teilweise vielleicht in die Siedlungsgebiete der Don- und Ural-Kosaken zurückgezogen hatten. Es wird angenommen, dass in diesem Umfeld die so genannte „Kirscha Danilow -Sammlung“ entstanden ist, die für ihre Zeit die vollständigste Sammlung des Helden-Epos ist. Das Vorhandensein einer beträchtlichen Anzahl von Heldenepos-Texten in Handschriftensammlungen deutet auf das Interesse breiter Kreise der städtischen Bevölkerung an dieser Art von Volkskunst hin (siehe: 183).

In Sibirien, Nordpommern und im Altai gab es ganze „Schulen! des epischen Erzählens mit eigenen Traditionen, die von Generation zu Generation weitergegeben wurden. Die Erinnerung an ihre herausragendsten Meister wurde noch lange nach ihrem Tod bewahrt. So wurde beispielsweise der Name von Ilja Elustafjew, einem armen Geschichtenerzähler aus der Provinz Olonez, der in den 20er Jahren im Alter von neunzig Jahren starb, hoch geschätzt. Nicht weniger geschätzt und geachtet wurde Ignatij Andrejew, der Onkel und Lehrer des später berühmten Trofim Rjabinin, der von ihm einen bedeutenden Teil des Repertoires und die Art und Weise der Aufführung lernte (siehe: 167, 197-203).

Verschiedene Arten von ritueller Folklore waren weit verbreitet. Die alten Bräuche wie das Singen von Liedern, die Verabschiedung von der Fastnachtswoche, Frühlingszauber und das Tragen von Birken am Dreifaltigkeitstag lebten nicht nur auf dem Dorf, sondern auch im städtischen Leben weiter. In den Handschriftensammlungen des 18. Jahrhunderts finden wir kaum rituelle Lieder, aber diese Lücke kann teilweise mit Hilfe von literarischen Materialien gefüllt werden. Beschreibungen von rituellen Spielen, Reigentänzen und Liedern finden sich in den Memoiren von Zeitgenossen, in der Belletristik und im Journalismus jener Zeit. „Am Pfingsttag, oder, wie es bei uns heißt, am Dreifaltigkeitstag“, berichtet ein Augenzeuge, „versammelte sich am Moskworezki-Tor auf der belebten Brücke eine große Anzahl von Mägden und Frauen, die nach dem alten, noch abergläubischen und götzendienerischen Brauch mit Birken gingen, Lieder sangen, tanzten und Kränze von ihren Köpfen in die Moskwa warfen“ (82, 158).

Auch der Engländer M. Guthrie beschreibt in seinem „Abhandlung über russische Altertümer“ die Dreifaltigkeits-Spiele und -Feste. Nach einem Bericht über den antiken heidnischen Semik (*Sieben-Wochen-Ewigkeitssonntag, Großer Donnerstag*) der sich auf literarische Quellen stützt, widmet der Autor einen besonderen Absatz dem „modernen Semik“ und gibt hier seine persönlichen Beobachtungen darüber wieder, wie dieser Feiertag im späten 18. Jahrhundert von der Bevölkerung in den Dörfern und Stadtrandgebieten gefeiert wurde. „Es ist seltsam“, schreibt er, „dass wir heute noch Überreste oder vielmehr eine Abwandlung dieses alten Festes bei den russischen Bauern finden, die zur gleichen Jahreszeit und für die gleiche Anzahl von Tagen den so genannten „Semik“ feiern. Ich bin jedoch überzeugt, dass die genannten Bäuerinnen, die bei diesem Fest die Hauptrolle spielen, nichts über den Ursprung und den ursprünglichen Zweck der Riten wissen, die heute nur noch sehr sachkundigen Kennern der altrussischen Mythologie bekannt sind, da die Zeit und die christliche Religion sie stark verändert haben“ (212, 68).

Die alten Bräuche und Rituale, die mit diesem beliebten Frühlingsfest verbunden waren, blieben in Moskau bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts erhalten, und erst im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts begannen sie zu verschwinden. Im Jahr 1823

schrieben die „Notizen des Vaterlandes“ über sie, als ob sie noch in der jüngsten Vergangenheit lägen: „Es kam vor, dass im Marjina-Hain und sogar in den Straßen Moskaus fröhliche Menschen mit bändergeschmückten Birken und geflochtenen Kränzen spazieren gingen und Semik in Liedern verherrlichten, und am Dreifaltigkeitstag entwickelten sie sie: jetzt ist es eine Seltenheit...“ (186, 36).

Faschingsspiele und -lieder waren ebenfalls sehr beliebt. Die Fastnachtsfeiern mündeten oft in ganze Inszenierungen, die Elemente von dramatisiertem „Maskenspielen“, Gesang und Tanz enthielten (vgl.: 87, 50-60). Der eigentliche rituelle Ursprung spielte bei diesen fröhlichen Darbietungen mit Zügen von närrischem Scherz und Parodie, manchmal sogar scharfer Gesellschaftssatire, kaum eine Rolle. Im Fastnachtspiel manifestiert sich vielleicht am deutlichsten der Prozess des Verlustes der rituellen Volkskunst ihrer ursprünglichen magischen Bedeutung, der mit dem 18. Jahrhundert endgültig zu Ende ging.

Der Hochzeitsritus, der eine dramatische Handlung voller tiefer Lebensbedeutung und poetischer Schönheit ist, wurde einem ähnlichen Umdenken unterworfen. Auch in diesem Ritus verliert die rituelle Seite ihre Bedeutung und der lebensnahe Inhalt tritt in den Vordergrund. N. M. Eliasch charakterisiert die Entwicklung des Hochzeitsrituals im 18. Jahrhundert: „Das integrale Gefüge der volkstümlichen Hochzeit wird reduziert, aufgelöst, und sie lebt gemäß der Tradition nicht als rituelles Moment weiter, sondern als häusliches Drama, das die intimen Träume und Erwartungen der russischen Bäuerin offenbart“ (167, 491-492). Es sollte hinzugefügt werden, dass das Lied, nachdem es sich vom gesamten rituellen Komplex gelöst hatte, der lebensfähigste Teil desselben blieb. Viele der im 18. Jahrhundert bekannten Hochzeitslieder wurden Teil des goldenen Fundus der russischen Liedklassiker. Zu ihnen gehören das populärste „Aus dem Wald, aus dem dunklen Wald“, das in einer Variante von Glinka in „Kamarinskaja“ verwendet wurde, „Auf dem Meer schwamm ein Entchen“, „Ach, am Meer, am blauen Meer“ und eine Reihe anderer. Hochzeitslieder zogen die Aufmerksamkeit vieler russischer Dichter und Musiker des 18. Jahrhunderts auf sich; in den frühen Liedpublikationen wurde ihnen ein großer Platz eingeräumt.

Der Hochzeitsritus fand einen breiten Niederschlag in der Literatur und im Drama dieser Epoche. Wie W. D. Kusmina zu Recht feststellt, sind „die dramatischen und gesanglichen Elemente der Hochzeitsdichtung eine der Quellen, die die Entwicklung der russischen Hauskomödie und der komischen Oper im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts nähren“ (87, 62).

Aber der Hauptplatz unter den verschiedenen Volksliedgattungen gehörte dem lyrischen Alltagslied. Es war am engsten mit dem täglichen Leben der breiten Masse der Werktätigen verbunden und brachte deren Freuden und Nöte am unmittelbarsten zum Ausdruck. Dies erklärt die außergewöhnliche Popularität, die es in allen Gesellschaftsschichten genoss. Das lyrische Lied zeichnete sich durch einen besonderen Reichtum und eine besondere Ausdruckskraft der figurativen und poetischen Struktur, der Sprache und der Melodie aus. Dichter und Volkskundeforscher bezeichneten dieses tiefsinnige, meist traurige, lange Lied als den besten und charakteristischsten Teil des Volksliedgutes.

Im lyrischen Volkslied des 18. Jahrhunderts spielen familiäre und alltägliche Themen weiterhin die Hauptrolle. Die erzwungene Trennung von der Geliebten (oder dem Geliebten), die Unmöglichkeit einer glücklichen Ehe aus Liebe, das harte Schicksal einer jungen Frau, die „umsonst“ an einen „schändlichen Ungeliebten“ weggegeben wird - das sind seine grundlegenden, typischsten und beständigen Motive. Aber

dieses traditionelle Thema erhält eine neue Färbung, und sein Klang hat andere Züge als der der alten Bauernliedtexte. Der Protest gegen das unterdrückerische System des Familienlebens, das auf der vollständigen Versklavung der menschlichen Persönlichkeit beruht, wird aktiver und offener (siehe: 161). Oft enthalten die Lieder eine direkte Herausforderung an die Normen und Konventionen des täglichen Lebens, die die Freiheit der Gefühle einschränken. Das Mädchen schämt sich nicht, ihrem Liebhaber ihre Gefühle zu gestehen; sie selbst geht zu ihm und verlangt von „Freund Milow“ („Geliebten“; *Redewendung*) nur eines: dass er nicht ihr „Schänder“, ihr „Ehrverletzer“ ist. Die Täuschung der Eltern für ein Rendezvous mit dem bevorzugten „guten jungen Mann“ wird in dem Lied nicht verurteilt. Im Allgemeinen ist das Leben eines Mädchens, im Gegensatz zum traurigen Los einer verheirateten Frau, fröhlich und frei:

Manche dürfen ausgehen, manche nicht,  
Jungfrauen dürfen nicht ausgehen,  
Verheiratete Frauen dürfen ausgehen.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Lied „Ich geh', ich geh' spazieren im grünen Garten“.

Mädchenliebe endet oft tragisch. Das Lied „Ich gehe spazieren, die ganze dunkle Nacht“ spricht von einem solchen Ausgang. Das verlassene Mädchen, das mit seinem Kind allein gelassen wird, weiß nicht, wie sie „trauern, wem sie das Unglück erzählen soll“, und vergießt „heiße Tränen“ vor dem Schreiber, dem sie über alles Rechenschaft ablegen muss. Und doch bereut sie ihr Verhalten nicht, sondern beklagt nur, dass „für dich, für das Kind, alle meine Freude dahin ist“.

Eine junge verheiratete Frau, die mit einem Mann verheiratet ist, den sie nicht liebt, kann ihr Schicksal nicht akzeptieren. In vielen lyrischen Frauenliedern ist nicht nur eine passive Klage über ihr trauriges Schicksal zu hören, sondern auch ein Protest gegen die familiäre Verankerung und ein Spott über den schäbigen Ehemann. Die letzten Zeilen des Liedes „Singe nicht, singe nicht, meine junge Nachtigall“, in denen der Vater der unglücklichen jungen Frau bitterlich klagt, sind eine direkte Rüge:

Ich habe dich, mein Kind, mit einem Verschwender verheiratet,  
Ich habe dir deinen Kopf für eine Dummheit gegeben.

In anderen Fällen findet die entschlossene und mutige junge Frau selbst einen Weg, ihr tristes und freudloses Familienleben aufzuhellen. In dieser Hinsicht ist der Text des Liedes „Ach, wofür war es, wofür war es“, der auf dem Vergleich zweier in ihrer poetischen Struktur ähnlicher, aber in ihrer Bedeutung gegensätzlicher Teile beruht, charakteristisch:

Ich habe einen jungen Mann, ich habe einen jungen Mann  
Einen alten Mann.  
Und er lebt mit mir, und er lebt mit mir  
Nicht in Liebe.

Ich habe einen jungen Mann, ich habe einen jungen Mann  
Einen lieben Freund,  
Und er lebt mit mir, und er lebt mit mir  
In Liebe.



Die Bilder frecher, fröhlicher junger Frauen, die ihre Männer betrügen und sich manchmal offen über sie lustig machen, sind besonders häufig in scherzhaften und satirischen Liedern zu finden, die inhaltlich an lyrische Alltagslieder erinnern. Eine eindeutige Abgrenzung ist nicht immer möglich: der Unterschied zwischen den beiden Gattungen liegt weniger in der Thematik als vielmehr in der unterschiedlichen Behandlung desselben Inhalts begründet. In Scherzliedern kommt der Protest gegen die Unterdrückung der „mittelalterliche Denk- und Verhaltensweisen“ noch deutlicher zum Ausdruck. So findet sich in fast allen Liedersammlungen des 18. Jahrhunderts das Lied „Macht Platz, macht Platz, ihr guten Leute“, in dem es darum geht, dass die Frau den „unwissenden“ Ehemann nicht nach Hause lässt und ihn für die Nacht vor das Tor stellt:

Wie es dir mit dem Dummen hinter der Tür geht,  
So geht es mir, dem Kind, hinter dir,  
Hinter deinem dummen Kopf.

Beliebt war auch ein anderes, nicht minder scharfsinniges Lied, in dem eine junge Frau ihren „untergewichtigen Mann“ an eine Birke bindet und ihn dazu bringt, sich vor ihr zu verbeugen.

Die Rebellion gegen die familiären Bindungen wird in dem Lied mit einem ebenso energischen Protest gegen die von der Kirche gepredigte asketische „Demut des Fleisches“ und den Rückzug aus dem Leben verbunden. Das sind einige der Lieder über die Mönche und das klösterliche Leben. Während im populärsten „Auch wenn die schwarze Soutane mein starkes Fieber mit Blut bedeckt“ - über einen leidenschaftlich verliebten Mönch - der Text mit sentimental Klagen und Wehklagen gefüllt ist, nimmt diese Rebellion im Lied „Was in der Stadt war in Kasan“ eine offene und wirksame Form an: ein junger Mönch, der in einem Gespräch „schöne Mädchen“ gesehen hat, wirft seinen „Mönchsmantel“ ab und verflucht die klösterliche Zurückgezogenheit:

Verbrenn dich, meine trübe Zelle.  
Sei fort, mein schwarzes Kleid.

Lieder solchen Inhalts sind ein Echo auf Werke der russischen Literatur und Publizistik, die das Klosterleben scharf kritisierten. Man kann zum Beispiel auf Lomonossows berühmten Brief an I. I. Schuwalow „Über die Erhaltung und Vermehrung des russischen Volkes“ verweisen, in dem er gegen die Tonsur junger Männer und Frauen als Mönche protestiert, da er der Meinung ist, dass dies „eher zur Sünde als zur Erlösung führt und das Wachstum des beachtlichen Zweiges des Volkes abschneidet“ (99, 387).

Neben Liebes- und Familienthemen spiegeln die lyrischen Lieder auch andere lebenswichtige und akute Themen wider. Eine der schlimmsten nationalen Geißeln war die Rekrutierung, die einen Mann für viele Jahre, manchmal für immer, von seiner Familie und seinen Verwandten trennte, ihn zu zahllosen Leiden verdammt und ihn oft körperlich und moralisch verkrüppelte. Die Einführung der Wehrpflicht legte eine zusätzliche Last auf die Schultern der arbeitenden Bevölkerung, die durch die unerträgliche Ausbeutung der Leibeigenschaft bereits erschöpft war.

Viele Lieder voller tiefer und starker Gefühle werden über dieses Unglück gesungen. Die große und vielfältige Gruppe der Rekrutierungslieder stellt im Wesentlichen ein

besonderes, eigenständiges Liedgenre dar, das seine eigenen charakteristischen stilistischen Merkmale, sein eigenes System künstlerischer und fantasievoller Techniken entwickelt hat. In der Regel basieren diese Lieder auf einem längeren Text mit einer detaillierten und spezifischen Beschreibung der „Ergreifung“ eines guten jungen Mannes, seines Abschieds von seiner Familie und seines weiteren Lebens „in Gefangenschaft“. Dieses Bild ist voller lebendiger Dramatik: der junge Rekrut wird mit „weißen Händen“ gestrickt, „schnelle Beine werden geschmiedet“, dann wird er „in die Stadt gebracht“ und in den „Dienst des Zaren“ gestellt. Die Sättigung der Liedererzählung mit dramatischen Details ist eine der Manifestationen des Wachstums und der Stärkung des realistischen künstlerischen Denkens in der Volkskunst<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> „In den späteren Rekrutenliedern (bereits des 17. Jahrhunderts)“, schreibt J. W. Gippius, „ist die realistische Schaffensmethode so ausgeprägt, dass sie das Grundprinzip der künstlerischen Tradition des alten Liedes - das Prinzip der konsequenten Parallelität der Bilder - endgültig zerstört. Der dominierende Platz wird von der Entfaltung einer detaillierten realistischen Beschreibung der Wirklichkeit eingenommen, die manchmal bis zum Naturalismus reicht“ (85, 28-29).

Die Melodie der Rekrutenlieder zeichnet sich durch lebendige Ausdruckskraft und Breite des Gesangs aus.

Im Zusammenhang mit der Charakterisierung des militärisch-patriotischen Soldatenliedes haben wir bereits auf die weite Verbreitung von Liedern über den einsamen Tod eines Soldaten hingewiesen, der in der Fremde, fern von seinen Verwandten und Freunden, stirbt. Dieses Handlungsmotiv erhält im Zusammenhang mit den Themen Landstreicherei, heimatloses Waisenleben und erzwungene Wanderschaft eine andere Bedeutung. Nicht nur das Soldatentum, sondern auch andere, nicht minder schwere Aufgaben zwangen die Menschen dazu, ihre Heimat zu verlassen und sich für längere Zeit von ihrer gewohnten Umgebung zu entfernen. Viele zogen das Landstreichertum der verhassten Knechtschaft vor. Der Held einer Reihe von Liedern ist ein „heimatloser Waisenknabe“, vor dem „alle Fenster geschlossen, alle Tore verriegelt“ sind, der oft auf einem freien Feld ein Nachtlager suchen muss und seinen „Goldschatz“ in einer „Tavernenhütte“ trinkt. Lieder dieser Art überschneiden sich oft mit „Raub“- und „Gefängnis“-Liedern über „freie Männer“.

Der außergewöhnliche Reichtum und die Vielfalt der Formen und Arten der Liedvolkskunst des 18. Jahrhunderts wird durch den Umfang und die Wahrhaftigkeit ihrer Darstellung der verschiedenen Aspekte des Volkslebens bestimmt. Das Lied hatte noch nicht die Zeit, sich in ein archaisches Überbleibsel zu verwandeln, das als Relikt oder Erinnerung an eine ferne Antike bewahrt wurde. Es hatte immer noch eine lebendige, aktuelle Bedeutung, die direkt auf die drängendsten Probleme der Zeit reagierte. Für einen großen Teil der Bevölkerung, nicht nur auf dem Dorf, sondern auch in den Städten, war das Lied weiterhin die wichtigste, wenn nicht sogar die einzige künstlerische Nahrung. Diese Liedatmosphäre beeinflusste auch die Arbeit von Dichtern, Schriftstellern und Komponisten und bestimmte einige wesentliche Merkmale der Entwicklung der russischen Literatur und Kunst in jener Zeit.

### 3.

Die erste umfangreiche und sorgfältig vorbereitete Veröffentlichung von Volksliedtexten im 18. Jahrhundert war M. D. Tschulkows „Sammlung verschiedener Lieder“, die 1770-1773 in vier Büchern erschien und 1780-1781 von N. I. Nowikow unter Hinzufügung von zwei weiteren Teilen neu aufgelegt wurde <sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Einige Teile von Tschulkows „Sammlung verschiedener Lieder“ wurden in den 80er und 90er Jahren des 18. Jahrhunderts neu aufgelegt.

Nach Berechnungen der Forscher machen Lieder mit volkstümlichem Charakter etwa die Hälfte dieser Sammlung aus <sup>13</sup>.

<sup>13</sup> I. P. Sacharow stufte 336 von 800 Liedern, die in vier Teilen der Tschulkow-Sammlung gedruckt wurden, als Volkslieder ein (169, X).

Es ist hervorzuheben, dass dieser Teil der Sammlung am neuartigsten und originellsten war. Unabhängig von den Quellen von Tschulkows „Sammlung“ wurde erstmals eine große Zahl von Volksliedern eingeführt, die weder bei Kurganow noch in früheren Manuskriptsammlungen vertreten waren.

Die Frage, ob diese Sammlung als „Liederbuch“ im eigentlichen Sinne des Wortes bezeichnet werden kann, ob sie zum Singen oder nur zum Lesen der Texte gedacht war, erscheint uns zweitrangig und in gewisser Weise sogar künstlich. Es ist möglich, dass Tschulkow, der selbst kein Musiker war, bei der Bearbeitung der Liedtexte nicht viel Wert auf deren genaue Übereinstimmung mit der melodisch-rhythmischen Struktur der Melodie legte. Dies konnte er denjenigen überlassen, die mit Hilfe seiner Aufzeichnungen das Lied zu einer vertrauten „Stimme“ singen und es nicht nur mit den Augen lesen wollten. Die Behauptung von I. N. Rosanow, dass „Tschulkow das von ihm gesammelte Material in keiner Weise als Gesangstext wahrgenommen hat“ und „Liedpraxis, Motive, musikalische und aufführungspraktische Aspekte ihn nicht im Geringsten interessierten“ (162, 221), ist zumindest als einseitig und unzureichend begründet zu betrachten. Unter diesem Gesichtspunkt ist es unmöglich, Tschulkows „Sammlung“ mit der Sammlung von Lwow-Pratsch zu vergleichen, und sei es nur deshalb, weil letztere eine Reihe von Liedtexten unverändert in Tschulkows Fassung übernommen hat<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> A. W. Markow weist auf diesen Umstand hin, um seine Idee zu stützen, dass „einige der von Tschulkow verwendeten Manuskripte Noten waren“ (107, 83). Die Meinung über den rein literarischen Charakter von Tschulkows „Sammlung“ wurde von N. W. Baranskaja mit größter Konsequenz vertreten. Die Forscherin verweist insbesondere auf die Tatsache, dass der Kompilator selbst es nicht als „Liederbuch“ bezeichnete und „an keiner Stelle der Sammlung ein Hinweis auf die „Stimme“, zu der die Lieder gesungen werden, zu finden ist, wie es bei Liederbüchern ohne Noten üblich ist“ (16, 135). Man mag einwenden, dass die Definition des Begriffs „Liederbuch“ selbst späteren Ursprungs ist; wenn man N. N. Trubizyn Glauben schenkt, wurde er erstmals im „Neuen Russischen Liederbuch“ des St. Petersburger Verlegers I. K. Schnorr verwendet, das 1791 erschien (186, 65). Die Angabe „auf der Stimme“ wurde nur gemacht, wenn ein neuer Text auf die Melodie eines anderen, bereits bekannten Liedes gesungen wurde, nicht aber, wenn es eine bereits bestehende Beziehung zwischen dem poetischen Text und der Melodie gab.

Folglich hat Tschulkow, indem er gewisse sprachliche Ungenauigkeiten korrigierte, manchmal sogar dem Lied etwas „hinzufügte“, die etablierte Einheit von Text und Melodie nicht durchbrochen und das Volkslied nicht einer künstlichen „Literarisierung“ unterworfen.

Die Einstellung zu Liedtexten, die I. N. Rosanow Tschulkow zuschreibt, widerspricht dem eigentlichen Verständnis der Liedgattung im 18. Jahrhundert. Das Lied wurde als eine synthetische Kunstform betrachtet, in der das Wort untrennbar mit der Melodie verbunden war. Der demokratische Schriftsteller M. I. Popow, der Tschulkow in der Ausrichtung seines Werkes nahe stand und möglicherweise mit ihm bei der Vorbereitung der „Sammlung verschiedener Lieder“ zusammenarbeitete (siehe: 70, IV, 280), nennt im Vorwort zu seiner eigenen Sammlung „Russische Erata“ unter den „Vorzügen“ des Liedes, die diese Art von „kleinen Schöpfungen“ beliebt und „in der Gesellschaft der Menschen notwendig“ machten, die untrennbare Verbindung von „Lebenskraft und Musik“ (145, XIX-XX).

Bis vor kurzem herrschte die Meinung vor, dass Tschulkow selbst keine Volkslieder aufzeichnete und das gesamte Material seiner „Sammlung“ aus Manuskriptsammlungen entlieh und sich nur auf die Korrektur und Bearbeitung der Texte beschränkte. Dass ihm eine Reihe solcher Sammlungen bekannt waren und als Quelle für Liedaufnahmen dienten, scheint unstrittig zu sein (vgl.: 107, 183). Die Frage ist, ob diese Quelle für Tschulkow die einzige und primäre war oder ob er sie nur als Hilfsmittel bei der Ausführung seines Werkes benutzte. Der Hinweis darauf, dass die Abhängigkeit von Tschulkows „Sammlung“ von Handschriftensammlungen aufgrund des Verlustes der letzteren nicht umfassend und vollständig nachvollziehbar ist, überzeugt nicht. Konnte dieses Argument vor einigen Jahrzehnten, als das Studium der handschriftlichen Liederbücher des 18. Jahrhunderts noch in den Kinderschuhen steckte, noch verwendet werden, so ist es heute, nach den gründlichen und systematischen Untersuchungen auf diesem Gebiet durch M. N. Speranski, A. W. Posdnejew und andere Forscher, entschieden zurückzuweisen. Die Zusammensetzung der Handschriftensammlungen dieser Zeit ist, auch wenn es verschiedene Arten und Varianten davon gibt, im Allgemeinen durch eine ziemlich große Konstanz gekennzeichnet, und es ist schwer vorstellbar, dass eine bestimmte Kategorie von Monumenten völlig spurlos verschwunden sein könnte.

Es sollte betont werden, dass einige der früheren Forscher nicht geneigt waren, in Tschulkows „Sammlung“ nur eine Zusammenfassung und Systematisierung von Materialien zu sehen, die aus Manuskriptsammlungen entlehnt wurden. A. N. Pypin bemerkte, dass Tschulkow im Grunde genommen nichts darüber sagt, wie und woher er die Lieder genommen hat. „...Es ist durchaus möglich“, bemerkt der Gelehrte in diesem Zusammenhang, „dass er die Sammlungen benutzte, die im Umlauf waren; es ist auch möglich, dass er viele von ihnen selbst aus lebenden Volksliedern kannte“ (155, 74).

A. W. Markow hebt die „Ergänzung“ zum dritten Teil der Pulkow-„Sammlung“ hervor, die eine systematische Auswahl von rituellen Liedern enthält, die in Manuskriptsammlungen unbekannt sind. Diese Lieder wurden seiner Meinung nach „für einen besonderen Zweck, für die Veröffentlichung, aufgenommen“ (107, 87). Markow glaubt, dass Tschulkow in den 60er Jahren eine Reihe von Aufnahmen von Liedern in Auftrag gab, die als Grundlage für seine Sammlung dienten. Nach Ansicht des Forschers wurde „ein großer Teil der Lieder von Soldatenchören aufgenommen“ (107, 97).

Unabhängig davon, wie stichhaltig und wahrscheinlich bestimmte Überlegungen zu den Methoden und Formen von Tschulkows Sammeltätigkeit sind, muss anerkannt werden, dass seine „Sammlung“ in Bezug auf den Reichtum, die Vielfalt und die Bedeutung des darin präsentierten folkloristischen Materials weit über das Liedrepertoire hinausgeht, das in den Manuskriptsammlungen der Mitte des 18. Jahrhunderts präsentiert wurde. Gleichzeitig erwies sich die Kategorie von Liedern in Tschulkows „Sammlung“, die sich nicht in den Manuskriptsammlungen wiederfindet, d. h. vor allem rituelle Lieder, als die beständigste und lebensfähigste. Die von Markow zitierte Studie stellt fest, dass spätere Aufzeichnungen von Liedern dieses Genres, die bereits Ende des 19. Jahrhunderts entstanden, sich kaum von den von Tschulkow überlieferten Varianten unterscheiden, während die lyrischen Lieder aus seiner „Sammlung“ entweder ganz aus der mündlichen Praxis verschwunden sind oder in stark veränderter Form erhalten blieben (107, 101). Dies lässt sich zum einen durch die größere Stabilität und den Konservatismus des Genres der rituellen Lieder selbst erklären, zum anderen durch die Tatsache, dass die lyrischen Lieder stärker von der städtischen Kultur ihrer Zeit beeinflusst waren und diese Versionen daher nicht in den bäuerlichen Liedraum gelangen konnten.

#### 4.

Die erste von W. F. Trutowski zusammengestellte Notensammlung russischer Volkslieder steht in direkter Abhängigkeit zu Tschulkows „Sammlung“. In Bezug auf den Umfang und die Vielfalt des Materials ist sie dem Hauptwerk von Tschulkow weit unterlegen. In drei Ausgaben von Trutowskis Sammlung<sup>15</sup> finden sich nur 60 Lieder (20 in jeder Ausgabe).

<sup>15</sup> Drei Teile der Sammlung wurden zwischen 1776 und 1779 veröffentlicht, der vierte Teil erschien nach einer langen Pause im Jahr 1795. Der erste Teil wurde zweimal nachgedruckt, 1782 und 1796.

Zugleich scheint sie vollständiger und in der Komposition zurückhaltender zu sein. Trutowski nahm in seine Sammlung keine Lieder „buchmäßigen“ Ursprungs auf, außer in Einzelfällen, wenn ein Lied bereits volkstümlich geworden war und sich mit der Masse der namenlosen Volkslieder vermischt. Seine Aufgabe war es, Volkslieder von anderen bestehenden Liedgattungen zu unterscheiden, was schon im Titel der Sammlung zum Ausdruck kommt: „Sammlung einfacher russischer Lieder mit Noten“.

Trutowski kann mit gutem Grund als der erste russische Musiker und Sammler von Volksliedern bezeichnet werden. Auch wenn er die Texte der Lieder teilweise von Tschulkow und aus Manuskriptsammlungen entliehen hat, hat er die Melodien zweifellos selbst niedergeschrieben. Darauf deutet die Stelle im „Vorwort“ hin, in der er von den Schwierigkeiten spricht, die mit dem Vorhandensein verschiedener Versionen von Liedern und unterschiedlicher Vortragsweisen verbunden sind. Die Frage der Auswahl der besten dieser Varianten wurde von Trutowski empirisch entschieden. „Was die Stimmen betrifft“, bemerkt er, „so fand ich, als ich vielen zuhörte, dass sie überall auf verschiedene Weise singen; und so bemühte ich mich nur, ihre Genauigkeit zu bewahren und mich auf die einfachsten Stimmen festzulegen“ (187, 37). Die Bedeutung verschiedener Varianten als Ausdruck einer lebendigen schöpferischen Einstellung der Interpreten zu einem Volkslied konnte Trutowski noch nicht einschätzen: die russische Musikfolkloristik kam erst in der

zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf der Grundlage eines großen Fundus an Aufzeichnungen und Beobachtungen der Lieder in ihrer heimatlichen und vertrauten Umgebung zu diesem Schluss.

Im Vorwort zur ersten Ausgabe seiner „Sammlung“ spricht Trutowski deutlich über den Zweck dieser Ausgabe und was ihn zu dieser Arbeit veranlasst hat: „Schon seit langem wünschten die Liebhaber russischer einfacher Lieder, dass sie mit Noten in musikalischen Regeln herausgegeben würden; aber noch hat niemand diese Arbeit auf sich genommen, sie in eine gewisse Ordnung zu bringen und Bassnoten zu setzen. Ich habe mich entschlossen, diese von mir gesammelten russischen Lieder zum Vergnügen vieler Liebhaber herauszugeben, um sie einstimmig so zu singen, wie sie gewöhnlich gesungen werden; wer aber singen oder auf Instrumenten spielen will, ohne den Bass abzusetzen, mit dem wird eine Vereinbarung getroffen“ (187, 37).

Wie aus diesen Worten des Sammlers hervorgeht, wandte er sich an ein breites Spektrum von Liedliebhabern und gab seiner Sammlung einen fast utilitaristischen Zweck. Trutowskis Sammlung entbehrt jeglichem wissenschaftlichen und folkloristischen Prinzip der Gruppierung des Materials, und er wechselt und mischt frei Lieder verschiedener Genres. Bei der Veröffentlichung des ersten Teils versprach Trutowski, dass „wenn das Publikum diese kleine Ausgabe russischer Lieder wohlwollend aufnimmt, ich es nicht versäumen werde, weitere ähnliche Ausgaben herauszugeben, die ich mit aller möglichen Mühe und Sorgfalt zu sammeln versuchen werde“. Offenbar waren seine Hoffnungen auf Erfolg berechtigt, denn zwei Jahre nach der ersten Ausgabe, 1778, veröffentlichte er den zweiten und ein Jahr später - den dritten Teil seiner Sammlung, 1782 folgte eine zweite Auflage des ersten Teils. Es ist nicht bekannt, aus welchen Gründen Trutowski sich weigerte, die begonnene Arbeit fortzusetzen, aber der vierte Teil seiner Liedersammlung wurde erst 1795 veröffentlicht, und es folgte (1796) eine weitere, dritte Auflage des ersten Teils. Dies ist die äußere Seite von Trutowskis Arbeit an der Veröffentlichung von Volksliedern<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Für eine ausführlichere Darstellung der Geschichte der Trutowski-Sammlung siehe P. K. Simoni (177), N. F. Findeisen (193, II, 309-321) und W. M. Beljajews einleitenden Artikel zur Ausgabe von Trutowskis Sammlung (187).

Es ist sehr wahrscheinlich, dass der unmittelbare Anlass für die Schaffung seines Werks die Unzufriedenheit der Amateursänger mit der „Sammlung“ von Tschulkow war, der die „Stimmen“ der Lieder fehlten. Trutowskis Arbeit war jedoch weitgehend unabhängig und beschränkte sich nicht darauf, die von Tschulkow veröffentlichten Texte mit Melodien zu „unterlegen“. Während im ersten Teil seiner Sammlung 15 Texte mit denen von Tschulkow übereinstimmen, finden wir im zweiten und dritten Teil nur 8 Texte, die mit der „Sammlung verschiedener Lieder“ übereinstimmen. Die Abhängigkeit Trutowskis von Tschulkow wurde also im Laufe der Zeit immer geringer<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> N. F. Findeisen gibt eine vergleichende Übersicht über den Inhalt der Sammlungen von Trutowski, Tschulkow und Lwow-Pratsch (193, II, 309-312). Seine Angaben sind jedoch ungenau, da er den vierten Teil der „Sammlung“ von Tschulkow nicht kannte.

In Trutowskis „Sammlung“ finden wir viele wertvolle Beispiele von Volksmusik und -dichtung, deren Authentizität nicht angezweifelt werden kann. Von besonderem Interesse sind die Lieder einer breit gesungenen, ausgedehnten Form, die mit familiären und lyrischen Themen oder mit Themen des Volksprotests, der Rebellion und der Auflehnung gegen die Obrigkeit verbunden sind. Eines der besten in dieser

Gruppe ist das Lied aus dem Rasin-Zyklus „Was ist auf Mutter Wolga“, das in keiner anderen gedruckten Ausgabe des Jahrhunderts enthalten war <sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Zu den historischen Ereignissen, die diesem und den folgenden Liedern zugrunde liegen, siehe Bd. 1 der vorliegenden Ausgabe, S. 185-187.

Sein langer, sich frei entwickelnder Gesang ist ausdrucksstark, von einem Gefühl der Kraft und Lebendigkeit durchdrungen, obwohl er während der Aufnahme möglicherweise etwas schematisiert wurde (siehe Band 1, Beispiel 27).

Das Lied „Was war niedriger als die Stadt Saratow“, das in einigen später aufgezeichneten Versionen auch mit den Ereignissen des Stepan Rasin-Aufstandes in Verbindung gebracht wird, war weit verbreitet (74, 189-190). Diese Version des Liedes, die deutliche Spuren der Kontamination aufweist, findet sich in einer Reihe von handschriftlichen und gedruckten Sammlungen des 18. Jahrhunderts <sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Der Text des Liedes ist in der GPB-Sammlung, Q XIV, Nr. 98, vorhanden (siehe das Kapitel „Das Lied in den Manuskriptsammlungen“), aber die musikalischen Notationen in den Sammlungen des späten 18. Jahrhunderts sind eindeutig von Trutowskis Revision abhängig.

Die Melodie dieses Liedes ist in Bezug auf das Genre dual, mit Merkmalen einer langen Melodie in Kombination mit einer rhythmischen Dimensionalität des Marschtyps (Beispiel 80).

Zur gleichen Gruppe von „Glücks“- und „Jünglings“-Liedern gehört auch „Das Gras auf dem freien Feld ist verwelkt“ über die Ermordung des Zarengesandten Bojarin Karamschew<sup>20</sup> durch Kosaken im Jahr 1630.

<sup>20</sup> In dieser Version wird der Name des Bojaren nicht genannt, aber das Ereignis selbst wird im Text ausführlich beschrieben.

Die relativ kurze Melodie zeichnet sich durch ihre Weite und Freiheit der Entfaltung aus. Die Strophe besteht aus einer zweifachen asymmetrischen Fünf-Takt-Struktur in Form eines Solorefrains mit einem Chorrefrain<sup>21</sup> (Beispiel 81).

<sup>21</sup> Die Zeile unter der Note ist unterzeichnet: „Una volta la prima solo. Poi da capo tutti“ („Beim ersten Mal - eine Oberstimme. Bei der Wiederholung - alle zusammen“).

Das Lied „An der Mutter Wolga“ wird ebenfalls mit Bildern von volkstümlicher Freiheit und weiten Räumen assoziiert. In Trutowskis Version, wie auch in anderen gedruckten Versionen des 18. Jahrhunderts, fehlt ihm jedoch ein rebellischer Ton. Die kurze, rhythmisch gemessene Melodie, die sich in diesen Varianten nur in kleinen Details unterscheidet, ist vom Typ her näher an „schnellen“ Tänzen als an langen Liedern (Beispiel 82).

Erst im Laufe der allmählichen geschichtlichen Entwicklung wurde der Inhalt des Liedes neu interpretiert, und seine Melodie wurde umgestaltet und gewann an melodischer Breite, Energie und Anspruch<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> M. S. Druskin schreibt im Vergleich verschiedener Versionen des Liedes „An der Mutter Wolga“: „Offensichtlich wird entweder in den 1830er Jahren oder erst in den 1840er und 1850er Jahren die erweiterte, romantisch überhöhte Interpretation des

Liedes, die in dieser Form erstmals durch die musikalische Aufnahme von K. Wilboa (1860, Sammlung „100 russische Lieder“) fixiert wurde, endgültig festgelegt“ (61, 56).

Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass die Entwicklung des Liedes in umgekehrter Richtung verlief. In diesem Fall müssten die in der zweiten Hälfte des 19.

Jahrhunderts aufgezeichneten Varianten als zuverlässiger angesehen werden, und die Aufnahme von Trutowski wäre vereinfacht und würde nicht den Reichtum des folkloristischen Originals vermitteln. Die Stabilität der Melodie in der mündlichen Überlieferung und die Geringfügigkeit der Abweichungen zwischen den verschiedenen lokalen Varianten lassen diesen Schluss zu (100, 342-348).

Was die Liebeslieder in Trutowskis Aufnahme betrifft, so können nur wenige von ihnen als echte Beispiele traditioneller Liedfolklore betrachtet werden<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Der alten bäuerlichen Tradition nahestehend sind die langen Abschnitte „Im Hause des guten jungen Mannes“ und „Oh du bist mein Feld, reines Feld“ mit ihrer streng diatonischen, auf freier Variantenbildung beruhenden Melodie.

Bei den meisten von ihnen ist der Einfluss der empfindsamen romantischen Melodie spürbar. Der Grund für dieses Phänomen ist leicht zu verstehen. Das lyrische Lied ist von Natur aus am beweglichsten und wandelbarsten. „Es“, bemerkt N. M. Lopatin, „verharrt fast nie in der Ruhe, sondern variiert und verändert sich wie das Leben selbst. Es wird auf verschiedene Epochen des Volkslebens angewandt, auf einen bekannten Ort, auf verschiedene Positionen des Menschen und auf seine Berufe, die ihm oft ihren Stempel aufdrücken“ (100, 44).

Es ist ganz natürlich, dass sich das alte Bauernlied veränderte und neue Züge annahm, als es in die städtische Umgebung kam. In diesem Fall hat sich der Text besser erhalten als die Melodie, obwohl er dem Einfluss der Buchpoesie ausgesetzt war.

Ein Beispiel für ein solches transformiertes, erweitertes Lied ist das Mädchenliebeslied „Meine liebe Mutter“. Die sich sanft und gemächlich entfaltende breite Melodie enthält betonte expressive Wendungen mit Zügen von „grausamer“ Tränenseligkeit, die dem Volkslied nicht eigen sind. Dazu gehören der Beginn in einer angespannt klingenden hohen Lage (in den Liedern der alten bäuerlichen Tradition wird der melodische Höhepunkt allmählich und nicht sofort erreicht) oder das pathetische „Gleiten“ der Stimme auf dem Mollton und der Undezime (Takte 5 und 11-12), das im intrasyllabischen Gesang bei den Worten „Mutter“ und „Geliebte“ auftritt (Beispiel 83).

Es wäre jedoch falsch, in solchen Proben nur das Ergebnis einer Verzerrung des echten Volksliedes zu sehen. Trutowski, der sich in seiner „Sammlung“ an gebildete Liebhaber des Liedes wandte, hat es so aufgenommen, wie es im städtischen Leben um ihn herum erklang. Auf der Grundlage der Synthese der alten bäuerlichen Tradition mit zartfühlenden romantischen Intonationen entsteht ein eigentümlicher Typus der „russischen Hauskantilene“ (Assafjew), der sowohl im Bereich der städtischen Liedfolklore als auch im Werk begabter russischer Meister der Vokallyrik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts.

Eines der beliebtesten Lieder dieser Art ist „Wie in unserem weiten Hof“, das in vielen handschriftlichen und gedruckten Sammlungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts enthalten ist. Die von Trutowski erstmals veröffentlichte Fassung kann



jedoch als die authentischste angesehen werden. In Werken verschiedener Gattungen (Anjutas Lied in der Oper „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Brautwerber“, Klaviervariationen von W. Palschau), behielten die Komponisten nicht nur den Wortlaut der Melodie, sondern auch den allgemeinen Charakter der Erzählung und sogar die Tonart g-Moll bei. Offensichtlich sollte dieses Lied eher als folkloristisch denn als Folklore im eigentlichen Sinne betrachtet werden<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> M. I. Popow verweist in „Russische Erata“ auf die Rubrik „Liebeslieder nach altrussischer Art“.

Der typisch russische melodische Gesang wird hier mit empfindsamen Wendungen kombiniert, die dem Volkslied fremd sind, wie z. B. das Singen des Einleitungstons im dritten Takt und vor allem die Passage von der V.-Moll-Stufe hinunter zur VII. #, bevor sie in den Takten 9-10 zur Tonika zurückkehrt, was typisch für sentimentale Vokaltexte ist. Diese der italienischen Oper entlehnte Bewegung war auch in der russischen Alltagsromantik des 19. Jahrhunderts beliebt, wo sie oft sogar den Charakter einer Phrase erhält. Der „künstliche“ Ursprung des Liedes zeigt sich auch in der Struktur der Melodie, die die einfachste klassische zweistimmige Form mit einer Abweichung nach Paralleldur zu Beginn der zweiten Struktur darstellt.

Einige andere Lieder in Trutowskis „Sammlung“ haben einen deutlich „buchhaften“ Charakter. So hat R. I. Saridka die Zugehörigkeit der Worte des Liedes „Seit dem Morgen bewache ich den Vogelschwarm am Fluss“ zu dem Dichter I. F. Bogdanowitsch festgestellt (65, 68)<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> In der Gedichtsammlung von Bogdanowitsch (Reihe „Die Bibliothek des Dichters“) wird der dritte Teil der gesammelten Werke des Dichters, der 1809-1810 erschien, als Erstveröffentlichung dieses Gedichts angegeben (26, 240). Offenbar ist der Verfasser und Kompilator des Kommentars I. 3. Serman an Trutowskis Sammlung vorbeigegangen, was uns veranlasst, das Erscheinen dieser Gedichte im Druck auf volle dreißig Jahre früher zu datieren.

Die Melodie dieses Liedes, in der die Silben des Textes gesungen werden, ist sehr ausdruckslos und hat keine Verbindung zur Volksliedstilistik. Man kann davon ausgehen, dass sie aus einem Tanzstück wie einer Gavotte übernommen und mechanisch an die Strophen „angepasst“ wurde.

Aber auch in den Fällen, in denen die Urheberschaft der Verse nicht festgestellt werden kann, kann man von ihrem „künstlichen“ Ursprung sprechen. Das gilt zum Beispiel für den Text des Liedes „Auch wenn die schwarze Soutane bedeckt“<sup>26</sup>, der in dreistrophigem Jambus geschrieben ist, der von russischen Dichtern aus dem 18. Jahrhundert in Gedichten des Liedtyps verwendet wurde.

<sup>26</sup> In M. I. Popows „Russische Erata“ steht es in der Abteilung "Liebeslieder der Stadt" neben den Liedtexten von Sumarokow, Maikow, Derschawin und anderen berühmten Dichtern.

Die lexikalische Struktur dieses Textes, der von sentimentalischen Ergüssen, Klagen und Beteuerungen seiner leidenschaftlichen Gefühle durchdrungen ist, ist sehr weit von der Volkssprache entfernt. Der Eindruck von Künstlichkeit und Gekünsteltheit wird durch die Melodie des Liedes erweckt, in der das Bemühen, einige Merkmale eines ausgedehnten Bauernliedes wiederzugeben, mit eindeutig nicht einheimischen

Methoden der melodischen Entwicklung und einer sensiblen Betonung des chromatischen Eingangstons kombiniert wird.

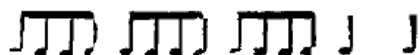
Zu den Liedern, die nicht wirklich volkstümlich, sondern „im Geiste des Volkes“ komponiert sind, gehört auch „Wie zwei Tauben auf dem Eichenbaum“. Sein Text, der an das berühmte Gedicht „Die blaue Taube klagt“ von I. I. Dmitrijew erinnert, das Belinskij als Inbegriff der „zärtlich seufzenden Sentimentalität“ bezeichnete, ist im so genannten „Kolzow“-Pentameter geschrieben. Wie W. A. Wasina-Grossman bemerkt, finden wir in Trutowski eines der frühesten Beispiele für die Verwendung dieses Formats, das unter den Liedermachern des 19. Jahrhunderts weit verbreitet war (34, 38-39). Die Melodie des Liedes hat den Charakter einer melancholischen Siciliana mit einer empfindsamen Kadenz in V-VII-I (Beispiel 84).

Ein weiterer Fall ist das Lied „Du singst, sing, Lerche“, dessen Menuettmelodie im Widerspruch zu einem sehr kunstvollen poetischen Text steht, der auf demselben Pentameter basiert<sup>27</sup> (Beispiel 85).

<sup>27</sup> Fünfsilbige Verse werden auch in den Liedern „Ach du, schönes Mädchen“, „Ach du, mein reines Feld“, „Meine liebe Mutter“, „Ach du, starkes Gedankenkind“, „Rauscht nicht so, wilde Winde“, „Wozu denn das alles war“, „Als die weißen Schneeschollen schmilzten“ und anderen verwendet.

Dem Inhalt nach - der gute junge Mann schreibt Briefe zunächst an seinen Vater und seine Mutter und dann an seine „ehemalige Geliebte“ mit der Bitte, ihn aus dem Gefängnis freizukaufen - ist dieses Lied als sogenanntes „Räuberlied“ einzustufen. Auch wenn der poetische Text nicht frei von einigen „literarischen“ Merkmalen ist, so kommen doch die Elemente der volkstümlichen Stilistik in ihm sehr gut zum Ausdruck. Aber die Verbindung mit dieser Melodie ist zufällig und ungerechtfertigt.

Trutowskis so genannte „kurze“, scherzhafte Tanz- oder Reigenlieder sind in ihrer Struktur einheitlich. Die meisten von ihnen basieren auf einem 14-silbigen Rhythmus, manchmal 12-silbig, seltener 10- oder 9-silbig.



Ein Refrain von vier Vierteltakten oder acht Zweiertaktakten umfasst zwei Textzeilen. Der klare motorische Rhythmus des Gesangs entspricht einer choräischen Strophe (Beispiel 86).

Die gleiche rhythmische Struktur liegt den Liedern „Ach, das Dorf steht nicht weit vom anderen Dorf entfernt.“ und „Weißgesicht rundgesichtig“ zugrunde, und in leicht abgewandelter Form finden wir sie in den Liedern „Ach im Garten, ich liebe den Garten“ und „Ach auf den Bergen, auf den Bergen“. In einer kürzeren Verszeile werden die letzten beiden rhythmischen Einheiten zu einem einzigen erweiterten Ton zusammengefasst („Mein lieber Freund war böse auf mich“, „Ich ging an den Heuschobern entlang“)<sup>28</sup> oder viertaktige Strukturen werden durch dreitaktige ersetzt („Ich gehe, ich gehe in den grünen Garten spazieren“, „Ich gehe am Leuchtturm entlang“).

<sup>28</sup> Die rhythmische Grundeinheit in diesen Liedern ist das Viertel, nicht die Achtel.

Manchmal sind alle rhythmischen Einheiten einer Melodie gleich und die Endungen der Zeilen werden nur durch perkussive Akzente hervorgehoben („Ich gehe zur

Brücke zur Brücke“). In einigen Liedern wird die Kolomejka-Rhythmik komplexer und freier interpretiert, aber der grundlegende rhythmische Grundsatz bleibt derselbe („Die junge Frau ging durch den Wald“, „Die Himbeere spazierte hinter den heiligen Toren“). Abweichungen davon sind sehr selten und können als Ausnahme von der allgemeinen Regel betrachtet werden.

In den dritten und vierten Bänden der Trutowski-Sammlung wurden eine Gruppe ukrainischer Lieder aufgenommen. Einige von ihnen verbreiteten sich im russischen Musikleben des späten 18. Jahrhunderts und wurden von Komponisten in ihren Werken verwendet („O, du grüner Hain“ in der „Russischen Sinfonie nach ukrainischen Themen“ von E. Vančura, „O, meine Mutter hat mich geschickt“ in den Violinvariationen von Chandoschkin).

Was die Qualität von Trutowskis Aufnahmen betrifft, so muss man bei ihrer Bewertung das allgemeine Niveau des musikalischen Denkens des 18. Jahrhunderts berücksichtigen. Ausgehend von den musikalischen und grammatikalischen Normen des Klassizismus war er nicht immer in der Lage, die Freiheit und Flexibilität der Volksmelodien vollständig zu vermitteln. Dies betrifft insbesondere die metrische Seite der Aufnahmen, worauf W. M. Beljajew zu Recht hinweist (187, 14-19). Indem er die Melodie in den starren Rahmen „korrekter“, meist geradzahligter Taktmaße zwängt, bricht Trutowski in einigen Fällen die natürliche, durch expressive und semantische Zäsuren bedingte Gliederung der Melodie auf und schneidet sie künstlich in kurze, gleichmäßig alternierende Abschnitte.

Zum Beispiel hat der Refrain des Liedes „Ach am Meer, blaues Meer“, der aus zwei Fünf-Viertel-Strukturen besteht, ein Taktmaß von 2/4. Dies hat zur Folge, dass die melodische Phrase mechanisch in kurze Segmente zerlegt wird und ihre Wiederholung zu einer Verschiebung der Akzente führt (Beispiel 87).

Wahrscheinlich hat Trutowski selbst gespürt, wie wenig überzeugend dieses Taktieren war, und in der zweiten Auflage des ersten Teils seiner Sammlung hat er versucht, es zu korrigieren, indem er das erste Viertel auf den Takt verschob. Aber nicht nur die Transposition der taktischen Linie brachte keine Verbesserung, sondern es entstanden auch neue Diskrepanzen zwischen den natürlichen melodischen Akzenten und dem Verhältnis von starken und schwachen Teilen innerhalb der Takte. Der Komponist der Sammlung befand sich offensichtlich in einem Dilemma, aus dem er vom Standpunkt der klassischen Metrumlehre aus keinen Ausweg finden konnte. Das pentatonische Format, das von den russischen Komponisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts so häufig verwendet wurde, begegnet Glinka erstmals mehr als ein halbes Jahrhundert nach der Veröffentlichung der ersten Teile von Trutowskis Sammlung<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Es wäre möglich gewesen, den pentatonischen Takt durch abwechselnde Takte im 3/4- und 2/4-Takt zu ersetzen, aber auch dies entsprach nicht dem Geist der klassischen Epoche.

Er zeigt einen korrekteren Ansatz, um die Harmonie russischer Volkslieder zu vermitteln. Es gibt zahlreiche Beispiele für alternierende Harmonien in seinen Aufnahmen (wenn auch in der einfachsten Form des Wechsels von Dur zu parallelem Moll oder umgekehrt). Eine Reihe von Trutowskis Aufnahmen bewahren diatonische Harmonien, meist mixolydische<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> „Was zur Mutter Wolga gehört“, „Weiter unten entlang des Mutter-Kamyschenka-Flusses“, „Ach, du mein Feld, sauberes Feld“, „Erdbeerbeere“ und andere

Manchmal wird diese Harmonie jedoch durch das Auftauchen einer tieferen Quinte im Bass auf dem Schlussston neutralisiert, wodurch der melodische Hauptton der mixolydischen Harmonie als Dominante des klassischen Dur wahrgenommen wird („Ach, das Dorf steht nicht weit vom anderen Dorf entfernt“, „Erdbeerbeere“). Ein interessantes Beispiel für eine komplexe und nuancenreiche Variation ist das lyrische Lied „Was im hellen Zimmer war“, in dem das natürliche a-Moll dem harmonischen Moll gegenübergestellt wird und die alternierende Terz der Harmonie ein Phänomen hervorruft, das von A. D. Kastalski als „Chromatik in der Ferne“<sup>31</sup> definiert wurde (Beispiel 88).

<sup>31</sup> Bei einer streng puristischen Betrachtungsweise müsste man alle Tonerhöhungen als „künstlich“ in das Lied eingebracht betrachten. In diesem Fall würde das gesamte Lied in äolischem A-Dur gehalten werden, aber der eigentümliche harmonische „Schimmer“, der ihm eigen ist, würde verschwinden.

Die Bearbeitung von Volksliedern in Trutowskis Sammlung ist minimal. Wie der Kompilator selbst im „Vorwort“ zum ersten Teil anmerkt, beschränkte er sich darauf, einen Bass unter die Melodien zu „legen“, der ad libitum gespielt werden konnte. Einige Gelehrte betrachten die untere Notenlinie als Basso continuo, d. h. als Grundlage für die harmonische Begleitung der Melodie (siehe: 72, 438). Richtiger erscheint uns der Standpunkt von W. M. Beljajew, der meint, dass Trutowski in seinen Bearbeitungen die obligatorische harmonische Füllung der Mittelstimmen nicht vorschrieb und den Bass auf einem einstimmigen Instrument - Cello, Fagott - spielen ließ; die Oberstimme konnte durch Violine oder Flöte dupliziert werden (187, 22).

Einen besonderen Platz unter Trutowskis Bearbeitungen nimmt das ukrainische Lied „Am Ufer der kleinen Bucht“ mit einer ausgearbeiteten, auf zwei Notenlinien angelegten Begleitung und variantenreichen Veränderungen der Melodie selbst in Wiederholungen ein. Doch wie O. J. Lewaschewa festgestellt hat, stammt diese Bearbeitung nicht von Trutowski, sondern von Koslowski und wurde von ihm für eine ungewöhnlich üppige Feier angefertigt, die Potemkin am 28. April 1791 im Taurischen Palais anlässlich der Einnahme der türkischen Festung Ismail veranstaltete (92, 50). Die Fassung in dieser Sammlung ist eine Bearbeitung der Partitur für Chor und Orchester.

## 5.

Im Jahr 1790 erschien eine weitere Sammlung unter dem Titel „Sammlung russischer Volkslieder mit ihren Stimmen“, die 100 Beispiele von Volksliedern enthielt. Aufgrund der Angabe auf der Titelseite „Iwan Pratsch vertonte“ wurde die Sammlung lange Zeit diesem Musiker, einem Tschechen, zugeschrieben, der fast ein halbes Jahrhundert lang in Russland tätig war (siehe: 193, II, 321, 323). In den 30er Jahren des letzten Jahrhunderts schrieb der Musiker und Schriftsteller F. P. Lwow: „Im Jahre 1790 hat ein Mitglied unserer Akademie der Künste, der verstorbene Geheimrat Nikolai Alexandrowitsch Lwow, mit Hilfe von Sammlern und Verwandten, die unablässig in seinem Haus sangen, unter denen ich die Ehre hatte, zu sein, eine

neue Sammlung von Liedern zusammengestellt, die von Herrn Pratsch aus unseren Stimmen in Noten gesetzt wurden; die Vorrede zu dieser Ausgabe wurde von Herrn Lwow geschrieben“ (104, 45).

Auf dieser Grundlage schrieb A. J. Paltschikow, als er die Sammlung 1896 neu auflegte, in den Titel: „Russische Volkslieder, gesammelt von N. A. Lwow. Die Melodien wurden von Iwan Pratsch aufgenommen und harmonisiert“. N. F. Findeisen, der es für falsch hält, Lwow als „Kompilator“ der Sammlung zu bezeichnen, räumt gleichzeitig ein, „dass N. A. Lwow für die Auswahl der Lieder für die erste Ausgabe der Sammlung und für die Abfassung eines wissenschaftlichen Vorworts verantwortlich war, wozu sich Pratsch wahrscheinlich nicht imstande fühlte und auch nicht genügend Russischkenntnisse besaß“ (193, II, 327).

Lwow war jedoch nicht nur Pratschs Assistent bei der Auswahl der Lieder und der Abfassung des Vorworts zur Sammlung. Er war in erster Linie für die Initiative zur Schaffung einer neuen, im Vergleich zu Trutowskis Sammlung erweiterten Liedersammlung verantwortlich, ebenso für die Ausarbeitung der Grundsätze dieser Ausgabe, die Klassifizierung der Lieder nach Gattungen und schließlich für die Redaktion der Texte.

Als außergewöhnliche Persönlichkeit der russischen Kultur des späten 18. Jahrhunderts, als Dichter, Wissenschaftler, Architekt, hervorragender Kenner und Liebhaber von Volksliedern, scharte N. A. Lwow viele Schriftsteller, Musiker und Künstler um sich, darunter so prominente Persönlichkeiten wie G. R. Derschawin, W. W. Kapnist, I. I. Chemnitzer, E. I. Fomin, D. S. Bortnjanski, D. G. Lewizki (siehe: 96, II; 160). Lwow selbst kannte, wie einige seiner Freunde, die zu diesem Kreis gehörten, viele Lieder auswendig und sang sie gerne. Nach den Worten seines Neffen F. P. Lwow wurden hier, aus dem Mund des erleuchteten „Sammlers“ Pratsch, die in der Sammlung enthaltenen Lieder aufgenommen und die Begleitung zu den Melodien geschrieben. Aus irgendeinem Grund wollte Lwow seinen Namen nicht auf die Titelseite der „Sammlung“ setzen, und alle Urheberrechte blieben bei Pratsch.

Das Verdienst um die Zusammenstellung dieser Sammlung sollte also zwischen zwei Personen aufgeteilt werden. W. M. Beljajew schreibt zu Recht: „Wenn die Rolle von N. A. Lwow als Kompilator der Sammlung russischer Volkslieder mit ihren Stimmen und als Initiator dieses Unterfangens entscheidend war, so war auch die Rolle von Pratsch als Komponist, der dieses Unterfangen praktisch formulierte, sehr bedeutend“ (103, 5).

Vergleicht man die Sammlungen von Trutowski und Lwow-Pratsch, so findet man zwischen ihnen mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten. Nur etwas mehr als ein Drittel der Lieder aus Trutowskis Sammlung (36 von 100) sind in dieser neuen Sammlung und teilweise in anderen Versionen enthalten. Die Auswahl der Lieder von Lwow-Pratsch zeigt eine kritischere und strengere Haltung gegenüber dem Material. Gleichzeitig ist das Repertoire ihrer Sammlung in gewissem Sinne begrenzter. So enthielt sie keine Lieder mit einer klar zum Ausdruck gebrachten antifeudalen Ausrichtung, trotz ihrer großen Popularität und ihrer unbestreitbaren poetischen und musikalischen Verdienste. Die Kompilatoren übergangen eines der besten ausgedehnten Lieder des 18. Jahrhunderts, „Was ist auf der Mutter an der Wolga, nicht schwarz, sondern geschwärzt“, dessen Handlung mit dem Aufstand von Stepan Rasin zusammenhängt. Nicht in die Sammlung aufgenommen wurden satirische Lieder aus dem Alltag, in denen der Protest gegen die Unterdrückung durch Domostrowski mit größter Schärfe zum Ausdruck kommt und die manchmal bis zu blankem Hohn und Spott reichen (z. B. „Mutter hat mich ohne Geld geboren“).

Diese Auswahl und sorgfältige „Filterung“ des Liedrepertoires wurde zweifellos bis zu einem gewissen Grad von den veränderten Bedingungen des sozialen und

politischen Lebens diktiert. An der Schwelle zu den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts, als die Regierung von Katharina II. in Todesangst vor dem unaufhaltsamen Anwachsen der Bauernbewegung in ihrem Land und der Entwicklung der revolutionären Ereignisse in Frankreich immer brutaler einen reaktionären Kurs in der Außen- und Innenpolitik verfolgte, war es kaum möglich, ein Lied zu veröffentlichen, das Stepan Rasin als beliebten Volkshelden pries.

Insgesamt war die Lwow-Pratsch-Sammlung jedoch ein für die damalige Zeit herausragendes Ereignis auf dem Gebiet der musikalischen Folkloristik. In Bezug auf die Breite der Abdeckung verschiedener Liedgattungen, den hohen künstlerischen Wert der präsentierten Beispiele, die Durchdachtheit und systematische Anordnung derselben übertrifft sie nicht nur Trutowskis Sammlung, die ihr vorausging, sondern auch die meisten ähnlichen Editionen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie kann als die erste russische Musik- und Folklorepublikation angesehen werden, die versuchte, das Volkslied von einem wissenschaftlichen Standpunkt aus zu verstehen.

Die Abhandlung „Über den russischen Volksgesang“ von N. A. Lwow, die dieser Sammlung als Vorwort beigelegt ist, ist eine kleine theoretische Abhandlung, die sich in knapper Form mit dem Ursprung, den wichtigsten Gattungsvarianten und den Besonderheiten der musikalischen Struktur der russischen Volkslieder befasst. Bei der Behandlung dieser Themen geht der Autor von allgemeinen ästhetischen Annahmen aus, die den Ansichten der französischen Enzyklopädisten nahe kommen. Er verweist auf die These von der überragenden Bedeutung der Melodie als „Seele der Musik“, ihrer primären Quelle, die unmittelbar mit der Natur verbunden ist. Die hohe Vollkommenheit und Originalität der Formen des russischen Volksgesangs erklärt Lwow mit der Verbindung zur antiken griechischen Musik. Diese Analogie, die unter dem Einfluss der Ideen des Klassizismus entstanden ist, war natürlich künstlich. Aber in der russischen Musikfolkloristik war eine solche Annäherung bis Mitte des 19. Jahrhunderts üblich.

Bei der Klassifizierung von Volksliedern nach ihren Gattungen und stilistischen Merkmalen unterscheidet Lwow zwei Hauptgruppen - ausgedehnten und Tanzlieder. Darüber hinaus nennt er eine Reihe weiterer Arten von Liedern mit eher privater Bedeutung: Hochzeitslieder, Reigenlieder, geistliche Lieder und Zwischenspiele. Er gibt den ausgedehnten Liedern den Vorzug, da sie am ältesten sind und einen besonderen Reichtum an melodischer Struktur aufweisen. Sie sind es, die laut Lwow den „charakteristischen Volksgesang“ darstellen. Lwow schätzt die künstlerischen Vorzüge des russischen Volksliedes, den Reichtum und die Vielfalt seiner Formen und betont, dass es „unter den vielen tausend Liedern keine zwei gibt, die einander sehr ähnlich sind“. Er bringt die Hoffnung zum Ausdruck, dass die veröffentlichte Sammlung „eine reiche Quelle ... für Talente“ bietet und vielleicht „ein neuer Lichtstrahl die musikalische Welt erhellt“ (101, 42).

Nach der von Lwow aufgestellten Gattungsklassifizierung sind die Lieder in mehrere Abteilungen unterteilt. Die wichtigsten und umfangreichsten sind die Abteilungen der ausgedehnten Lieder (34 in der ersten Ausgabe) und der „Tänze oder schnellen Lieder“ (42). Hochzeitslieder, Reigentanzlieder, geistliche Lieder sowie „kleinrussische“ Lieder sind in kleinen unabhängigen Abteilungen untergebracht. Diese Aufteilung nach Gattungen ist jedoch nicht immer ganz klar. Die diesbezügliche Unsicherheit spiegelt sich in der Tatsache wider, dass bei späteren Nachdrucken der Sammlung einige Lieder von einem Abschnitt in einen anderen verschoben wurden. So wurden das Lied „Kleine Weide, meine grüne Weide“ und „Ein junges Mädchen“, die in der ersten Ausgabe in der Abteilung der ausgedehnten Lieder standen, in späteren Ausgaben als Tanzlieder eingestuft. Bei einigen Liedern, die als ausgedehnte Lieder eingestuft wurden, weist die Struktur der Melodie die typischen

Merkmale auf, die eher für deutlich rhythmisch bewegte Tanzlieder typisch sind. Dies sind zum Beispiel „Ach, welches Talent habe ich, ein solches Talent“, „Ach, wozu war das, und wozu hat es gedient“ mit ihrer symmetrisch aufgebauten Melodie (im einen Fall vier Zweitakte, im anderen - vier Dreitakte) und charakteristischen Phrasenwiederholungen. Ähnlich strukturiert sind die Lieder „Ach Flüsschen, Flüsschen“, die nach dem sehr klaren und einfachen Schema AA<sub>1</sub>BB<sub>1</sub> aufgebaut sind, oder „Ach, warum sitzt du, Liebling, so traurig da“. Letzteres steht melodisch dem Tanz „Im Garten oder im Gemüsegarten“ sehr nahe und kann als dessen Variante angesehen werden. Solche Fälle sind offenbar damit zu erklären, dass im Alltag der Rahmen der Liedgattungen beweglich und wandelbar war, dass es eine ständige Verschiebung von Texten und Melodien gab, so dass ein Lied oft seine Gattung wechselte.

Als beste Beispiele in den beiden Hauptgruppen nennt Lwow jedoch Lieder mit deutlich ausgeprägten Genremerkmalen. Unter den ausgedehnten Liedern hebt er solche hervor wie „Es war immer noch unten am Fluss Mutter Kamischenka“, „Wie früher, Brüder“, „Ach du Wolga, Mutter Wolga“ usw. Alle diese Lieder zeichnen sich durch die Breite des melodischen Gesangs, die Diatonik der Struktur, die freie asymmetrische Struktur der Melodie und die Entfaltung nach dem Prinzip des Variantengesangs aus. Mit ihnen, nach Lwow, kann nicht gleich in künstlerischen Wert auf die neuesten langen Lieder, "mit Hilfe der Kunst, in unserer Zeit komponiert", zu denen er „Tobt nicht, wilde Winde“, „Wie auf der Mutter Fluss an der Newa“, „Meine liebe Mutter“.

Einige andere Lieder in der Sammlung tragen den Stempel eines späten „künstlichen“ Ursprungs. Es ist jedoch nicht immer möglich, eine solche Schlussfolgerung auf der Grundlage der Übereinstimmung bestimmter Elemente des Liedtextes mit poetischen Wendungen und Bildern bekannter Gedichte des „Autors“ zu ziehen. Es ist nicht ungewöhnlich, auf die umgekehrte Beziehung zu stoßen, wenn der Dichter unter Verwendung der Zeilen populärer Volkslieder eine Reihe von „freien Variationen“ über sie schuf<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Dies war zum Beispiel bei A. F. Mersljakow der Fall. Findeisen schreibt ihm fälschlicherweise die Worte der Lieder „Ach, was bist du, Taube“, „Die Taube flog ins Tal hinaus“ und „Ich wusste um nichts in der Welt, worüber ich mich sorgen sollte“ aufgrund der (nicht immer wörtlichen) Übereinstimmung der ersten Zeilen des Textes mit den Anfangszeilen seiner Gedichte zu (193, II, 332). Was das Lied „Ach, was bist du, Taube“ betrifft, so wurde es von Tschulkow im vierten Teil seiner „Sammlung“ und dann in der ersten Ausgabe von Trutowskis Sammlung einige Jahre vor der Geburt des Dichters veröffentlicht.

Besondere Aufmerksamkeit erregt das Lied „Hoch flog der Falke“, das Lwow von allen anderen ausgedehnten Liedern durch die Vollkommenheit der „Komposition“ und die „Vielfalt der harmonischen Veränderungen“ unterscheidet. Seine Melodie ist eine sehr lange Melodie, die sich gleichmäßig und ohne Eile entfaltet, eine kontinuierliche Welle, ohne wahrnehmbare Zäsuren und Unterbrechungen. Typisch für ein ausgedehntes Bauernlied sind die allmähliche Erweiterung des Tonumfangs der Melodie in den ersten Phrasen von der Quinte zur kleinen Septime und die variable harmonische Färbung, die durch das Vorhandensein von zwei abwechselnden Register (g und b) entsteht. Die Melodie ist insgesamt streng diatonisch, mit Ausnahme eines Moments im Höhepunkt, wo das Auftauchen eines chromatischen Einleitungstons die Ausdruckskraft des Klangs erhöht.

Dieses Lied erfreute sich im späten 18. Jahrhundert großer Beliebtheit und wurde offenbar in literarischen Kreisen der damaligen Zeit sehr geschätzt. Es wird von Derschawin in seinem humorvollen „Lob für die Mücke“ erwähnt:

Pindar besang den Adler,  
Mitrofanow den Falken.

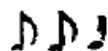
In einer Anmerkung zu seinem Gedicht erklärt der Dichter, Mitrofanow sei „ein berühmter Sänger, der das russische Lied „Hoch flog der Falke“ gesungen hat“ (50, 401). Dieses Lied wurde auch in Fomins Oper „Die Kutscher auf der Poststation“ verwendet, die nach einem Text von N. A. Lwow geschrieben wurde. Der hohe Wert des Liedes wurde von A. N. Serow hervorgehoben, der behauptete, dass „diese Melodie in ihrer Gesamtheit aus dem Volk übernommen wurde“ (175, 202).

Das Lied ist in verschiedenen Versionen überliefert, was seine Authentizität als Volkslied bestätigt. Gleichzeitig enthält die Ausgabe von Pratsch einige zweifelhafte Stellen, die darauf hindeuten, dass das Lied während seiner Existenz im städtischen Umfeld oder bei der Aufnahme selbst teilweise entstellt wurde. Die Autorin einer speziellen analytischen Studie des Liedes, A. W. Rudnewa, kommt zu dem Schluss, dass die Version in der Lwow-Pratsch-Sammlung nicht vom Gesang aufgenommen wurde, sondern aus Fomins Oper „Die Kutscher auf der Poststation“ stammt, wobei die mehrstimmige Chorpartitur mechanisch auf eine einzige melodische Linie reduziert wurde (164, 26-30). Daraus ergeben sich einige Unklarheiten in der Struktur der musikalischen Strophe, Mängel im Subtext und unlogische Melodiepassagen in der zweiten Hälfte des Gesangs (siehe insbesondere Takte 23-28; Beispiel 89).

Im Bereich der Tanzlieder finden sich viele wertvolle Beispiele für Volksmusik und Poesie. Unter den Liedern dieses Genres, die hier zum ersten Mal veröffentlicht werden, finden wir solche Meisterwerke wie „Es stand eine Birke auf dem Feld“, „In meinem Garten“, „Ich gehe zum Fluss hinaus“, „In den Pfützen“. Es ist bezeichnend für Lwows Bemerkung, dass alte Tanzlieder im Gegensatz zu langen Liedern keine spürbaren Vorteile gegenüber neu komponierten Liedern haben. Allerdings fügt er sogleich hinzu, dass „es unmöglich ist, genau zu sagen, welche von ihnen die ältesten sind“. Offensichtlich waren die relativ einfachen und eintönigen Melodien der Tanzlieder weniger anfällig für Veränderungen als die der langen Lieder. Daher fanden neue Tanzlieder schnell und einfach Eingang in den Alltag.

Lwow hebt die Zigeunerlieder als eine besondere Gruppe hervor und erklärt, dass „diese Lieder, die auch von Russen komponiert wurden, ihren Namen und die Art, wie sie gesungen werden, aufgrund ihrer Verwendung durch unsere Zigeuner geändert haben“. Hier wurde zum ersten Mal der Versuch unternommen, den Gesang der russischen Zigeuner zu charakterisieren. Wenig später schuf Derschawin in dem Gedicht „Zigeunertanz“ ein poetisches Bild von singenden und tanzenden Zigeunern. Er kontrastiert die bacchantische Raserei dieses ungestümen, wirbelnden Tanzes mit dem sanften, ruhigen Schritt der tanzenden russischen Maid.

Als eine der Besonderheiten des Zigeunertanzes nennt Lwow die Bewegung „auf drei Beinen“, d.h. ein Stampfen im Rhythmus



Diese rhythmische Figur wird in dem Lied „Ein junger Mann geht die Straße hinunter“, das Lwow als Zigeunerlied klassifiziert, mehrmals wiederholt (Beispiel 90).

Lwow verweist auch auf die Besonderheiten der Zigeunertanzlieder wie „einige kurze Refrains, wie: Trala und so weiter, einige Sätze, die von den Tänzern in einer Art und Weise geäußert werden, die der des Tanzes des spanischen Fandango



ähnelt“ (101, 40). So lautet der Refrain in dem oben genannten Lied „Mach weiter und sprich“<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Derschawin ahmt diese Technik nach, indem er jede Strophe seines Gedichts mit einem Refrain beendet:

Entfache Seelen, wirf Feuer in die Herzen  
Von einem gebräunten Gesicht

Die Frage, ob man davon ausgehen kann, dass diese Merkmale von den Zigeunern in das russische Volkslied eingeführt wurden, ist Gegenstand einer besonderen Untersuchung. Aber Lwows Überlegungen zu dieser Frage sind zweifellos von historischem Interesse als Beweis für die Rolle, die der Zigeunergesang mit seinem charakteristischen Repertoire und seiner spezifischen Vortragsweise im russischen Musikleben des späten 18. Jahrhunderts spielte.

Die Abschnitte der Hochzeits-, Reigen- und Feiertagslieder waren in ihrer Komposition völlig neu; keines der hier vorgestellten Lieder findet sich weder bei Trutowski noch in Manuskriptsammlungen. Der Akademiker M. N. Speranski, der das Fehlen ritueller Lieder in ihnen bemerkt, erklärt dies damit, dass „dieses Lied eng mit dem Ritus verbunden und nicht außerhalb desselben gedacht wurde“ (183, 127). Wahrscheinlich nahm das rituelle Lied tatsächlich einen separaten Platz im Alltag ein, der nicht völlig vom Ritual selbst getrennt war, obwohl es schon eher ein Spiel als eine magische Handlung war.

Lwow interessierte sich für dieses Lied als Relikt alter Volksbräuche und Ideen. „Hochzeits- und Reigenlieder“, stellt er fest, „sind sehr alt, unter ihnen gibt es kein einziges, das in unserer Zeit komponiert wurde; zu dieser Art von Liedern, besonders zu Hochzeitsliedern, gibt es unter den einfachen Leuten eine gewisse heilige Ehrfurcht, die vielleicht noch ein Überbleibsel der alten Hymnen ist“.

Trotz einiger Fehlurteile Lwows, die ein Tribut an die Zeit sind (z. B. die Vorstellung, dass die Slawen ihre heidnischen Spiele und Rituale von den alten Griechen entliehen haben), kann man seine Aussagen an Treffsicherheit und Beobachtungsgabe nicht leugnen. Er stellt zu Recht die Stabilität der Melodien und Texte des rituellen Liedes fest, die durch die Beständigkeit und Unveränderlichkeit der Volksbräuche bedingt ist: „Wagt es jemand, einem solchen Lied etwas hinzuzufügen oder zu verändern, das in seiner Vorstellung durch die Altertümlichkeit des Brauchs geheiligt ist?“

Die Zahl der rituellen Lieder in der Sammlung von Lwow-Pratsch ist relativ klein, aber ihre Auswahl ist sorgfältig und durchdacht. Unter den Hochzeitsliedern sind das dramatische „Mutter, was staubt auf dem Felde“ mit einer Melodie in äolischer Harmonie, deren diatonische Struktur nur durch eine chromatische Steigerung des F-Tons im dritten Takt durchbrochen wird, und „Aus dem Wald, aus dem dunklen Wald“ mit pentatonischen Wendungen in der ersten Hälfte der Melodie und einem phrygischen Schluss zu nennen. In der Abteilung der Reigenlieder sind „Und wir säten Hirse, säten“, „Flechte dich, Weidenkorb“ und „Ach, im Feld ist ein Lindenbäumchen“ von besonderem Interesse, die immer wieder die Aufmerksamkeit der russischen Komponisten des 18. Jahrhunderts auf sich zogen. Auch jedes der drei Heiligenlieder ist auf seine Weise interessant: das verspielte „Jetzt vergrabe ich das Gold“, das majestätische „Ehre sei der hohen Sonne im Himmel“<sup>34</sup> und das verspielte „Lebe, lebe, Kurilka“.

<sup>34</sup> Nur die ersten drei Zeilen des Textes dieses Liedes sind in Lwow-Pratsch überliefert. In der von W. M. Beljajew herausgegebenen Ausgabe werden sie durch eine Variante aus dem Buch „Lieder des russischen Volkes“ von I. Sacharow ergänzt, in der das Lied als Hochzeitslied interpretiert wird. Daraus ergibt sich ein Widerspruch zu den Anfangszeilen, in denen das Brot gepriesen wird.

Der letzte Teil der „Sammlung“ umfasst sechs ukrainische Lieder. Zwei davon – „Oh, krächzender, krächzender kleiner Rabe“ und „Oh, Hain, grüner Hain“ - wurden bereits im dritten Teil von Trutowskis Sammlung vorgestellt, der früher erschien. Aber das zweite dieser Lieder wird von Lwow-Pratsch in einer anderen, vollkommeneren Fassung wiedergegeben. „Oh, meine Mutter hat mich weggeschickt“ wurde von Trutowski in den vierten Teil aufgenommen, der erst 1795 veröffentlicht wurde. Von den anderen Liedern dieser Abteilung ist „Ach, unter der Kirsche“ zu erwähnen, das in Manuskriptsammlungen aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts zu finden ist. Lwow weist zu Recht auf die späte Entstehung dieser ukrainischen Lieder hin, die „musikalische Annehmlichkeiten“ in Form eines deutlich ausgeprägten tonalen Charakters, eines chromatischen Einleitungstons in Moll usw. enthalten. „Daraus“, so fügt er hinzu, „folgt jedoch nicht, dass die Musik dadurch schlechter wird...“

Die Harmonisierung der Melodien und der allgemeine Stil der musikalischen Arrangements sorgten bei der Bewertung dieser Sammlung für heftige Kontroversen. Schon bald nach der Veröffentlichung wurden Stimmen laut, die behaupteten, Pratsch habe die Volksmelodien verzerrt und sie gewaltsam in den Rahmen des europäischen klassischen Musiksystems gezwängt, das dem Wesen des russischen Melos fremd sei. Der berühmte Historiker und Archäograph Metropolit Jewgenij Bolchowitinow schrieb in seinen Anmerkungen zu Derschawins „Diskurs über lyrische Poesie“: „Es ist schade, dass Pratsch alle unsere alten Lieder in gleiche Takte für den europäischen Musikgeschmack eingemessen hat. Das ist unerträglich. Vor allem bei langen Liedern, die fast durchweg Rezitative nach Art der griechischen antiken Musikdichtung sind. Deshalb sind sie im Munde eines Russen, der diese Lieder nicht im Takt, sondern mit einer zeitweiligen Dehnung vieler Silben singt, empfindlicher, als wenn man sie nach Pratschs Noten singt“ (51, 313).

Als überzeugter Archaiker protestierte Bolchowitinow gegen alles, was er als „Modernisierung“ des Volksliedes, als Verletzung der Reinheit und Unantastbarkeit seiner ursprünglichen alten Struktur empfand. Im kritischen Teil seiner Äußerungen war zweifellos vieles richtig. Er wandte sich zu Recht gegen das Bestreben, die Melodien und Texte der russischen Volkslieder, die sich durch Flexibilität, Freiheit und Unregelmäßigkeit der Akzente auszeichnen, metrisch zu „vereinheitlichen“. Die richtige metrische Form der Aufzeichnung zu finden, die dem sprachlichen und musikalischen Rhythmus der Volkslieder entspricht, ist nach wie vor eine der schwierigsten Aufgaben der volkskundlichen Sammlungsarbeit, und es ist nicht verwunderlich, dass sie weder von Trutowski noch von Lwow und Pratsch ganz zufriedenstellend gelöst werden konnte. Nicht minder umstritten war der von Bolchowitinow vorgeschlagene Weg, der glaubte, dass der Rhythmus eines Volksliedes ausschließlich durch die Rezitation des Textes bestimmt werde. Dieser Irrtum beruht auf den falschen und voreingenommenen Annahmen, die ihm zugrunde liegen. Bolchowitinow sah keinen Unterschied zwischen dem altrussischen Volkslied und dem einstimmigen Kirchengesang, da er ihre gemeinsame Quelle in der Musik der alten Griechen sah. Doch gerade im Bereich des Rhythmus und der Prinzipien der metrischen Organisation der Melodie zeigt sich die Unähnlichkeit zwischen Volkslied und Krjuki-Noten-Gesang am deutlichsten.

Auch die meisten Folkloristen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts standen dem Werk Pratschs kritisch gegenüber. So würdigte A. N. Serow zwar die Sammlung Lwow-Pratschs als erste umfassende musikalische Veröffentlichung russischer Volkslieder, warf dem Autor der Bearbeitungen aber gleichzeitig die Armut und die schablonenhafte Harmonik vor und stellte teilweise sogar die Aufnahmen der Melodien in Frage<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> Gleichzeitig lobt Serow die Texte der Lieder in der Sammlung sehr hoch: „Die Texte der Lieder in Pratschs Sammlung können nicht kritisiert werden: es gibt viel Bemerkenswertes“ (175, 102).

Sein Standpunkt wurde mehr oder weniger von anderen vorrevolutionären Forschern geteilt, die nichts wesentlich Neues zur Behandlung dieses Themas beitrugen<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> Das schärfste negative Urteil über Pratschs Arbeit wird von J. E. Linewa (97) gefällt. Findeisen (193, II, 332) wiederholt alle seine früheren Kritikpunkte an Pratschs Aufzeichnungen und Bearbeitungen. Gleichzeitig liefert er eine Reihe wertvoller Hinweise auf die Geschichte der Sammlung.

Der Literaturhistoriker A. N. Pypin konnte die Bedeutung dieser Sammlung richtiger einschätzen, indem er sie als ein Buch bezeichnete, das „durch sein bewusstes Interesse an der Volksdichtung recht bemerkenswert“ sei und in dem „eine ernsthafte, theoretisch durchdachte Arbeit am russischen Lied“ zu erkennen sei (155, 71).

Das Problem der meisten negativ-kritischen Urteile über die Sammlung Lwow-Pratsch war in erster Linie der fehlende Historismus. Natürlich ist Pratsch an die ihm gestellte Aufgabe vom Standpunkt seiner Zeit aus herangegangen und hat in seinen Bearbeitungen von Volksmelodien jene Mittel eingesetzt, die ihm als einem an Vorbildern des klassischen Stils geschulten Musiker des 18. Jahrhunderts zur Verfügung standen.

Im Gegensatz zu Trutowski, dessen der Melodie „unterlegter“ Bass noch nicht die Anzeichen einer eindeutigen instrumentalen Struktur trägt, sind Pratschs Bearbeitungen in offensichtlicher Erwartung einer Klavierbegleitung entstanden. Dies wird sowohl durch die äußere Form der Notation mit einer unabhängigen Gesangslinie und einer zweizeiligen Begleitung als auch durch die Art der Darstellung selbst deutlich. Die mechanische Anwendung von Standardformeln für das Tasteninstrument („Albertianische Bässe“, triolische harmonische Figuration usw.) verleiht einigen seiner Arrangements Züge von Schematismus, was besonders bei Liedern mit einer breit gesungenen, ausgedehnten Struktur auffällt. Bei der Interpretation solcher Lieder muss man oft Trutowski den Vorzug geben, der sie mit größerer Freiheit und Flexibilität handhabt. Ein Vergleich zweier Bearbeitungen des Liedes „Oh du, mein Feld“, das zu den bekanntesten Beispielen der langlyrischen Gattung im 18. Jahrhundert gehört, ist in dieser Hinsicht sehr anschaulich und überzeugend.

Eine so deutliche Diskrepanz zwischen der Begleitstruktur und dem Charakter der Volksmelodie findet sich in Pratschs Musik jedoch nur in relativ wenigen Fällen. Im Großen und Ganzen zeigt er eine aufmerksame und sensible Haltung gegenüber den Besonderheiten der Volksliedstruktur und versucht, solche Bearbeitungsmethoden zu finden, die dazu beitragen, die Besonderheiten der Melodie besser hervorzuheben. In langen Liedern strebt er in der Regel eine weiche, unabhängige Führung der einzelnen Stimmen an, die an Chorklang erinnert. Ein Beispiel dafür ist die Bearbeitung des Liedes „Wie bei Batjuscha im grünen Garten“. Die Aufmerksamkeit

wird auf den rhythmisch beweglichen, melodischen Bass gelenkt, und an einigen Stellen gibt es eine parallele Bewegung zwischen der melodischen Stimme und dem Bass anstatt der beiden Oberstimmen (Beispiel 91).

In diesem Zusammenhang ist es notwendig, die allgemeine Grundsatzfrage nach den Traditionen des mehrstimmigen Vortrags von Volksliedern im städtischen Leben des 18. Jahrhunderts zu berühren. J. W. Gippius schreibt: „Der Boden, auf dem sich der neue homophone Stil des russischen städtischen Volksliedes mit Instrumentalbegleitung zu entwickeln begann, war weniger der alte chorische Stil der subvokalen Polyphonie als vielmehr der neue chorische Stil, in dem das Volkslied in den russischen Städten im 18. Jahrhundert aufgeführt wurde - der Stil der dreistimmigen Kantate.... Man muss nur die chorische Darstellung russischer Volkslieder in handschriftlichen Sammlungen von Kantaten und Psalmen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit der Darstellung derselben Lieder in den Sammlungen von Trutowski und Pratsch vergleichen, um zu sehen, dass die meisten Harmonisierungen beider Sammler im Wesentlichen Bearbeitungen des dreistimmigen Kantus-Stils für Klavier waren“ (45, 96, 98).

Es fällt schwer, einem so kategorisch geäußerten Standpunkt zuzustimmen. Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass die Zahl der musikalischen Aufzeichnungen von Volksliedern in Handschriftensammlungen sehr gering ist und dass es unter ihnen fast keine charakteristischen Beispiele für lange lyrische Lieder gibt. Und das ist kein Zufall, denn das ausgedehnte Lied war am schwierigsten in das prokrustesartige Bett einer schematisch gemessenen „Kantus“-Struktur „einzupassen“. Es ist möglich, dass es manchmal auf diese Art und Weise gesungen wurde, aber die uns bekannten Aufzeichnungen enthalten kein Material für ein definitives Urteil in diesem Punkt. Andererseits zeugt Trutowskis Bemerkung, er habe die Lieder veröffentlicht, „um sie einstimmig zu singen, wie sie gewöhnlich gesungen werden“, von ihrer überwiegend solistischen, einstimmigen Existenz in den Kreisen, an die er seine Sammlung richtete.

Der einleitende Artikel zur Sammlung Lwow-Pratsch verweist auf die chorische Aufführung von Volksliedern, zumeist der ausgedehnten Art. Die Hauptschwierigkeit bei der Schaffung dieser Sammlung bestand, wie es hier heißt, „darin, sie ohne Beschädigung der Volksmelodie mit einem richtigen Bass zu begleiten, der dem Charakter des Volkes entsprechen würde. Dies ist aber mit der grösstmöglichen Sorgfalt erfüllt worden, und der Bass ist fast überall so; und der Index ist sehr nahe an der Art, wie er in Volksliedern mit einem guten Chor gesungen wird“ (101, 43).

Einige Gelehrte haben diese Worte im Sinne einer Annäherung an die „Kantus“-Weise interpretiert (65, 78). Vergleicht man sie jedoch mit anderen Stellen in derselben Vorrede, in denen der Chorgesang von Liedern erwähnt wird, so wird deutlich, dass es sich um eine andere Art von Mehrstimmigkeit handelt. So hebt der Autor des Vorworts das Lied „Hoch flog der Falke“ als eines der besten Beispiele alter Volkskunst hervor und weist auf seine Verwandtschaft mit vielen anderen hin, die „mit einer einzigen Stimme beginnen und dann von einem gemeinsamen Chor gesteigert werden“ (101, 39). Lwow hat sicherlich die von Bauernchören vorgetragenen Lieder gehört und konnte die Originalität des russischen mehrstimmigen Volksgesangs erkennen. Eine andere Frage ist, inwieweit seine Gedanken und Beobachtungen in den Bearbeitungen von Pratsch praktisch umgesetzt wurden. Aber auch wenn wir hier nur von einzelnen und bei weitem nicht immer gelungenen Versuchen sprechen können, sind sie historisch äußerst wertvoll und aufschlussreich.

Bei Tanzliedern gibt die Begleitung oft die charakteristischen Spielweisen von Volksinstrumenten wieder (ausgehaltene oder gleichmäßig wiederholte Bässe, Akkorde auf einem Basston usw.). So wird beispielsweise das Arrangement des Liedes „In meinem Garten“ mit viel Geschmack und Eleganz vorgetragen.

Pratsch spürte den Reichtum und die Vielfalt der Harmonie, die den russischen Volksliedern innewohnen. Er gibt alle Veränderungen in der harmonischen Färbung der Melodie mit großer Sorgfalt und Detailgenauigkeit wieder. Die Sammlung enthält viele Lieder in abwechselnden Dur-Moll-, mixolydischen und teilweise phrygischen Harmonien. Pratschs Harmonisierungen beruhen jedoch auf einer klaren Unterscheidung zwischen klassischem Dur und Moll mit dem ihnen innewohnenden System von Tonika-Dominant-Beziehungen und betonter Einleitungstonalität. Deshalb wird zum Beispiel der Hauptton der mixolydischen Harmonie von ihm als Quinte des Dur-Tonika-Dreiklangs behandelt, und die Tonika der phrygischen Harmonie wird durch den Dur-Dominant-Dreiklang zur Subdominante harmonisiert. Man kann Pratsch jedoch nicht vorwerfen, dass er nicht in der Lage ist, den Reichtum an harmonischen Farben und die Flexibilität der Übergänge zu erreichen, die von den „Kutschkisten“ (*Mitglieder des „Mächtigen Häufleins“*) durch den ausgiebigen Gebrauch von harmonischen Nebenschritten geschaffen werden.

Konzentrieren wir uns auf die Bearbeitung des erweiterten Liedes „Wie früher, Brüder“ (Beispiel 92).

Ein Komponist einer späteren Epoche mit einer „kuchkistischen“ Ausrichtung hätte diese Melodie wahrscheinlich in der phrygischen Tonleiter mit einem natürlichen G-Ton gegeben und auf jeden Fall versucht, den Sextakkord der siebten höheren Stufe des a-Moll im zweiten Achtel des dritten Taktes und an ähnlichen Stellen danach zu vermeiden. Die häufige Verwendung des Dominantdreiklangs von harmonischem Moll verleiht der Melodie eine gewisse Weichheit und schwächt den ihr innewohnenden Charakter von strenger Männlichkeit und Stärke. Aber Pratsch hat das Lied so aufgenommen, wie er es gehört hat, in einer Interpretation, die für das städtische Leben des späten 18. Jahrhunderts charakteristisch ist. Was die Bearbeitung selbst betrifft, so enthält sie eine Reihe gut abgestimmter Momente (die Abweichung nach Dur in den Takten 2 und 8, die VI. Stufe in Takt 4), die von seinem richtigen Verständnis der Natur des ausgedehnten russischen Liedes zeugen.

Um Pratschs Bearbeitungen richtig und ganz objektiv beurteilen zu können, muss man sie nicht mit den Werken der herausragenden Meister der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vergleichen, die sich auf eine viel breitere Bekanntschaft mit dem russischen Volkslied und auf die vorhandene schöpferische Erfahrung mit der russischen Musikklassik stützten, sondern mit dem Erscheinen des Volksliedes in Manuskriptsammlungen und gewöhnlichen „Repertoire“-Publikationen jener Zeit, oft in den Werken qualifizierter professioneller Komponisten. Bei diesem Vergleich werden die Vorzüge dieser Bearbeitungen deutlich. Wenn es Pratsch auch nicht gelang, die eigentümliche Struktur des russischen Volksliedes in seiner Gesamtheit zu vermitteln, so konnte er doch viele seiner charakteristischen Merkmale mit ausreichendem künstlerischen Fingerspitzengefühl wiedergeben und gab damit den Anstoß zu einer weiteren Suche nach den Mitteln der musikalischen Verarbeitung, die seinem inneren Wesen am besten entsprechen.

Die erste Ausgabe von Lwow-Pratschs Sammlung war ziemlich schnell vergriffen und wurde zu einer bibliografischen Rarität. Das Urteil der meisten Forscher über diese Liedersammlung stützt sich auf die späteren Ausgaben von 1806 und 1815<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> So besaß A. N. Serow nur die Ausgabe von 1806 und kannte nicht einmal das Datum der ersten Ausgabe. Er schloss aus einem Hinweis in M. Guthries Buch auf die Existenz einer früheren Ausgabe.

Abgesehen von der zusätzlichen Aufnahme von 50 Liedern in diese späteren Ausgaben wurde das Vorwort von N. A. Lwow grundlegend überarbeitet und eine Neuauflage der Liedtexte vorgenommen. Es ist nicht bekannt, von wem diese Ausgabe stammt. Lwow selbst starb 1803, also drei Jahre vor Erscheinen der zweiten Ausgabe. Es ist jedoch möglich, dass sie noch zu seinen Lebzeiten und unter seiner Mitwirkung erstellt wurde.

Die Vergrößerung des Umfangs der Sammlung war offenbar dem Wunsch geschuldet, das Hauptangebot an populären Liedbeispielen umfassender darzustellen. Und tatsächlich finden sich unter den zusätzlichen Liedern, die in der zweiten und dritten Auflage aufgenommen wurden, viele, die im städtischen Leben des frühen 19. Jahrhunderts weit verbreitet waren, wie z. B. die bekannten Tanzlieder „Unter einem Kieselstein“, „Wie vor unseren Toren“, „Auf der Pflasterstraße“, „Unter einer Eiche“, „Komm nach Hause, meine Kuh“, ukrainisch „Ein Kosake ritt zur Donau“, „Am Ufer der kleinen Bucht“. Die Quelle dieser Ergänzungen könnten zum Teil gedruckte Liedersammlungen und Handschriftensammlungen des 18. Jahrhunderts sein.

Zu den herausragenden Beispielen aus der Welt der ausgedehnten lyrischen Lieder zählt erstmals hier veröffentlicht „Blüthen, blüthen Blümchen“ (Beispiel 93).

Der Wert dieser Melodie wurde selbst von den strengsten Forschern in Bezug auf die Reinheit des Volksstils anerkannt. Pratsch wurde jedoch für die angeblich verzerrte Aufnahme der Melodie gerügt, die ihr den Charakter echter Volkstümlichkeit nimmt. Über die Anhebung des Tons A im 2. und 6. Takt und einige Momente in der Harmonisierung dieses Liedes lässt sich natürlich streiten. Es wäre wahrscheinlich konsequenter gewesen, die gesamte Melodie in natürlichem fis-Moll zu harmonisieren. Pratsch hat jedoch die Besonderheit der letzten melodischen Wendung richtig erkannt und vom Standpunkt seines zeitgenössischen harmonischen Denkens aus die beste Lösung für die ihm gestellte Aufgabe gegeben<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Linewa, die Pratschs Aufnahme dieses Liedes kritisiert, bietet eine weit weniger überzeugende Version der Melodie an - mit einem G statt Gis in den letzten Takten (97, IX). Man kann dem Autor einer speziellen Studie über Pratschs Sammlung nur zustimmen, dass „Pratschs Aufnahme des Endes des Liedes russischer ist als Linewas Korrekturen“ (120).

In anderer Hinsicht ist das sentimentale und elegische Lied „Warum habe ich dich betrübt“, das auf einem poetischen Text von Sumarokow<sup>39</sup> basiert, bezeichnend.

<sup>39</sup> Sumarokows lautet „Womit ich dich beleidigt habe“.

Intonatorisch tendiert es zu späteren Mustern städtischer Liedtexte, was darauf schließen lässt, dass diese Verse in dieser musikalischen Fassung bereits um die Wende zum 19. Jahrhundert gesungen wurden. Die Popularität dieses Liedes war bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts sehr groß. Es wurde in viele Liedersammlungen aufgenommen, und Borodin stützte es auf sein berühmtes Trio aus dem Jahr 1853.

Einige neue Gedanken und Bestimmungen, die im Vorwort zur zweiten Auflage der Sammlung zum Ausdruck kommen, verdienen Beachtung. Zunächst ist es ein Versuch, das soziale Umfeld zu charakterisieren, in dem Volkslieder entstehen und sich entwickeln: „Aus dem Inhalt einiger von ihnen (d. h. der Lieder, die in die Sammlung aufgenommen wurden - J. K.) können wir erahnen, dass die Komponisten Kosaken, Burlaken, Schützen, alte Diener, Fabrikarbeiter, Soldaten, Matrosen, Kutscher waren; aber der Anfang alter Lieder, wie Hochzeits- und Reigentanzlieder, ist im Dunkel der Antike verborgen“ (103, 44). Der Autor ist bestrebt, im Inhalt und in der musikalischen Struktur der Volkslieder die Hauptmerkmale des russischen Nationalcharakters zum Ausdruck zu bringen. Dieser Gedanke scheint an Radischtschews Ansichten anzuknüpfen. Das Verständnis des Autors vom russischen Volkscharakter ist jedoch grundlegend anders als das von Radischtschew. Dem russischen Volk werden Eigenschaften wie „Zärtlichkeit“, „Empfindsamkeit“, „Unterwürfigkeit gegenüber dem Herrscher“ usw. zugeschrieben.<sup>40</sup>

<sup>40</sup> Laut M. K. Asadowski kann man in diesem Vorwort „bereits eine versteckte Polemik mit den fortschrittlichen revolutionären Tendenzen der Epoche heraushören“; in der Definition der Haupteigenschaften des russischen Nationalcharakters sieht er „eine direkte Antwort auf Radischtschew“ (8, 60).

In den Liedtexten wurden Elemente der sentimental Empfindsamkeit oder des loyalen Patriotismus bei der Bearbeitung verstärkt und hervorgehoben.

Die Sammlung von Lwow-Pratsch wird von modernen Forschern zu Recht als das größte Phänomen der jungen russischen Volkskunde des späten 18. Jahrhunderts angesehen. Sie fasste in gewissem Maße die wichtigsten Errungenschaften zusammen und verallgemeinerte sie. Diese Sammlung behielt ihre Bedeutung als Quelle des Liedrepertoires für das heimische städtische Musizieren für eine sehr lange Zeit. Etwa ein Drittel der Lieder, deren „Stimmen“ in den volkstümlichen Liederbüchern des frühen 19. Jahrhunderts am häufigsten genannt werden, finden sich in Lwow-Pratsch (siehe: 186, 47). Erst ab dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts, als sich die Nationalitätenfrage in der russischen Kunstkultur zuspitzte und die Sammlung von Volkskunstmustern verbreitete, wurde dieses Repertoire merklich erweitert und aktualisiert. Aber auch später bezogen sich die Kompilatoren „volkstümlicher“ Liedersammlungen immer wieder auf die Sammlung von Lwow-Pratsch und entlehnten ihr oft einen großen Teil ihres Materials<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> Eine sehr überzeugende Liste von Entlehnungen aus der Lwow-Pratsch-Sammlung findet sich bei S. Orlow (siehe: 120). So ist in M. Bernards Sammlung „Lieder des russischen Volkes“ (M., 1866) mehr als die Hälfte des Materials (90 von 150 Liedern) aus Pratsch entlehnt.

Bekanntlich konnte sogar Rimski-Korsakow bei der Zusammenstellung seiner klassischen Sammlung „100 russische Volkslieder“ auf die Aufnahmen von Pratsch zurückgreifen.

In den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts erschien eine Reihe von Volksliederbüchern, in denen Lieder volkstümlichen Ursprungs mit sentimental „russischen Liedern“ vermischt wurden. Diese populären Liederbücher, die sich an ein breites Spektrum von Musikliebhabern richten, sind meist nicht eigenständig und basieren auf dem Material bereits veröffentlichter Sammlungen verschiedener Art.

So zum Beispiel das „Neue Russische Liederbuch“, das 1792 von Poleschajew veröffentlicht wurde. Der Titel besagt, dass die Lieder dieser Sammlung „auf Stimmen gesungen, auf Gusli, Clavichord, Geigen und Blasinstrumenten gespielt werden können“. Das gesamte Material der Sammlung ist in einer „neutralen“ Aufmachung auf zwei Notenzeilen gegeben, die sowohl das Singen mit Begleitung eines der im Titel genannten Instrumente als auch den rein instrumentalen Vortrag ermöglicht. Der Hauptteil von Poleschajews Sammlung ist ein Nachdruck von Teplows Liedern, wobei die ursprüngliche Struktur erhalten blieb. Darüber hinaus enthält sie mehrere lyrische Lieder-Romanzen unbekannter Autorenschaft und volkstümlich inspirierte Lieder, die aus anderen Ausgaben nicht bekannt sind. Die extrem primitive und manchmal unleserliche Aufmachung verrät den Mangel an elementarer Professionalität des Kompilators und Herausgebers der Sammlung<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> Findeisens Vermutung, dass es sich bei dem Verfasser der Sammlung um den Autor der Oper „Der Sbitenschtschik“, A. Bullandt, gehandelt haben könnte, ist daher als unwahrscheinlich anzusehen.

Auf einem höheren Niveau befindet sich die von I. Gerstenberg und F. Ditmar 1797-1798 in drei Ausgaben unter dem Titel „Liederbuch oder eine vollständige Sammlung alter und neuer russischer Volks- und anderer Lieder“<sup>43</sup> veröffentlichte Sammlung.

<sup>43</sup> Die Sammlung wurde 1958 unter der Herausgeberschaft von B. L. Wolman neu aufgelegt (166). Siehe auch seinen Artikel: 37.

Vom Typ her handelt es sich um die gleiche farbenfrohe „Repertoire“-Sammlung, die gemischte Werke verschiedener Liedgattungen enthält, die im städtischen Leben des ausgehenden 18. Jahrhunderts üblich waren. Neben Volksliedern finden sich hier auch anonyme lyrische Lieder auf Texte von Sumarokow und anderen russischen Dichtern sowie Werke von F. M. Dobjanski und O. A. Koslowski, die ebenfalls anonym vorgelegt wurden.

Lieder, die als Volkslieder eingestuft werden können, machen etwa die Hälfte der Sammlung von Gerstenberg und Dietmar aus (60 von insgesamt 140). Sie sind teilweise von Trutowski und Lwow-Pratsch entlehnt. Gleichzeitig erweitert die Sammlung jedoch das Repertoire dieser beiden größten Folkloresammlungen des 18. Jahrhunderts erheblich. Unter den von Gerstenberg und Ditmar zum ersten Mal veröffentlichten Liedern finden wir weit verbreitete Beispiele der städtischen Folklore, die auch heute noch in Gebrauch sind. Zu ihnen gehören „Im dunklen Wald“, „Es war ein Festmahl“, „Oh, vor unseren Toren“, „Die Gläser auf dem Tisch klirrten“, „Im Garten oder im Gemüsegarten sangen Vögel“, das ukrainische Lied „Ein Kosake ritt zur Donau“ und andere. Das Soldatenlied „Jetzt ist die Zeit des Krieges“ ist von besonderem Interesse, da es das einzige erhaltene Beispiel für ein Lied über Suworow aus dieser Zeit ist. „Eine grobe Berechnung zeigt“, schreibt B. Wolman, „dass mehr als 30, meist Volkslieder, von Folkloreexpeditionen in der Sowjetzeit aufgenommen wurden. Die meisten von ihnen sind vollständig erhalten geblieben, andere existieren in Varianten und in Verunreinigungen mit anderen Liedern“ (166, 32). Diese Lebendigkeit der in der Sammlung von Gerstenberg und Dietmar vorgestellten Lieder zeugt davon, dass viele von ihnen tief im Volksleben verwurzelt sind.



Einen besonderen Platz unter den Folkloresammlungen des 18. Jahrhunderts nimmt die so genannte „Sammlung von Kirscha Danilow“ ein. In ihrer Zusammensetzung unterscheidet sie sich deutlich von den in der Literatur bekannten gedruckten und handschriftlichen Liederbüchern aus diesem Jahrhundert. Sie basiert auf den Werken der alten epischen Tradition - den Bylinas, den historischen Liedern, die in den Sammlungen von Tschulkow, Trutowski und Lwow-Pratsch ganz oder fast gar nicht vorhanden sind. In den für die Lektüre bestimmten Gedicht- und Prosasammlungen des 18. Jahrhunderts finden sich nur selten Aufzeichnungen von Bylinen (siehe: 123). „Die relative Seltenheit von Bylinen in den Sammlungen des 18. Jahrhunderts und die geringe Zahl ihrer Sujets“, schreibt M. N. Speranski, „lässt sich am ehesten dadurch erklären, dass diese Sammlungen hauptsächlich in den mittell russischen städtischen Zentren Russlands zusammengestellt wurden. Die alte Bylina-Tradition wurde dort zu dieser Zeit fast vollständig durch andere Arten von Liedern verdrängt. Sie existierte gelegentlich im Repertoire von Volkssängern und einigen Berufssängern, wie z. B. Spielmännern, die kleine Adelssitze besuchten (vgl. die Memoiren von Tatischtschew und Fonwisin). Die epische alte Bylina überlebte vor allem in den Randgebieten des von den Großrussen besetzten Gebietes, wo sie sich bis heute erhalten hat“ (183, 74).

Die Sammlung, die mit dem Namen Kirscha Danilow verbunden ist, entstand in einem dieser Gebiete, das von den damaligen Zentren des kulturellen Lebens weit entfernt war. Modernen Forschern zufolge entstand sie im Südwesten Sibiriens und im Ural in den 40-60er Jahren des 18. Jahrhunderts (siehe: 58, 373). Die Sammlung gehörte dem berühmten Bergmann P. A. Demidow, der wahrscheinlich eine gewisse Rolle bei ihrer Entstehung spielte. Es gibt keine zuverlässigen Informationen über die Identität von Kirscha Danilow: wir wissen nicht, ob er wirklich existierte oder ob er eine herkömmliche fiktive Figur ist<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> In einem der Lieder der Sammlung finden sich Zeilen wie diese:

Und ich bedaure nicht - weder Bitow, Grablenow,  
Noch den von Iwan Sutyryn,  
Ich bedaure nur den guten jungen Mann Pochmelygow,  
Oder vielleicht Kirill Danilowitsch

Eine eingehende Untersuchung der Texte der Sammlung führte die Forscher zu dem Schluss, dass die darin enthaltenen Lieder nicht von einem einzigen Sänger, sondern von mehreren Personen aufgenommen wurden (58, 387).

Bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts existierte die Sammlung von Kirscha Danilow nur als Manuskript. Sie wurde erstmals 1804 teilweise unter dem Titel „Alte russische Gedichte“ und 1818 vollständig (unter dem Namen von Kirscha Danilow) veröffentlicht. Das Erscheinen der Sammlung erweckte in literarischen Kreisen großes Interesse. Puschkin las sie aufmerksam und fand in ihr eine reiche Quelle für eine lebendige bildhafte Volkssprache. Belinski nannte Kirscha Danilows Sammlung „eine wahre Schatzkammer mit den größten Reichtümern der Volksdichtung“.

Der hohe Wert der in der Sammlung enthaltenen epischen Handlungen und Texte ist heute allgemein anerkannt. Die Sache mit den Melodien ist komplizierter. In der Handschrift gibt es keinen Untertext, die musikalische Linie wird getrennt vom Text vor dem Beginn eines jeden Liedes angegeben. Die Erzählung der Gesänge ist eindeutig instrumentaler Natur und enthält eine Reihe von Wendungen, die für eine vokale Darbietung ungünstig sind. Aus diesem Grund wird vermutet, dass die

Gesänge in keinem Zusammenhang mit den Texten stehen und ihnen nach eigenem Ermessen zugeordnet wurden.

Gleichzeitig wurden sie von maßgeblichen Musikern und Sammlern von Volksliedern mit vollem Vertrauen behandelt. Bald nach der Veröffentlichung der Sammlung stellte D. N. Kaschin mehrere Lieder von Kirscha Danilow in seiner Harmonisierung und mit dem unter den Noten signierten Text in das „Zeitschrift für russische Musik“ (1806). In den Sammlungen von Volksliedern von M. A. Stachowitsch und N. A. Rimski-Korsakow finden sich Anleihen bei Kirscha Danilow. Im Vorwort zu der Sammlung „100 russische Volkslieder“ schrieb Rimski-Korsakow: „Von den vielen Liedern, die mir von verschiedenen Personen berichtet wurden, habe ich nur diejenigen aufgenommen, für deren Echtheit ich bürgen kann“. Folglich hatte er keine Zweifel an der Echtheit von Kirscha Danilows Liedern.

Die deutliche Ausweitung der Bekanntschaft mit der epischen Liedtradition in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und das Auftauchen einer großen Anzahl von Aufnahmen, die von den Stimmen der direkten Träger dieser Tradition gemacht wurden, ermöglichten es, die Bewertung der Melodien von Kirscha Danilow von objektiven wissenschaftlichen Positionen aus anzugehen. Ihre Ähnlichkeit und manchmal völlige Übereinstimmung mit den Melodien der nordrussischen Erzähler wurde festgestellt (siehe: 109; 108, 303). Andererseits wurde ihre Nähe zu städtischen Varianten von Volksliedern festgestellt, die in den Sammlungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts präsentiert wurden (58, 409). Welchen Standpunkt auch immer der eine oder andere Autor einnehmen mag, die moderne Forschung zweifelt nicht an dem herausragenden Wert der Sammlung von Kirscha Danilow als Denkmal des Liedes, und nicht nur der mündlichen Volkskultur.

Die korrekte Zuordnung von Text und Gesang in der Sammlung stößt jedoch auf gewisse Schwierigkeiten, die mit dem Schematismus und der Konventionalität der Musiknoten zusammenhängen. Versuche einer wörtlichen Subtextualisierung haben keine befriedigenden Ergebnisse erbracht (siehe: 84). Die Autoren der Bearbeitungen, die weniger wissenschaftliche als künstlerische Ziele verfolgten, mussten einige Anpassungen am rhythmischen und manchmal sogar melodischen Muster der Gesänge vornehmen, um ihre Übereinstimmung mit dem poetischen Text zu erreichen.

W. M. Beljajew schlägt vor, die Melodien von Kirscha Danilow nicht als vollständige melodische Formationen zu betrachten, sondern als eine Summe von Gesängen, die im Laufe der Erzählung variieren und sich auf verschiedene Weise miteinander verbinden können (siehe: 19, 10). Ausgehend von dieser Annahme gibt er eine Rekonstruktion aller Lieder der Sammlung, wobei er allerdings deren Hypothetizität und die Möglichkeit anderer Lösungen voraussetzt. Doch unabhängig davon, wie überzeugend Beljajews einzelne Subtexte erscheinen, muss das Prinzip selbst als fruchtbar anerkannt werden.

Die Melodien von Kirscha Danilow haben keine individuelle Bindung, und in der Regel wird eine Gruppe von Liedern mit unterschiedlichen Texten zu einer Melodie gesungen, was für die Tradition des epischen Liedes im Allgemeinen charakteristisch ist. Jeder Sänger hatte seine eigene Melodie oder mehrere Melodien, die er unabhängig von dem spezifischen Inhalt dieses oder jenes Liedes verwendete. Es ist daher anzunehmen, dass die durch eine gemeinsame Melodie vereinten Liedgruppen in Kirscha Danilows Sammlung von einem einzigen Sänger aufgenommen wurden.

Die meisten Texte sind mit dem Gesang der Ballade über Solovey Budimerowitsch und ihrem poetischen Anfang „Wie hoch, wie hoch ist das Himmelszelt, wie tief, wie tief ist das Meer Akijan“ (*mythisches Meer*, „*unergründliches Meer*“) (Beispiel 94) verbunden.

Diese Melodie enthält eine Reihe von typischen Merkmalen der bylinischen Form: das Vorherrschen einer absteigenden melodischen Bewegung, daktylische Phrasenenden, „Dreier-Schlag“ (d. h. drei Akzente in jeder Phrase), die durch die Struktur der Verszeile bestimmt wird. Aufgrund der ungleichen Silbenzahl in den Zeilen und der freien Einteilung der Zeilen in Strophen wird die Strophenmelodie je nach Umfang des Textes gedehnt oder verkürzt. Die hier angegebene musikalische Notation ist eine Reihe von Gesängen, die nicht unbedingt in jeder Strophe in ihrer Gesamtheit und in dieser Reihenfolge verwendet werden.

Es fällt sofort auf, dass die dem Lied über Solovey Budimerowitsch vorangestellte musikalische Linie fünf melodische Phrasen (oder Gesänge) enthält, während der Text des poetischen Anfangs aus vier Zeilen besteht. In seiner Bearbeitung dieses Liedes fügt Rimski-Korsakow eine der beiden letzten Phrasen hinzu und ändert das melodische Muster leicht. Beljajew, der es vermeidet, der Melodie etwas Eigenes hinzuzufügen, lässt die vierte Phrase weg und behält die fünfte unverändert bei. Darüber hinaus haben sowohl Rimski-Korsakow als auch Beljajew die beiden Anfangsviertel in vier Achtel aufgeteilt und mit einem Anschlagszeichen versehen, was sich als notwendig erwies, um eine rhythmische Übereinstimmung zwischen der Musik und dem Text der ersten Zeile zu erreichen. In den nächsten beiden Strophen war eine solche Korrektur nicht erforderlich, da ihre Anfangszeilen vier Silben kürzer sind<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> Rimski-Korsakow verlegt den Gesang in die Basslage und transponiert ihn von D-Dur nach Es-Dur.

Rimski-Korsakow gibt nur die ersten drei Strophen des Textes an, die jeweils vier Verszeilen enthalten. In den folgenden Strophen ist die Anzahl der Zeilen größer, so dass ein vollständiger Satz von Gesängen verwendet werden muss<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> So zum Beispiel in der vierten Strophe:

Die Schiffe sind gut verziert,  
Ein Schiff übertrifft alle,  
Dort hatte das Schiff einen Falken,  
Anstelle von Augen waren in den Masten eingefügt  
Edelsteine entlang des Rumpfes

Neben den Heldenepen und historischen Liedern, die den Hauptinhalt der Sammlung von Kirill Danilow ausmachen, finden wir in ihm auch Lieder anderer Genres, insbesondere humorvolle, tänzerische und lyrische. Unter ihnen gibt es einzigartige Beispiele, die in keine der anderen Liedersammlungen des 18. Jahrhunderts aufgenommen wurden, wie das satirisch gefärbte „Räuberlied“ – „Bärte, Sträflinge, Helden“ oder „Oh, in Unglück zu leben - nicht im Luxus zu sein“, das auf eigene Weise Motive aus der „Die Geschichte von Trauer und Unglück“ neu interpretiert. Lyrische Lieder wie „Das Gras ist vor unseren Toren zertreten“ und „In einem schönen hohen Turm, unter einem roten schiefen Fenster“ werden in einzigartigen Varianten präsentiert, die in anderen Aufzeichnungen unbekannt sind. Ebenfalls in einer ungewöhnlichen Version enthalten ist geistliche Lyrik aus dem „Taubenbuch“.

Die Zahl der Lieder dieser Gattungen ist jedoch vergleichsweise gering, und die Prinzipien des Melodienaufbaus bleiben in ihnen die gleichen wie in der betrachteten

Bylina „Über die Solovey Budimerowitsch“. Die Sammlung von Kirscha Danilow bleibt für uns vor allem als wertvolles Denkmal der epischen Volkskunst von Bedeutung, das in Bezug auf den Umfang und die Qualität seiner Aufzeichnungen eine Ausnahmerecheinung für seine Zeit darstellt.

## **DIE RUSSISCHE KOMPOSITIONSSCHULE UND IHRE ÄSTHETISCHEN GRUNDLAGEN**

### **1.**

Der Weg der russischen Musik im 18. Jahrhundert war nicht durch eine allmähliche Entwicklung gekennzeichnet. Mehr als das: vielleicht hat keiner der verwandten Bereiche der russischen Kunst ein Bild von so plötzlichen, dramatischen Veränderungen gegeben wie die, die während dieses Jahrhunderts in der Geschichte der Musikkultur stattfanden. Und natürlich war der bedeutendste, der wichtigste Schritt auf diesem Weg die Herausbildung einer eigenen schöpferischen Tradition - die Bildung einer nationalen Komponistenschule in der Zeit der 70er - 80er Jahre. Denn in dieser Zeit und nur in dieser Zeit wurde die russische Berufsmusik zu einem in ihrem Wesen einheitlichen, aber auch vielseitigen Phänomen, das sich einen eigenständigen Platz in der Geschichte der gesamteuropäischen Kultur eroberte. In nur einem Jahrzehnt, beginnend mit dem Ende der 70er Jahre, entwickelte sich auf russischem Boden die Oper, erschienen komplexe Gattungen der Instrumentalmusik, erreichte die Chorkunst einen großen Umfang. Es entstand eine brillante Konstellation von russischen Musikern, deren Namen in die Geschichte eingegangen sind: Bortnjanski, Beresowski, Paschkewitsch, Fomin, Chandoschkin.... Von den ersten zaghaften schöpferischen Versuchen gelangte die Musik scheinbar unerwartet und plötzlich in den Bereich hoher professioneller Leistungen, die nur im Lichte der allgemeinen fortschrittlichen Bewegung des Zeitalters der Aufklärung bewertet werden können.

Es ist weniger als ein halbes Jahrhundert vergangen, seit sich Russland zum ersten Mal mit dem Operntheater beschäftigte, seit russische Amateure wie der bekannte G. N. Teplow begannen, die ersten Experimente zur Schaffung kleinerer vokaler und instrumentaler Formen der kammermusikalischen Alltagsmusik durchzuführen. Doch so positiv die schöpferischen Bemühungen russischer Talente - Sänger, Instrumentalisten, anonyme Liedermacher, kurz gesagt -, der ersten Träger der musikalischen Unterhaltungskultur in Russland, auch sein mögen, die Ergebnisse ihrer Tätigkeit bis zum Ende der 70er Jahre bilden noch nicht die künstlerische Einheit, die den Begriff einer Kunstschule kennzeichnet.

Und innerhalb weniger Jahre ändert sich das Bild. Die russische Musik wird durch recht ausgereifte Opern von Paschkewitsch, Fomin, Bortnjanski, brillante Kammermusikwerke von Changoschkin bereichert; es erscheinen die ersten gedruckten Sammlungen „einfacher“ russischer Lieder, über die ein Schriftsteller jener Zeit zu Recht sagte: „Man kann sich vorstellen, welche reiche Quelle diese Sammlung für musikalische Talente darstellen wird!“ (101, 42).

Das entscheidende Zeichen der entstehenden nationalen Komponistenschule war die engste Annäherung zwischen der russischen Musik und den fortgeschrittenen ideologischen Strömungen der Literatur und des Journalismus. Bis in die 70er Jahre

des 18. Jahrhunderts hatte die russische Kultur eine solche Synthese noch nicht vollzogen. Und in den ersten Jahrzehnten und in der Mitte des Jahrhunderts lassen sich nur einige Berührungspunkte zwischen Literatur und Musik skizzieren, die aufgrund ihrer Unreife natürlich noch nicht mit den besten Errungenschaften des russischen literarischen Klassizismus gleichziehen konnten. Gewisse Aspekte des Annäherungsprozesses waren freilich schon damals teilweise vorgezeichnet. Es handelte sich um die allmähliche Entwicklung der Kantaten im Zusammenhang mit der Reform des russischen Verses, um die ersten Versuche „russischer Lieder“ in Sumarokows Gedichten und um die Verpflanzung der Opernserie auf russischen Boden, die mit Hilfe desselben Dichters erfolgte<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> T. N. Liwanowa widmet diesem Problem in ihrem Werk (96) eine ganze Reihe von Studien („Russische Dichter und Musik“, „Russische Zeitschriften und Musik“, „Russische Schriftsteller und Oper“). Auch andere Forscher der Musik des 18. Jahrhunderts wie B. W. Assafjew, J. W. Keldysch, S. L. Ginsburg, B. L. Wolman und viele andere befassen sich mit diesem Thema.

Die enge Verbindung von Literatur und Musik wurde jedoch erst in der Zeit möglich, als das Werk russischer Komponisten zu einer ganzheitlichen künstlerischen Bewegung heranwuchs. Wenn die russische Musik in ihrer Entwicklung die Literatur nicht „einholte“, so schloss sie sich doch eindeutig ihrem Einflussbereich an und folgte demselben gemeinsamen Weg der Nationalität und nationalen Identität.

Die widersprüchliche Entwicklung der Kunstschulen in der russischen Kunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war ganz auf die Komplexität des sozio-politischen und wirtschaftlichen Lebens in Russland zurückzuführen. Das 18. Jahrhundert war überall in Europa durch den Zusammenbruch der feudalen Grundlagen, den Kampf gegen die überholte mittelalterliche religiöse Ideologie und das Aufkommen des aufklärerischen Denkens gekennzeichnet. In Russland nahm diese Bewegung aufgrund der besonderen sozialen Bedingungen des Land- und Leibeigenenstaates besonders komplexe und spezifische Formen an.

Die militärische und politische Macht Russlands war seit den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts fest etabliert. Der Sieg über die preußische Armee im Siebenjährigen Krieg stärkte die internationale Bedeutung des Russischen Reiches. Dies wurde durch den erfolgreichen Kampf mit dem gefährlichen Nachbarn Türkei begünstigt. Die Erfolge der russischen Armee in den Türkenkriegen (1766-1774, 1787-1791), die Eroberung der Krim und der südlichen Gebiete erweiterten das russische Staatsgebiet und führten zu einer aktiven Besiedlung der südlichen Regionen. In den Steppen der Ukraine und der Schwarzmeerregion wuchsen und erstarkten neue Städte, die Bevölkerung Russlands nahm zu, fruchtbares Land wurde erschlossen. Die Zahl der Einwohner des Russischen Reiches stieg von 19 Millionen in den Jahren 1762 bis 1796 auf 36 Millionen, die der Armee im gleichen Zeitraum von 162 Tausend auf 312 Tausend Menschen.

In der Landwirtschaft, in der Industrie und im Handel brechen die Keime neuer kapitalistischer Verhältnisse immer wieder durch. In Sibirien und im Ural, in der metallurgischen Industrie, werden Leiharbeiter eingesetzt. Handels- und Industriebetriebe sind nicht nur in den Händen großer Adliger - Kurakin, Rasumowski, Scheremetew - konzentriert, sondern gehen oft in die Hände von Kaufleuten, Freigelassenen und zollpflichtigen Bauern über, die ihren Besitzer freikaufen können. Und mit diesen neuen wirtschaftlichen Bedingungen war zweifellos mit dem gesamten Charakter der Entwicklung des russischen sozialen Lebens, die Einbeziehung in den

Bereich der sozio-kulturellen Aktivitäten von Menschen aus dem Adel, Vertreter des „dritten Ranges“ verbunden.

Der natürliche Prozess der Entstehung des Kapitalismus in Russland geriet jedoch in scharfen Widerspruch zu dem bestehenden feudalen Leibeigenensystem, unter dessen Unterdrückung eine riesige Masse von vielen Tausenden der werktätigen Bevölkerung Russlands stand. Der Palastumsturz von 1762 - die Ermordung Peters III. und die Machtergreifung Katharinas II. - erfüllte nicht nur nicht die Hoffnungen der russischen Aufklärer, sondern vertiefte auch die sozialen Widersprüche der Leibeigenschaft aufs Äußerste. Das von Peter III. Anfang 1762 erlassene Dekret „Über die Gewährung von Freiheit und Ungebundenheit für den gesamten russischen Adel“ wurde in den Regierungsverordnungen Katharinas II. fortgeführt, die die uneingeschränkte Macht des Grundherrn über den Bauern bestätigten. Im Jahr 1765 wurde ein Dekret erlassen, das den Grundherren das Recht einräumte, ihre Leibeigenen in die Strafknechtschaft zu schicken. Beschwerden eines Bauern gegen den Gutsherrn galten nach der bestehenden Gesetzgebung als falsche Denunziation und wurden mit Verbannung nach Sibirien bestraft, und für jede Äußerung von „Frechheit“ und „Willkür“ konnte der Besitzer den Täter ungestraft monströsen Folterungen aussetzen. Als „getauftes Eigentum“ des Grundherrn wechselten die Bauern den Besitzer, wurden bei der Rekrutierung gegen eine bestimmte Gebühr verkauft und verloren faktisch das Recht, eine eigene Familie zu gründen. Viele Tausend „Chargen“ von Leibeigenen wurden von Katharina großzügig als Entgelt an ihre Kumpane - Orlow, Potemkin und andere - verteilt.

All dies geschah unter dem Deckmantel des „aufgeklärten Absolutismus“, mit dem die autokratische Kaiserin ihre Taten zu verschleiern versuchte. Katharina verteidigte die Interessen der Leibeigenen, berücksichtigte aber gleichzeitig geschickt den Zeitgeist und versuchte in den ersten Jahren ihrer Herrschaft, den liberal gesinnten Adel auf ihre Seite zu ziehen und vor allem im Westen ihre Autorität als aufgeklärte Monarchin zu etablieren, die sich „um das Wohl ihrer Untertanen kümmert“.

Zu diesem Zweck berief sie im Sommer 1767 die in der Geschichte bekannte Kommission zur Ausarbeitung eines neuen Gesetzbuchs ein, das die Mitte des 17. Jahrhunderts verabschiedete und stark veraltete russische Gesetzgebung reformieren sollte. Der Einberufung der Kommission gingen Katharinas heuchlerische Erklärungen in ihrer „Instruktion“ an die Abgeordneten voraus - eine langatmige Abhandlung, die reichlich mit liberalen Phrasen aus den philosophischen Werken von Beccaria, Montesquieu und anderen Aufklärern des 18. Jahrhunderts gespickt war.

Die Aktivitäten der Kommission, trotz aller Bemühungen, sie mit der offiziellen Ideologie in Einklang zu bringen, erschreckten die Kaiserin dennoch. Der Kampf der Meinungen um die Bauernfrage nahm eine zu scharfe Form an. In den Erklärungen einiger Abgeordneter klang eine scharfe Verurteilung der Leibeigenschaft an, die Forderung, die Macht der Grundherren zu begrenzen. Die Frage der Lage der Leibeigenen wurde zum ersten Mal so offen vor dem Gericht der öffentlichen Meinung gestellt und fand sofort ein direktes Echo in der russischen Literatur und Publizistik. An den Aktivitäten der Kommission nahmen zukünftige fortschrittliche Schriftsteller - Träger der demokratischen Ideologie - aktiv teil: N. I. Nowikow, M. I. Popow, A. O. Ablessimow, der Wissenschaftler und Philosoph J. P. Koselskij. Unter dem Vorwand des Krieges mit der Türkei wurden die Sitzungen der Kommission 1768 abgebrochen und die von Katharina geschaffene „Richtschnur“ aus dem Verkehr gezogen. Doch kein Jahr später erschien Nowikows berühmte Zeitschrift „Die Drohne“, die zu einem echten Sprachrohr des fortschrittlichen antikriegesischen öffentlichen Denkens wurde<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Es ist kein Zufall, dass die Forscher den Prototyp des revolutionären Buches von Radischtschew in den von Nowikow veröffentlichten Essays „Briefe an Falalej“ und „Auszug aus einer Reise nach \*\*\*\*“ sehen. Lange Zeit wurden diese Werke sogar dem jungen Radischtschew zugeschrieben, was von der modernen Literaturwissenschaft widerlegt wurde (G. Makogonenko, D. Blagoi).

Es ist notwendig, an diese historischen Tatsachen zu erinnern, denn mit der Herrschaft Katharinas fiel die fruchtbarste und aktivste Periode der Entwicklung der russischen Kultur im 18. Jahrhundert zusammen. Ende der 60er Jahre entfaltet sich die Tätigkeit von Nowikow, Fonwisin und einer ganzen Gruppe von „drittklassigen“ aufklärerischen Schriftstellern (Tschulkow, Popow, Nikolew, Lukin, Emin, Ablessimow und andere). In den 70er Jahren traten Knjaschnin, Derschawin, gefolgt von Radischtschew, Krylow und Karamsin in die Literatur ein.

Die gewaltigen sozialen und kulturellen Veränderungen führten zu einem starken Anstieg des russischen Journalismus und des Buchdrucks. In 25 Jahren (von 1776 bis 1800) wurden in Russland etwa 6500 Bücher veröffentlicht - dreimal mehr als in den 50 Jahren zuvor. Das größte Verdienst daran gebührt N. I. Nowikow - dem Begründer des russischen demokratischen Journalismus, dem Schöpfer der berühmten satirischen Zeitschriften „Die Drohne“ und „Der Maler“, dem Herausgeber der Zeitung „Moskauer Wedomosti“, dem Leiter der Moskauer Universitätsdruckerei und dem Organisator des größten Buchverlagsunternehmens des ausgehenden Jahrhunderts - der „Typographischen Gesellschaft“. Die Jahre von Nowikows fruchtbarer Tätigkeit in Moskau, die von W. O. Kljutschewski als „Nowikows Jahrzehnt“ (1779-1789) bezeichnet wurden, sind in die Geschichte als eine der glänzendsten Perioden der russischen Aufklärung eingegangen. In diese Zeit fällt ein beispielloses Wachstum des Bildungswesens. Die Bedeutung der Bildungseinrichtungen als wichtige kulturelle Zentren nahm zu, wobei die Moskauer Universität einen besonderen Platz unter ihnen einnahm.

Es stellt sich die Frage, in welchem Zusammenhang diese Intensivierung des kulturellen Lebens mit den allgemeinen Tendenzen zur Stärkung des russischen Staatssystems und der Kulturpolitik Katharinas II. selbst stand.

Die Analyse dieser höchst komplexen, problematischen und turbulenten Epoche hat die Historiker schon lange beschäftigt. Schon in den berühmten Werken aus der vorrevolutionären Zeit (S. M. Solowjew, A. H. Brückner, W. O. Kljutschewski) wurden die eklatanten Widersprüche des „Katharinenzeitalters“, die den gesamten Prozess der Etablierung der russischen Nationalkultur kennzeichneten, anschaulich herausgestellt. So schrieb Kljutschewski, der sich an die aufdringlichen Interpretationen der Aktivitäten Katharinas II. erinnerte, die in den Jahren seiner Jugend eifrig gepflanzt wurden: „Wir begannen, den extrem gehobenen Ton von Karamsins „Historischem Lob der Katharina der Großen“ zu verstehen, das sechs Jahre nach dem Tod Katharinas II. veröffentlicht und von uns auf der Schulbank gelesen wurde, seine Äußerungen über die göttliche Sanftmut und Tugend, über den heiligen Geist der Monarchin, diese Annäherungen an die Gottheit, die uns als rednerische Exzesse erschienen, verwirrten das unreife Denken“.

Der Historiker kontrastiert diese loyalistische Sichtweise mit einer anderen, „Radischtschews“ Verständnis der „heroischen Jahre Katharinas“: „Nach Meinung anderer war dieses ganze Heldenepos nichts als eine theatralische Extravaganz, die hinter den Kulissen Sklaventum, Eitelkeit und Selbstherrlichkeit bewegte; prächtige Institutionen wurden nur gegründet, um als ihre Gründerin berühmt zu werden, und blieben dann in Vernachlässigung, ohne angemessene Aufsicht und Pflege für ihre

Entwicklung und ihren Erfolg; Katharinas ganze Politik war ein System von geschmückten Fassaden mit ungepflegten Hinterhöfen, dessen Folgen die völlige Verderbnis der Sitten in den oberen Klassen, die Unterdrückung und der Ruin der unteren Klassen, die allgemeine Schwächung Russlands waren“ (79, 315). In vollem Einklang mit dieser wahrheitsgetreuen Charakterisierung stehen Puschkins Worte, die er „nach neuen Legenden“ geschrieben hat. In den „Anmerkungen zur russischen Geschichte des 18. Jahrhunderts“ (1822) schrieb Puschkin: „.... Mit der Zeit wird die Geschichte die Auswirkungen ihrer Herrschaft auf die Sitten beurteilen, wird das grausame Treiben ihres Despotismus unter dem Deckmantel der Sanftmut und Toleranz, das von den Vizekönigen unterdrückte Volk, den von den Liebhabern geplünderten Staatsschatz enthüllen, wird die bedeutenden Fehler ihrer politischen Ökonomie, ihre Bedeutungslosigkeit in der Gesetzgebung, ihre widerliche Figürlichkeit in den Beziehungen zu den Philosophen ihres Jahrhunderts aufzeigen - und dann wird die Stimme des verführten Voltaire ihr glorreiches Andenken an den Fluch Russlands nicht verschonen“ (151, 91).

Katharinas „ekelhafte Figürlichkeit“ manifestiert sich auch in ihrer Haltung gegenüber der heimischen Wissenschaft, Literatur und Kunst. Die Politik der „nördlichen Minerva“ mit ihrem Bestreben, das Mäzenatentum für die Wissenschaften und Künste zu demonstrieren, war im Wesentlichen denselben Motiven eines äußerlichen, ostentativen Liberalismus untergeordnet, wie ihre Korrespondenz mit Voltaire und die Figuren der Enzyklopädie. Sie war sich der Notwendigkeit kultureller und erzieherischer Bemühungen bewusst und versuchte von Anfang an, diesen Prozess in den Rahmen der offiziellen monarchischen Ideologie zu stellen. Sie stiftete Stipendien für die Ausbildung begabter russischer Künstler im Ausland, blieb jedoch gegenüber den besten Leistungen der russischen Kunst, insbesondere der Musik, taub (weder Bortnjanski noch Fomin oder Chandoschkin fanden ihre Aufmerksamkeit). Während sie anfangs den jungen russischen Journalismus förderte, ging sie später grausam mit dessen prominentestem Vertreter, Nowikow, um. Sie verkündete die Förderung der Wissenschaften und übertrug der Geheimkanzlei und ihrem Sekretär - dem in der Geschichte berühmten Henker und Folterknecht Scheschkowski - die Aufsicht über „freidenkende“ Wissenschaftler und Schriftsteller, die es wagten, die Leibeigenschaft anzugreifen. Und selbst Derschawin, dem „Sänger der Feliza“, drohte der Zorn des Zaren und ein Verhör durch die Geheimpolizei, nachdem er seinen bemerkenswerten Odepsalm „An die Herrscher und Richter“ verfasst hatte.

Der reaktionäre Charakter der Kulturpolitik Katharinas II. zeigte sich bereits Mitte der 70er Jahre, nach der Niederschlagung des Pugatschow-Aufstands, deutlich. Brutale Repressionen wurden von Dekreten begleitet, die die Macht der Gutsherrschaft endgültig festigten („Einrichtung für die Verwaltung der Provinzen“ - 1775, „Dankesschreiben an den Adel“ - 1785). Die Ereignisse im Ausland zwangen die russische Kaiserin, die Maske des Liberalismus fallen zu lassen. Der drohende Sturz der Monarchie, der in den Jahren der Großen Französischen Revolution über der Autokratie schwebte, führte zur Reaktion des Potemkinschen Regimes. Noch deutlicher traten in den 80er Jahren die sozialen Widersprüche zutage, die durch den Bauernkrieg noch verschärft wurden.

Sie spiegelten sich tief in der Entwicklung des russischen öffentlichen Denkens wider. Ein bedeutender Teil des liberal gesinnten Adels rückte von seinen früheren Positionen ab. Die ehemals modische Verehrung Voltaires wurde durch die Verurteilung des „gottlosen“ Voltaireanismus und das Predigen mystischer Gefühle ersetzt. Ein typisches Phänomen der letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts ist die Freimaurerei, die einen bedeutenden Teil des aufgeklärten Adels in ihren Bann zog,



darunter so prominente Persönlichkeiten der russischen Literatur wie Nowikow, Cherskow und Karamsin. Die für diese Strömung charakteristischen ethischen und philosophischen Grundsätze - der Aufruf zur Selbstvertiefung, die Loslösung von der umgebenden Welt, das Eintauchen in die Sphäre der geheimnisvollen, unerkennbaren Phänomene - zeugten zweifellos vom Niedergang der aufklärerischen, demokratischen Tendenzen der 60er Jahre.

Doch die russische Freimaurerei, die von Natur aus komplex ist, gehorchte bei weitem nicht immer der reaktionären Ideologie. Viele ihrer Vertreter änderten nämlich nicht die früheren aufklärerischen Ansichten. So war es vor allem Nowikow, der 1775 der Freimaurerloge beitrug und zu einem ihrer aktivsten Mitglieder wurde. Unter dem Banner der Freimaurerei und mit Unterstützung freimaurerischer Organisationen startete er in Moskau eine in ihrem Umfang beispiellose Verlagstätigkeit. In der von ihm 1784 gegründeten „Typographischen Gesellschaft“ wurden neben freimaurerischer Literatur auch Lehrbücher, Übersetzungen aus der ausländischen klassischen Literatur und sogar Kinderbücher gedruckt. In Nowikows freimaurerischen Zeitschriften („Morgenlicht“, „Abenddämmerung“, „Ruhender Arbeiter“) wurden gelegentlich Artikel und Essays mit satirischem Inhalt veröffentlicht, die sich gegen Despotismus und die Selbstherrschaft der Grundbesitzer richteten. Auch im Rahmen der scheinbar harmlosen „belehrenden“ Literatur blieb der aufklärerische Schriftsteller seinen Idealen vom Dienst an der Gesellschaft treu. Und es ist kein Zufall, dass Katharina, die sich in den letzten Jahren ihrer Herrschaft gegen die Freimaurerorganisationen wandte, Nowikow so grausam bestrafte: sie ordnete an, seine Druckerei zu zerstören, viele seiner Bücher zu verbrennen und den Schriftsteller selbst in der Festung Schlüsselburg einzukerkern.

Doch weder die Inhaftierung Nowikows, noch die Verbannung Radischtschews, noch die Zerschlagung der „freien“ Druckereien konnten die entfachten Flammen löschen. Die Dialektik der Entwicklung des öffentlichen Denkens drückte sich gerade in jener Kraft des inneren Protests aus, die auch in den Jahren der Reaktion in der russischen Literatur allmählich reifte und sich vertiefte. Nach den satirischen Zeitschriften Nowikows erschien „Der Landjunker“ von Fonwisin, nach der Ode „Die Freiheit“ von Radischtschew – „Die Reise von Petersburg nach Moskau“. Die Geburt der demokratischen Ideologie wurde zu einer vollendeten Tatsache. Auch die besten Vertreter der jungen Komponistenschule verbanden ihre Aktivitäten mit der fortschrittlichen, demokratischen Einstellung der russischen Schriftsteller.

## 2.

Die russische Kompositionsschule bildete sich in den Jahren nach dem Pugatschow-Aufstand heraus. Von der Regierung Katharinas II. brutal niedergeschlagen, hinterließ der Bauernkrieg dennoch eine tiefe Spur in der Entwicklung des öffentlichen Selbstbewusstseins. Er offenbarte mit schonungsloser Klarheit den unauflösbaren Widerspruch zwischen den liberalen Erklärungen der „aufgeklärten Monarchie“ und der ohnmächtigen Lage des Volkes. Der Prozess der Demokratisierung der russischen Kultur, der im vorangegangenen Jahrzehnt sehr intensiv war, kam in den 70er Jahren nicht zum Stillstand. Die fortschrittlichen Ideen des Zeitalters der Aufklärung erhielten in der russischen Realität eine besondere, spezifische Ausrichtung. Der Kampf gegen die soziale Ungleichheit wurde von den führenden Persönlichkeiten Russlands in erster Linie als ein Protest gegen die Leibeigenschaft wahrgenommen. Natürlich konnte der wahre revolutionäre Kern der

antikreaktionären Ideologie unter den damaligen Bedingungen noch nicht offen zum Ausdruck kommen: der kühne Umstürzler der monarchischen Grundlagen war nur der Autor der „Freiheit“ - Raditschew. In den Werken der fortgeschrittenen Schriftsteller der „Nowikowski“-Periode (einschließlich der oben erwähnten Vertreter des „dritten Ranges“) erlangen die Ideen des sozialen Protests jedoch bereits eine für die russische Realität typische Wirkung. „Einen so prominenten Platz nahm das Bauernthema vielleicht in keiner anderen Literatur ein, und das erklärt sich natürlich aus den spezifischen Bedingungen der russischen sozialen Wirklichkeit“, - stellt der sowjetische Literaturforscher des 18. Jahrhunderts K. W. Pigarew fest (147, 108).

Die Sympathie für die unterdrückte Bauernschaft, die Vorstellung von der moralischen Würde des einfachen Menschen, des „Bürgers“, durchzieht die besten Werke der russischen Literatur und Publizistik der 70er Jahre. Sie inspirierte auch die ersten Werke von Komponisten, die die eigenständige Bedeutung der russischen Musik als Volks- und Nationalkunst begründeten.

„Das Eindringen der Volkstraditionen in die Kunst ist in der Musik besonders stark“, sagt D. D. Blagoj über die russische Komponistenschule des 18. Jahrhunderts (25, 276). Diesem Urteil kann man nur beipflichten. Die Entwicklung der professionellen Musik in Russland begann genau zu dem Zeitpunkt, als ihre Schöpfer begannen, dem Volkslied eigenständig den Weg auf die Opernbühne und in den Bereich der komplexen Instrumentalformen zu ebnen. Die ersten drei Teile von Trutowskis berühmter Sammlung „einfacher Lieder“ (1776-1779) waren die Quelle vieler komischer Opern, Ouvertüren, Romanzen und Instrumentalvariationen, die im russischen Alltag zu hören sind. Und die „Sammlung russischer Volkslieder“ von Lwow-Pratsch, die 1790 erschien, fasste diese gesammelten Erfahrungen gewissermaßen zusammen.

Wesentlich für das Verständnis dieses historischen Prozesses ist die Frage der Kontinuität. Das Streben nach nationaler Originalität der russischen Musik, das sich bereits in der ersten Phase der Entwicklung der Komponistenschule so deutlich manifestierte, wurde insgeheim durch die lange Entwicklung der künstlerischen Tradition vorbereitet, die das russische kulturelle Gesellschaftsleben über viele Jahrhunderte hinweg beherrscht hatte. Der Reichtum der Volkskunst und die vielfältige Entwicklung der Chorkultur gaben den russischen Musikern des 18. Jahrhunderts eine solide Grundlage für ihr schöpferisches Wirken, auch wenn sie anfangs zögerlich, zaghaft und naiv waren. Nur wenn wir diese historischen Faktoren berücksichtigen, können wir die scharfe Wende in der Geschichte der russischen Musik an der Wende von den 70er zu den 80er Jahren verstehen und erklären.

Die große Herausforderung für die russischen Musiker bestand darin, die volkstümlichen Traditionen professionell zu beherrschen und sie in den Hauptstrom der gemeinsamen europäischen Kultur einzubinden. Die durch Peters Reformen herbeigeführte Annäherung an den Westen legte bekanntlich keine unüberwindbaren Grenzen zwischen Altrussland und Neurusland fest (siehe: 77, 13-19).

Die neue Zeit, die der „weltlichen“, säkularen Ideologie einen breiten Weg eröffnete, verlangte aber auch nach neuen Formen der Beherrschung der Volkstradition - schon als Grundlage für den Aufbau nationaler Schulen in Malerei, Architektur, bildender Kunst, Literatur und Musik. Am anschaulichsten in diesem Sinne ist das Beispiel der Klassiker der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts mit ihrer beharrlichen Suche nach der Erneuerung der literarischen Sprache, der Strukturmuster der russischen Poesie und der figurativen Struktur der literarischen Rede. Als ein russischer Komponist des 18. Jahrhunderts seine ersten Opern, Ouvertüren oder Variationen

über volkstümliche Themen schuf, konnte er mit Recht mit den Worten Trediakowskis sagen: „die Poesie des einfachen Volkes hat mich dazu gebracht“.

Eine besondere Rolle bei der Entwicklung der volkskünstlerischen Traditionen der russischen Musik spielten die sozialen Bedingungen des Musikerlebens in der Zeit der Leibeigenschaft. In der komplexen Hierarchie der Kunstformen des 18. Jahrhunderts stand die Musik zweifellos auf der untersten Sprosse der sozialen Leiter. Sie war nicht nur der „edelsten“ Kunst - der Literatur, die vor allem von adligen Schriftstellern betrieben wurde - deutlich unterlegen, sondern auch dem gesamten Zyklus der bildenden Künste, einschließlich Architektur, Bildhauerei und Malerei. Die 1756 gegründete Akademie der Künste war für diese „edelsten“ Künste bestimmt, die die Größe und Macht des russischen Staates am deutlichsten zum Ausdruck brachten und als Beweis für den „europäischen Geschmack“ der privilegierten Kreise dienten. Die Sammlung von Gemälden, Stichen und anderen Schätzen der westeuropäischen Kunst, die nach und nach die Eremitage in St. Petersburg füllte, war eine Quelle des Stolzes für Katharina selbst. Unter der persönlichen Aufsicht der Kaiserin standen auch die architektonischen Werke russischer Meister, ein Bereich, in dem sie sich für besonders kompetent hielt. In diesem Bereich wurde sie von den Jussupows, Scheremetews, Naryschkins, Stroganows, Demidows und anderen Mitgliedern des russischen Adels nachgeahmt, deren reiche Sammlungen prächtige Paläste schmückten.

Die Einstellung der Mäzene zur Musik war anders, komplexer und sogar im Wesentlichen ambivalent. In den Kreisen des aufgeklärten Adels wurde sie seit der Zeit Peters des Großen als „Müßiggang zwischendurch“ gefördert - ein angenehmer Zeitvertreib. Die Rolle der Musik im Bildungssystem des Adels, in Bildungseinrichtungen wie dem Smolny-Institut oder dem Heeres-Adelskorps, ist bekannt. Im höfischen Leben diente die Musik nach wie vor als eine Art „Klangkulisse“ für regelmäßige Empfänge, festliche Feiern und die alltägliche Unterhaltung des Hofes<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Die so genannte „kleine Salonmusik“ (Konzerte, Sonaten, Variationen, Vokalien) wurde im Palast meist bei Tisch oder während eines Kartenspiels gespielt. Hier eine Aufzeichnung aus dem Kammer-Kurier-Journal vom 25. Juni 1774: „...das Konzert begann. Zuerst begann die Sängerin Gabrielscha zu singen; dann traten Ihre Majestät und Ihre Hoheiten an das Orchester heran, um ihrem Gesang zuzuhören; dann setzten sie sich zum Kartenspiel; als das Spiel zu Ende war ... standen sie von den Tischen auf; da begann Gabrielscha zu singen, und sie traten an das Orchester heran, um zuzuhören“ (zitiert in Buch: 96, 412).

Und obwohl die Auswahl der Genres und der schöpferischen Gestalten bereits viel vorsichtiger war als in der vorangegangenen „jelisawetanischen“ Ära, blieb die Bewertung der Musik als Unterhaltungskunst im Wesentlichen unverändert. Das höfische Leben war nach wie vor von der Loyalität gegenüber dem italienischen, teilweise französischen Stil geprägt. In Absprache mit den gebildeten Kunstmäzenen ihres Gefolges lud Katharina prominente, renommierte Meister aus dem Ausland ein. Erstklassige, anerkannte Talente wie Galuppi, Paisiello und Cimarosa ersetzten die eher mittelmäßigen Komponisten Araja und Manfredini; sie wurden auch mit der Ausbildung der begabtesten, vielversprechenden russischen Musiker aus den Hoforchestern oder der Hofkapelle betraut.

Dies änderte jedoch nichts an der verächtlichen Haltung gegenüber dem Beruf des Musikers: er wurde weiterhin als Handwerk betrachtet. Ein Handwerk, das sogar noch

„niederer“ war als beispielsweise der Beruf des Malers oder Architekten, dessen öffentlicher Nutzen in den Augen des russischen Adels etwas Sichtbares und Greifbares war. Und egal wie schwierig die Lebensbedingungen von Rokotow, Lewizki, Schubin waren, aber unvergleichlich schwieriger und manchmal sogar tragisch war das Lebensschicksal des Komponisten, des Musikers, der in der Regel zur Obskurität verdammt war, nicht nur des verdienten Ruhms und der öffentlichen Anerkennung beraubt, sondern auch der grundlegendsten, menschlichen Achtung für seine Arbeit. Die Einstellung zur Musik als Handwerk, die für die sozialen Verhältnisse im Westeuropa des 18. Jahrhunderts charakteristisch war (man denke an das Leben von Bach, Mozart, Haydn), nahm in der russischen Leibeigenschaft besonders hässliche Formen an.

Dies alles wirft ein Licht auf jene dramatischen Seiten im Leben der größten russischen Musiker des 18. Jahrhunderts, die uns in den wenigen erhaltenen Dokumenten überliefert sind. Der Selbstmord Beresowskis, der nach seinen glänzenden Erfolgen in Italien nach Russland zurückkehrte; die langwierige Auslandsreise Bortnjanskis, der erst nach hartnäckigen Mahnungen und versteckten Drohungen gezwungen war, nach St. Petersburg zurückzukehren und sich erneut einen Namen zu machen: als Hofkapellmeister des in Ungnade gefallenen Thronfolgers Paul; das Schicksal Fomins, der mit den Lorbeeren des Akademikers der Philharmonie von Bologna gekrönt wurde und sein Leben in der Dunkelheit beendete - Fakten, die keiner Erklärung bedürfen. Die Kaiserin und ihre Kumpane erkannten die Notwendigkeit, ihre einheimischen Musiker auszubilden und sie ins Ausland zu schicken, und interessierten sich nicht für deren Schicksal. Die russischen Opern von Paschkewitsch, Fomin und anderen wurden auf der Hofbühne vor allem zu tendenziösen Zwecken inszeniert, um den offiziellen Patriotismus zu befriedigen. Der künstlerische Wert der Musik selbst entging den hochrangigen Zuhörern und gab sogar Anlass zu unschönen Vergleichen. „In Russland weiß man nicht, wie man so gut komponiert“, sagte Katharina und verglich Paschkewitschs schöne Chormusik mit den kalten, akademischen Kompositionen seines italienischen Zeitgenossen Sarti.

Es sei daran erinnert, dass sich dies nur auf die größten und bekanntesten Komponisten des 18. Jahrhunderts bezieht. Über Musiker bescheidenerer Größe (wie D. Sorin, P. Skokow, M. Sokolowski und viele andere) wissen wir fast nichts. Nur mit Mühe und nach jahrelanger Suche gelang es sowjetischen Forschern, neue, genauere biografische Daten über Bortnjanski, Chandoschkin, Paschkewitsch und Fomin<sup>4</sup> zu finden.

<sup>4</sup> Es sei auf die Studien von B. Dobrochotow über Fomin und Bortnjanski, A. Rogsanow und M. Ryzarewa über Bortnjanski, E. Lewaschew über Paschkewitsch.

Was kann man über das große Heer der Musiker sagen, deren Lebensschicksal die Zeitgenossen überhaupt nicht interessierte? Was ist mit den zahlreichen „Anonymen“, die Vokalwerke, Ouvertüren, Sinfonien und sogar ganze Opern schrieben, wie die erste uns bekannte komische Oper „Anjuta“ nach einem Text von Popow?

Nicht nur Namen verschwanden. Dokumente, Manuskripte, ganze Partituren, die nach mehreren Aufführungen als überflüssig angesehen wurden, wurden vernichtet. Es ist heute schwer zu bezweifeln, dass der hochrangige Amateur G. N. Teplow in der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht der einzige Komponist „russischer Lieder“ war. Der Zustand des Archivmaterials, das selbst in dem Teil, der sich auf die letzten

Jahrzehnte bezieht, sehr unvollständig ist, bietet jedoch noch keinen dokumentarischen Beweis für diese Hypothese.

Die Vernachlässigung des Musikerberufs wirkte sich natürlich auf den Zustand der Musikausbildung in Russland aus. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts war ihre wichtigste Brutstätte die Hauptstadt, der Hof bzw. die Hofkapelle und die Hoforchester, die hervorragende Musiker verschiedener Nationalitäten - Russen, Italiener, Deutsche, Franzosen und Tschechen - beschäftigten (vgl. 216). Sie waren auch mit der Ausbildung der begabtesten Schüler betraut. Aus den Reihen der Hofsänger gingen Bortnjanski und Beresowski hervor, und zu Beginn des 19. Jahrhunderts A. E. Warlamow. Jahrhundert. Paschkewitsch verband seine Tätigkeit eng mit der Hofkapelle, wie es in der Arbeit von E. Lewaschew (124) erläutert wird. Changoschkin war der Sohn eines Hofmusikers („Paukist“) und ein Schüler des berühmten italienischen Geigers, eines der führenden Künstler der Hofkapelle Titta Porta.

In der Akademie der Künste nahmen die Musikklassen, die von dem italienischen Musiker Buini und dem deutschen Komponisten Raupach geleitet wurden, immer noch eine untergeordnete Stellung ein. Fomin, der in ihnen studierte, erhielt laut den damaligen Dokumenten statt einer Medaille einen Geldpreis von 50 Rubel „für andere, die nicht als Beispiel dienen“ (also ausnahmsweise für herausragendes Talent und Erfolg). Abgesehen von Fomin und seinem Kollegen an der Akademie, Pjotr Skokow, der ebenfalls Architekt war, sind keine Informationen über andere Musiker - Studenten dieser Bildungseinrichtung - erhalten geblieben.

Es ist schwierig, die Aktivitäten des Musikunterrichts im Bildungshaus und in der Kaiserlichen Theaterschule nachzuvollziehen. Von einem kohärenten System der musikalischen Ausbildung kann wohl nicht die Rede sein. Die musikbegabten Schüler wurden aus der Not heraus ausgebildet, um Theaterorchester und Kammerensembles zu besetzen, für öffentliche und Hauskonzerte und einfach für die häusliche Unterhaltung, Bälle und Maskeraden.

In der Zwischenzeit wuchs der Bedarf an diesem musikalischen Personal aufgrund des allgemeinen Demokratisierungsprozesses des russischen Gesellschaftslebens ständig. Der Mangel an professionellen Bildungseinrichtungen wurde aktiv durch den „Amateurismus“ überwunden, durch die Einführung in die Musik nicht nur des Adels, sondern auch des Bürgertums und der Kreise der dritten Klasse. Bereits in der Mitte des Jahrhunderts luden adlige Musikliebhaber in der Hauptstadt, auf den Landgütern und in den Provinzstädten Lehrer ein, um Berufsmusiker auszubilden und Leibeigenenorchester zu organisieren. In den letzten Jahrzehnten haben öffentliche Schulen, wie die berühmte Musikschule der Familie Kerzelli in Moskau, großen Erfolg gehabt. Diese Schulen wurden häufig von den Besitzern der Leibeigenenorchester genutzt. Großgrundbesitzer beschäftigten manchmal renommierte ausländische Meister als Hauslehrer (J. Sarti - Lehrer von Kaschin und Degtjarew auf den Gütern von G. I. Bibikow und N. P. Scheremetew). Der Prozess der Berufsausbildung von Musikern im späten 18. Jahrhundert war also ein komplexes Phänomen. Einerseits war die Rolle des Berufsmusikers eng mit dem Dilettantismus verbunden (der Adel brauchte zum Musizieren „seine“ ausgebildeten Musiker, in der Regel Leibeigene - man erinnere sich an die berühmten Notizen von P. A. Bolotow), andererseits stand sie im Widerspruch dazu, denn ernsthaftes, professionelles Musizieren galt als unvereinbar mit dem hohen Rang eines Adligen, mit den im Adel verwurzelten Traditionen und Sitten.

Die schwierige, erniedrigende Stellung des Musikers unter den Bedingungen der Leibeigenschaft in Russland hat jedoch das Gefühl der nationalen Würde der begabten Schöpfer der russischen Kompositionsschule nicht unterdrückt. Das Wachstum des nationalen Selbstbewusstseins, das der gesamten russischen Kunst der 70er - und 80er Jahre gemein war, mag im Bereich der Musik gerade wegen der Klassenzugehörigkeit der Komponisten selbst, die aus den „unteren Rängen“, dem Bürgertum, der Vertreter des Bürgertums und den Leibeigenen stammten, besonders stark ausgeprägt gewesen sein. Weder Fomin noch Paschkewitsch hatten es nötig, das russische Volkslied zu „studieren“: es hatte ihr schöpferisches Bewusstsein von Kindheit an genährt.

Das Streben nach Nationalität, das sich in der russischen Literatur manifestierte, wurde von ihnen auf natürliche und organische Weise aufgegriffen. Nachdem die russische Musik einen ausreichenden Reifegrad erreicht hatte, konnte sie sich endlich nicht mehr nur in den alltäglichen, einheimischen Gattungen äußern, die hauptsächlich aus Kantaten bestanden, sondern auch in der Oper, der Ouvertüre, der Sonate und den entwickelten Formen der Vokalmusik - den „russischen Liedern“.

### 3.

Die russischen Musikhistoriker, die sich mit der Erforschung dieser Periode befasst haben, stellen einhellig fest, dass die literarischen und allgemeinen künstlerischen Traditionen einen enormen Einfluss auf die Herausbildung der schöpferischen Prinzipien der nationalen Kompositionsschule hatten. Die figurative Struktur der volkstümlichen Sprache, die lebendige Originalität der nationalen Charaktere - all dies übernahmen die Komponisten nicht nur direkt aus dem Leben, sondern auch in der entsprechenden künstlerischen Neuinterpretation, die sich bereits in verwandten Kunstgattungen entwickelt hatte. Ohne den Einfluss der Alltagskomödie von N. Nikolew, M. Werewkin, W. Lukin, ohne die ersten Beispiele des „bäuerlichen Genres“ in der russischen Malerei (M. Schibanow, I. Jeremejew) ist es schwer, sich ein wahres Bild von der Geburt der russischen Oper vorzustellen; ohne die Lieddichtung von I. Dmitrijew und J. Neledinski-Melezki hätte sich das Genre des rührenden „russischen Liedes“ nicht voll entfalten können.

Es besteht kein Zweifel daran, dass die Komponisten des 18. Jahrhunderts bei ihren ersten kreativen Experimenten von der literarischen Intelligenz aktiv unterstützt wurden.

Die schöpferischen Beziehungen der russischen Schriftsteller und Komponisten des 18. Jahrhunderts, die in der Literatur bereits hinreichend behandelt wurden, bleiben aus dem gleichen Grund der Unvollständigkeit des Materials und der Ungenauigkeit der Informationen ein ernstes Problem. Wir wissen nichts über die persönlichen Beziehungen von Paschkewitsch, Chandoschkin oder Fomin, über ihr näheres Umfeld, ihre Ansichten und Neigungen, ihre Ansichten über die Kunst. Und nur die Art und Weise, wie man Fakten vergleicht, hilft, die Wahrheit teilweise wiederherzustellen. Ein Musikhistoriker, der die Chronik des kulturellen und sozialen Lebens in den 70er und 80er Jahren sorgfältig verfolgt, muss unwillkürlich innehalten, um so wichtige Ereignisse wie die erste Veröffentlichung von Tschulkows textlicher „Sammlung von Volksliedern“ (1770-1774) und die erste Ausgabe des ersten Teils von Trutowskis Notensammlung (1776) zu betrachten, in der fast die Hälfte der aufgenommenen Muster mit den Liedern von Tschulkows Sammlung übereinstimmen; die Aufführung der Oper „Die Kutscher auf der Poststation“ von Lwow und Fomin

(1787) und die Erstveröffentlichung der Sammlung Lwow-Pratscha (1790), die viele Lieder aus dieser Oper in derselben Fassung enthält. Die Kommunikation der russischen Musiker mit ihren literarischen Zeitgenossen gab ihnen zweifellos den stärksten Anreiz zur schöpferischen Arbeit, inspirierte sie zur Suche nach originellen Ausdrucksmitteln und musikalischer Sprache. Und ihre besten Werke können als Garantie dafür dienen, dass die russischen Musiker in ihren Ansichten und Neigungen zu den Kreisen der fortgeschrittenen, aufgeklärten Intelligenz am Ende des Jahrhunderts gehörten.

Eine besondere Rolle bei der Entwicklung aufklärerischer Tendenzen in der russischen Musik spielte der berühmte Derschawin-Lwow-Literaturkreis, der sich Ende der 70er Jahre bildete. In der schöpferischen Tätigkeit seiner vier Mitglieder (Lwow, Derschawin, Kapnist, Chemnitzer) manifestierte sich das Interesse an der russischen Folklore, dem Volkslied und der Liedpoesie mit großer Vielseitigkeit und seltener Vollständigkeit. Ihre Suche nach einer einfachen und natürlichen literarischen Sprache, nach einer Erneuerung der Sprache durch die Vermittlung der Volkskunst kommt auf unterschiedliche Weise in Werken verschiedener Gattungen und Formen zum Ausdruck - von Derschawins zutiefst origineller Poesie bis zu Lwows volkstümlich inspirierten Gedichten („Dobrynya“), von Kapnists satirischer Komödie „Petze“ bis zu Chemnitzers Fabeln.

Die Seele und der wichtigste künstlerische Vermittler des Kreises war Nikolai Alexandrowitsch Lwow (1751-1803) - ein Mann von großer, vielseitiger Gelehrsamkeit, ein wahrer Enzyklopädist des späten 18. Jahrhunderts. Er war ein begabter Dichter, Architekt und Maler, gleichzeitig aber auch Wissenschaftler, Geologe, Erfinder und Erforscher der Volksdichtung und des Volksliedes. Lwows Musikgeschmack und seine Arbeit als aufgeklärter Volkskundler spiegeln sich anschaulich in seiner gemeinsam mit I. Pratsch geschaffenen „Sammlung russischer Volkslieder“ wider.

Untersuchungen sowjetischer Musikwissenschaftler zeigen, dass Lwow bei der Erarbeitung des Materials für diese Sammlung und der Auswahl der Lieder nicht nur auf die Hilfe von Pratsch, einem erfahrenen Musiker und Lehrer, zurückgreifen konnte, der diese Proben „vertonte“, d. h. harmonisierte: er stand offenbar mit einer ganzen Gruppe musikalischer Persönlichkeiten in Verbindung, unter denen an erster Stelle Fomin zu nennen ist, der Autor der Musik zu Lwows Oper „Die Kutscher auf der Poststation“.

Fomins Beteiligung an der Zusammenstellung der Volkslieder von Lwow-Pratsch kann als erwiesen angesehen werden. Diese Ausgabe enthält die meisten Lieder aus der Oper „Die Kutscher auf der Poststation“, die Pratsch in voller Übereinstimmung mit Fomins Partitur arrangiert hat - mit nur geringfügigen Vereinfachungen der Struktur, aber in der gleichen Tonalität und mit der gleichen Harmonisierung<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Die Annahme einer Beteiligung Fomins an der Entstehung der Lwow-Pratsch-Sammlung ist in der Literatur wiederholt geäußert worden (siehe: 157, 98; 93, 104; 96, II, 162).

Die von J. W. Keldysh geäußerte Vermutung über die kreativen Verbindungen zwischen Lwow und dem bekannten Volksliedsänger, Leiter von Volkschören und Dichter S. Mitrofanow (75, 88-92) ist sehr überzeugend. Den überlieferten Informationen zufolge sang Mitrofanow besonders gut die Lieder, die Lwow im Vorwort zu seiner Sammlung als die besten, „charakteristischen“ Beispiele der Volkskunst bezeichnete. Von ihm hat Lwow höchstwahrscheinlich die beiden Lieder

aufgenommen, die die Oper „Die Kutscher auf der Poststation“ eröffnen: „Nicht beim Väterchen singt die Nachtigall“ und „Der Falke fliegt hoch“.

Die Nähe des ersten Kompilators der Volksliedersammlung - W. F. Trutowski - zum literarischen Kreis von Lwow-Derschawin ist keineswegs ausgeschlossen. Die in den Jahren 1776-1779 veröffentlichte „Sammlung russischer einfacher Lieder“ von Trutowski diente zweifellos als wichtige Grundlage für Lwow bei der Auswahl des Materials. Und wenn wir hinzufügen, dass auf Derschawins Worte hin das einzige überlebende unabhängige Vokalwerk Trutowskis geschrieben wurde - das Tischlied „Becher“, das 1779 gedruckt wurde (auf diese Zeit bezieht sich gerade die Entstehung eines befreundeten literarischen Kreises im Hause Lwow), dann wird diese Vermutung noch wahrscheinlicher.

Die schöpferische Tätigkeit des Lwow-Derschawin-Kreises ist nur ein Aspekt des komplexen Prozesses der Zusammenarbeit zwischen Literatur und Musik, der das kulturelle und soziale Leben des späten 18. Jahrhunderts prägte. Dieses Beispiel zeichnet jedoch anschaulich genug das Bild der Schule des jungen Komponisten in ihrem besten, fortschrittlichen Bestreben. Die Prinzipien der Nationalität in der Kunst konnten von den russischen Komponisten nur im Lichte der allgemeinen Aufklärungsbewegung der Zeit, im Einflussbereich der fortschrittlichen Ästhetik, Literatur und Theaterdramatik der 70er Jahre aufgenommen werden. N. A. Lwow, ein Eiferer der Volksdichtung und Bewunderer des Volksliedes, das er nach eigener Aussage „selbst nach russischem Schnitt gesungen hat“, war ein glühender Anhänger dieser Ideale.

Ein weiteres Bindeglied, das die russischen Komponisten mit ihren literarischen Zeitgenossen verband, waren die gemeinsamen Prinzipien der Philosophie und Ästhetik der Aufklärung, die in den fortgeschrittenen literarischen Kreisen fest etabliert waren. Die russische Kompositionsschule fand ihren eigenen, unabhängigen Entwicklungsweg in der Zeit der großen revolutionären Umwälzungen, des „Sturms und Drangs“, zu einer Zeit, als die französischen Denker, in Engels' Worten, „ihre Köpfe für die nahende Revolution erleuchteten“ (7, 16). Die Idee der Nationalität, die von Rousseau und seinen Anhängern in einem allgemeineren philosophischen Aspekt im Lichte der Theorie des „natürlichen Menschen“ ausgedrückt wurde, begann nun konkretere, greifbarere Formen anzunehmen. In der Ästhetik der fortschrittlichen Denker Deutschlands, Frankreichs und Englands werden die Fragen der Nationalität in der Kunst deutlich in den Vordergrund gerückt, was die Blütezeit der Ästhetik der Romantik vorwegnimmt. Auch in Russland fanden sie ihre Resonanz.

#### 4.

Das späte 18. Jahrhundert ist eine der bedeutsamen Epochen in der russischen Kultur, die in jüngster Zeit immer intensiver von der sowjetischen Kunstwissenschaft in der „Breite und Tiefe“ erforscht wird. In der Literatur markiert es den Vorläufer der Puschkin-Ära, eine Zeit, die von der leuchtenden Aufblüte der revolutionären Ideologie Radischtschews erhellt wird. In der Malerei erlebt das realistische, psychologische Porträt seine Triumphe. In der Musik erleben wir die erste Blütezeit der demokratischen Oper im komödiantischen Genre. In der rasanten Entwicklung progressiver Aufklärungsideen entsteht und entwickelt sich eine neue Art der nationalen Kultur, die weit entfernt von der archaischen 'seminaristischen'



Bildungssystem ist und bereits den Schematismus des klassizistischen Adels überwunden hat.

Die sowjetische Wissenschaft hat seit langem umfangreiches Material zu dieser Zeit gesammelt und erarbeitet. Im Laufe von mehr als 50 Jahren wurden umfangreiche ästhetische, quellenkundliche, biografische und analytische Werke und Publikationen veröffentlicht, die neue Seiten in der Geschichte der russischen Kunst aufschlagen.

Eines der wichtigsten Probleme der sowjetischen Kunstgeschichte ist die stilistische Charakterisierung der Kunst des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts und insbesondere der russischen Kompositionsschule. Ausgehend von den Erfahrungen der Literaturwissenschaft wendet sich das moderne musikwissenschaftliche Denken den wichtigsten Fragen der Wechselbeziehung zwischen west- und osteuropäischen Kulturen zu, dem Problem der Beteiligung der russischen Musik am Entwicklungsprozess der Weltmusik.

Das Problem der Stile des russischen 18. Jahrhunderts in der modernen Literaturwissenschaft ist mit großer Schärfe und kühner Diskussion gestellt.

Das rasante Wachstum der russischen Literatur, das mit der Entwicklung der russischen Literatursprache einherging, führte Ende des 18. Jahrhunderts zu einer Art „Vielstimmigkeit“ der Stile und Strömungen, die sich kaum eindeutig klassifizieren lassen. Die demokratische Literatur der 60-70er Jahre sprengt den Rahmen der Gattungshierarchie, die Grenzen zwischen „hohen“ und „niedrigen“ Stilen. Es kommt die erste Blüte des satirischen Genres, entscheidend behauptet sich die inländische realistische Komödie, eine breite Resonanz in den Lesekreisen erwirbt der häusliche Roman, und dann die sentimentale Geschichte epistolarischen oder „Tagebuch“-Genre. Auch das alltägliche Genre des lyrischen Liedes im volkstümlichen Geist wird zu einem Favoriten. Die Zustimmung zu realistischen Prinzipien wird von der allmählichen Einführung eines „empfindsamen“ Stils begleitet, der bei den verschiedenen Schriftstellern keineswegs einheitlich ist (Radtschew - und Karamsin!) und in dieser Epoche eine deutliche Annäherung der Literatur an die Anforderungen eines breiten, nicht nur adeligen Leserkreises markiert. Die Figur des gewöhnlichen Helden, das Eintauchen in die Welt der einfachen menschlichen Gefühle - all das zog die Aufmerksamkeit des demokratischen Lesers oder Theaterbesuchers auf sich, der im Roman und in der Erzählung, in der Oper oder im Theaterstück leicht Merkmale eines „selbstähnlichen“ lyrischen Helden erkannte. „Auf dem Weg vom Klassizismus zum Sentimentalismus und Realismus“ - so definiert D. D. Blagoj die allgemeinen stilistischen Tendenzen des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts (25).

Aber der Sentimentalismus, selbst in seinen demokratischsten, russischsten Tendenzen, war sicherlich nicht die einzige dominierende Strömung in der russischen Literatur. Sie bewahrte die besten Errungenschaften des Klassizismus, vor allem bei der Darstellung großer philosophischer Konzepte, heroischer Themen, Ideen von Bürgersinn, Pflicht und Patriotismus. In ihr setzte sich, wie bereits erwähnt, sehr beharrlich ein realistisches Bewusstsein für die umgebende Wirklichkeit und eine kritische Haltung gegenüber den sozialen Bedingungen des bestehenden Systems durch. Und fanden diese Tendenzen des Öffentlichen und Persönlichen, des Sensiblen und Wahrhaftigen, der philosophischen Tiefe und der unmittelbaren Menschlichkeit nicht ihren Niederschlag in den bemerkenswerten Werken Radtschews, gleichsam als Krönung der russischen Literatur des „verrückten und klugen“ Jahrhunderts?

Daraus ergibt sich die Vielfalt der gängigen Einschätzungen und Kategorien. Die von zeitgenössischen Literaturwissenschaftlern vorgeschlagenen Begriffe

„Postklassizismus“, „Vorrromantik“ (oder „Präromantik“, wenn wir der exakten Transkription des französischen Begriffs folgen), „alltäglicher Realismus“, „demokratischer Sentimentalismus“ beleuchten diese komplexe, vielschichtige Epoche auf unterschiedliche Weise, bereichern aber zweifellos auch unser Verständnis von ihr. Jede von ihnen hat ihre eigenen Gründe (siehe: 147).

Noch schwieriger ist es, ähnliche stilistische Probleme im Bereich der Musik aufzuwerfen. Die relative Rückständigkeit dieser Kunstform, die im 18. Jahrhundert einen entscheidenden Bruch erlebte - von den alten kirchlichen Traditionen der musikalischen Professionalität hin zu einer neuen, „weltlichen“ gesellschaftlichen Funktion -, verursachte im Werk der ersten russischen Komponisten einen komplexen Prozess der Assimilation von Gattungen, künstlerischen Prinzipien und Formen. Einzelne stilistische Tendenzen in der Musik konnten sich noch nicht zu einem kohärenten ästhetischen System formieren, wie es in der Literatur der Fall war. Aber natürlich war in der Musikkunst, gebrochen in den ihr eigenen Formen, derselbe Prozess der aktiven Verarbeitung und eigenständigen Aneignung der in Westeuropa über mehrere Jahrhunderte entwickelten Traditionen im Gange.

Von großer Bedeutung für die ersten Vertreter der russischen Kompositionsschule war die unmittelbare Bekanntschaft mit der westeuropäischen Musik während ihrer Auslandsreisen oder im Zuge des Studiums bei bedeutenden ausländischen Musikern. Die begabtesten und hervorragendsten Meister der russischen Chor- und Opernkunst - Beresowski, Bortnjanski, Fomin - absolvierten ihre Ausbildung in Italien; P. Skokow, ein Schüler der Akademie der Künste, besuchte Italien. Skokow, der seine Oper „Rinaldo“ 1788 in Neapel aufführte. Bei ihren Besuchen in Italien in den 70-80er Jahren lernten die russischen Komponisten die italienische Opernkultur in ihren besten, brillanten Errungenschaften kennen. Das Werk von Galuppi, Piccinni, Paisiello und Cimarosa entfaltete sich - Meister der komischen Oper, die sie auf ein neues, hohes Niveau hoben, indem sie ihr eine breite und vielseitige Interpretation gaben. In der Gattung der „serioso“, der tragischen Oper, war das Werk von Iommelli, Traetta und Sacchini, das in vielerlei Hinsicht an die Reformen Glucks anknüpfte, von einem lebhaften Innovationsstreben geprägt. Das Publikum der großen Opernhäuser in Venedig, Neapel und anderen Städten wuchs. Bortnjanski kam in besonders engen Kontakt mit den Traditionen der venezianischen Schule, nicht nur der Oper, sondern auch der Chormusik - zunächst durch seinen Lehrer Galuppi und dann während eines langen Aufenthalts in Venedig, wo derselbe Galuppi Kapellmeister des Markusdoms war. Zwei von Bortnjanskis frühen Opern, „Creonte“ und „Alcide“, wurden zwischen 1776 und 1778 in venezianischen Theatern aufgeführt. Noch früher, 1773, während der Karnevalstage in Livorno, führte Beresowski seine Oper „Demophon“ mit großem Erfolg auf; nach den erhaltenen Informationen zu urteilen, war dies das Debüt der russischen Musik im Ausland.

In Italien lernten die russischen Musiker fleißig die theoretischen Grundlagen der Musikwissenschaft. Als deren Zentrum galt damals die Philharmonische Akademie von Bologna, die von dem berühmten Gelehrten und Komponisten Giambattista Martini (Padre Martini) geleitet wurde. Die Prinzipien dieser Schule wurden von Jewstignej Fomin erfolgreich übernommen, der 1785 mit dem Titel eines Akademikers der Philharmonischen Akademie von Bologna geehrt wurde. Beresowski, dessen Aufenthalt in Italien (Anfang der 70er Jahre) mit der „italienischen Periode“ im Leben des jungen Mozart zusammenfiel, bestand 1770 mit Bravour die Prüfung für den Titel eines Akademikers in Bologna.

Russischen Musikern dürften Mozarts frühe, in Italien geschriebene Opern – „Mithridates“ (1770) und „Lucius Sulla“ (1772) - bekannt gewesen sein. Das Werk des

österreichischen Meisters, der von Kindesbeinen an gefeiert wurde, konnte die schöpferische Tätigkeit seiner russischen Zeitgenossen nur beflügeln. "Die „mozartschen“ Züge seines Stils sind besonders bei den begabtesten und führenden Komponisten - Bortnjanski und Fomin - zu erkennen, dessen großartige komische Oper „Die Amerikaner“ buchstäblich ein Zeitgenosse von „Die Hochzeit des Figaro“ (1786) war.

Die Annäherung der russischen Musiker an die westeuropäische Kultur war nicht auf die italienische Musik beschränkt. In ihr Blickfeld gerieten auch die Werke deutscher und österreichischer Meister sowie die in jenen Jahren beliebte französische komische Oper. Es gibt zuverlässige Informationen darüber, dass Bortnjanski während seines langen Auslandsaufenthalts auch Deutschland und Österreich besuchte. Dasselbe kann vermutlich auch von Beresowski gesagt werden. „Die Vertreter der jungen russischen Kompositionsschule waren gebildete Fachleute, die mit den neuesten musikalischen Strömungen der Zeit in Berührung kamen“, bemerkt J. Keldysch (76, 106). In der Tat: es ist schwer vorstellbar, dass die russischen Komponisten des 18. Jahrhunderts ohne einen weiten Horizont und ein ausgeprägtes Gespür für den „Zeitgeist“ so bedeutende, groß angelegte Werke wie Fomins „Orpheus“ oder die Chorkonzerte von Bortnjanski geschaffen hätten. Begabte Menschen aus dem Volk, aus dem demokratischen Milieu Russlands, waren empfänglich für das Neue, das ihnen das fortschrittliche musikalische Denken des Westens bieten konnte.

Natürlich mussten sich die russischen Musiker bei ihren ersten kreativen Experimenten auf die historisch gewachsenen Muster stützen, die zu jener Zeit den Stil der Epoche bestimmten.

Bekanntlich war dieser Stil in der westeuropäischen Musik jener Zeit nicht einheitlich. Die vorherrschende Strömung des „Hochklassizismus“ (d. h. das Werk der Wiener Klassiker) umfasste im Wesentlichen sowohl die zeitgenössischen Strömungen des Sentimentalismus als auch die charakteristischen vorromantischen „Eingebungen“, die z. B. dem Spätstil Mozarts innewohnen.

Es ist bezeichnend, dass sich zu dieser Zeit in der westeuropäischen Ästhetik die eigentliche Definition des Stils herausbildet. Stil wird nicht nur als objektive „künstlerische Einheit“ (S. S. Skrebkows Begriff) verstanden, sondern auch als ein facettenreiches, vielseitiges Konzept. Christian Schubart, einer der Theoretiker der „Sturm und Drang“-Epoche, schrieb: „Die Stile der Komponisten sind so unterschiedlich wie die der Dichter. Der Stil kann erhaben und volkstümlich, einfach und verziert, reich und arm, ernst und humorvoll, tragisch und komisch sein, er kann stark sein, er kann keineswegs schwach sein“ (116, 329).

Alle diese Thesen sind voll und ganz auf die frühe russische Kompositionsschule anwendbar. Im Gegensatz zur vorangegangenen Periode des 17. und frühen 18. Jahrhunderts (Partes-Stil, Kantaten) mit ihrer Verallgemeinerung und sogar Neutralität des Ausdrucks, zeigt die Musik des ausgehenden Jahrhunderts ganz klar die Individualität jedes Komponisten, sein wahres Gesicht. Jeder von ihnen - Paschkewitsch, Fomin, Changoschkin, Bortnjanski - hat seine eigene Handschrift, seine eigene Art. Auch die von dem deutschen Theoretiker aufgestellten ästhetischen Kategorien – „das Ernste und das Humoristische“, „das Tragische und das Komische“, „das Erhabene und das Volkstümliche“ - kommen auf unterschiedliche Weise zum Ausdruck.

Die stilistische Form der russischen Musik des späten 18. Jahrhunderts wurde weitgehend durch ihre Gattungszugehörigkeit bestimmt. So zeigten russische

Komponisten bis zur Mitte des Jahrhunderts deutliche Züge des „russischen Barock“ - einen monumentalen und feierlichen Partes-Stil in der traditionellsten Gattung der kultischen Chormusik, dem Chorkonzert. In geringerem Maße, aber immer noch deutlich wahrnehmbar in kammermusikalischen Gattungen wie Changoschkins Sonaten, sind charakteristische Merkmale des galanten Stils des Rokoko und der reich verzierten Melodie.

Und natürlich gewinnen in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts die ästhetischen Grundsätze des Sentimentalismus, der seine Wurzeln in der Entwicklung der sensualistischen Philosophie hat, enorme Bedeutung. Sie manifestierten sich in der russischen Literatur, den bildenden Künsten und der Theaterdramaturgie auf unterschiedliche Weise und etablierten in ihnen ein neues Weltgefühl, eine neue Gefühlsstruktur. Die Sehnsucht nach geistiger Offenheit, Wärme, Intimität des Tons spiegelt sich vor allem im Liedgenre wider. Bortnjanskis kammermusikalische Werke, sein inniges, träumerisches Andante, sind von demselben offenen Gefühl geprägt; dieselben empfindsamen Stimmungen durchziehen die russische Oper - in ihren lyrischen Elementen, langsamen Arien oder Liebesszenen.

Andererseits beschränkte sich der Einfluss des Sentimentalismus in der russischen Musik, wie auch in der Literatur, nicht auf eine sanfte Empfindsamkeit. Der Werthersche „Gefühlskult“, der die Literatur der Epoche des „Sturm und Drang“ erfasste, findet sein Ventil im spontanen Ausbruch starker Emotionen - Protest und Wut, Verzweiflung und Trauer. Mit anderen Worten, in der Musik des ausgehenden Jahrhunderts brechen beharrlich die ersten Keime der Romantik mit ihrem charakteristischen Verlangen nach der Befreiung der menschlichen Persönlichkeit durch. Diese Stimmungen manifestieren sich deutlich in der Gattung des tragischen Melodrams, in Fomins „Orpheus“ oder in Koslowskis monologischen Romanzen.

Allerdings ist nicht jede dieser Tendenzen vorherrschend. Außerdem ist ihre Entwicklung in den verschiedenen Kunstgattungen nicht die gleiche. Auch die Terminologie ist in jedem einzelnen Fall nicht eindeutig. Während die Literaturwissenschaft unserer Zeit kategorisch das Aussterben des Klassizismus in der Literatur des späten 18. Jahrhunderts feststellt, geben die bestehenden musikwissenschaftlichen Theorien diesem Begriff neben der ästhetischen auch eine besondere technische Bedeutung: klassischer Stil, klassische funktionale Harmonie, klassische Polyphonie, klassische Struktur und Form. Die russische Musik des späten 18. Jahrhunderts unterlag ebenfalls diesen Normen, und zwar im technischen Sinne des Wortes, in dem sich die vorherrschenden musikalischen Gesetze des klassischen Stils in allen Gattungen manifestierten, unabhängig von der Tonart und der allgemeinen Idee.

Im Gegensatz zu diesem Stil der „zentralisierenden Einheit“ (S. S. Skrebkov), der sich schließlich in der Epoche der Wiener Klassik etablierte, sich aber über einen sehr langen Zeitraum herausbildete, hat der Begriff des Sentimentalismus in der Musik noch keine klaren theoretischen Definitionen erhalten. Einzelne Elemente dieses Stils (Intonationsstruktur, Thematik, einige harmonische Elemente wie die so genannten „Mannheimer Seufzer“ - empfindsame Nachklänge) werden in der modernen Musikwissenschaft eher unter dem Aspekt allgemeiner figurativer Merkmale betrachtet. In der westeuropäischen Musik waren Züge des Sentimentalismus schon zur Zeit der Reifung der zyklischen Sinfonie spürbar - bei den Komponisten der Mannheimer Schule und den italienischen Meistern, sehr deutlich bei F. E. Bach und den Komponisten der Berliner Schule (I. Quantz, I. Graun, P. Schulz u. v. a.), teilweise

auch bei Mozart, aber sie bestimmen noch nicht den dominierenden „Stil der Epoche“.

Die junge russische Berufsmusik konnte sich natürlich nicht innerhalb weniger Jahrzehnte zu den Höhen des reifen Klassizismus erheben: dafür gab es keine notwendigen historischen Voraussetzungen. Die russischen Komponisten schufen am Ende des Jahrhunderts weder eine zyklische Symphonie (die russische Musik kam erst nach einem ganzen Jahrhundert, in den 60er Jahren, dazu!) noch eine große Oper mit tragischem Grundriss, noch erreichten sie das Niveau der musikalischen Tragödien von Gluck und der reifen Opern von Mozart. Die Grundlagen des klassischen Stils wurden von ihnen noch in den einfachsten und zugänglichsten Formen und Gattungen wahrgenommen: der komischen Oper, der instrumentalen Kammermusik und dem „russischen Lied“.

Doch die Logik des Aufbaus dieser Formen, das Streben nach Vollständigkeit und Struktur des Ganzen, die für den musikalischen Klassizismus typischen Durchführungsmethoden, die ausgeprägten Prinzipien der funktionalen Harmonie und die etablierten (auf ihre Weise ebenfalls funktionalen) Prinzipien der Orchestrierung - all dies bestimmt in der russischen Musik des 18. Jahrhunderts ihren „Klassizismus“, ihr Festhalten an den strengen Normen des musikalischen Klassizismus der Aufklärung. Bei der Entwicklung der demokratischsten Gattung, der Komischen Oper, stützten sich die russischen Komponisten auf die gleichen Prinzipien der Typisierung von Charakteren und Situationen und auf die gleichen Prinzipien einer aktiven, dynamischen Dramaturgie wie ihre westlichen Zeitgenossen: es genügt, an die lebendigen, effektvollen Ensembleszenen in den Opern von Fomin und Paschkewitsch zu erinnern.

Ein charakteristisches Problem in der Epoche des musikalischen Klassizismus ist auch das Prinzip der Korrelation zwischen instrumentalen und vokalen Anfängen. Sowohl in der russischen als auch in der westeuropäischen Musik fand die Beherrschung des Symphonismus und der Technik des Orchestersatzes in erster Linie im Rahmen der Oper statt. Im Mittelpunkt des Symphonismus stand die Opernouvertüre, in der sich die Prinzipien der konflikthafter Korrelation von Bild-Themen, ihrer Entwicklung und Ausarbeitung herausbildeten und reiften (siehe: 41). Der lange Prozess der Typisierung, der sich in der westeuropäischen Oper des 17. - 18. Jahrhunderts manifestierte, hatte enorme Auswirkungen auf die Thematisierung der instrumentalen Formen, in denen die etablierten Bildtypen („Untergangsthemen“, „Trauerthemen“, pastorale Themen oder heroische Bilder) einen noch konzentrierteren und prägenderen Ausdruck fanden. Die klassische Sinfonie war in diesem Sinne die „Lieblingstochter“ der Oper - wie die moderne Musikwissenschaft, die Studien von W. Koenen („Theater und Sinfonie“) und anderer sowjetischer Autoren überzeugend zeigen. So stellt S. S. Skrebkow in seinem Werk „Künstlerische Prinzipien der Musikstile“ fest: „Der entscheidende Übergang zum neuen Stil (d. h. zum reifen Klassizismus - O. L.) fand zunächst in Mozarts Opernwerk statt. Der große Symphoniker und Dramatiker fand die ästhetische Grundlage für einen neuen Musikstil in der Oper, in den Bedingungen der lebendigen dramatischen Handlung und des konfliktreichen Aufeinandertreffens der Charaktere, und auf dieser Grundlage formte er etwas später, in seinen letzten Symphonien, Konzerten und Kammerensembles, seinen instrumentalen Symphonismus“ (179, 215).

In der russischen Musik des 18. Jahrhunderts waren die Prinzipien der Interaktion zwischen vokalen und instrumentalen Gattungen recht aktiv, obwohl sie noch nicht zur Bildung eines großen symphonischen Zyklus führten. Die besten Ouvertüren von Paschkewitsch, Fomin und Bortnjanski sind von einem vokalen, liedhaften Beginn

geprägt. Umgekehrt sind die Anzeichen eines instrumental-symphonischen Zyklus in den monumentalen Chorkonzerten von Beresowski und Bortnjanski zu erkennen. Die Tendenz zu logischer Klarheit, Vollständigkeit und Schlankheit der Form kennzeichnet die Werke dieser Komponisten überall und zeigt deutlich ihre Empfänglichkeit für die neuen, fortschrittlichen Eroberungen der fremden Musikkultur. Was die Schreibtechnik, die Beherrschung der Instrumentation und die Lebendigkeit der Charakterisierung betrifft, stehen die besten Opern von Paschkewitsch und Fomin den komischen Opern von Duni, Philidor, Monsigny und vielen anderen Zeitgenossen nicht nach.

Entscheidend war jedoch nicht so sehr die Beherrschung professioneller Fertigkeiten, sondern deren schöpferische Anwendung im Hinblick auf die Aufgaben der heimischen, nationalen Kunst. Die Annäherung der russischen Komponisten an die westliche Kultur führte nicht zu einer blinden Nachahmung: sie bemühten sich, deren fortschrittliche Tendenzen auf den heimischen Boden zu übertragen und sie der nationalen Tradition unterzuordnen. Die Meisterschaft zu beherrschen, die bereits entwickelten Formen der Instrumental- und Opernmusik künstlerisch zu perfektionieren, aber auch ihre Weltanschauung darin zum Ausdruck zu bringen - das war die Hauptaufgabe, die die russischen Musiker „von Fomin bis Glinka“ viele Jahre lang begeisterte und faszinierte. Daraus ergibt sich die charakteristische Einführung nationaler Techniken in die traditionellen Formen: die eigentümliche Synthese der Prinzipien der Partes-Chormusik und der Elemente der sonatensymphonischen Entwicklung in den Chorkonzerten von Bortnjanski; die Methode der Variantenumwandlung und der konsequenten „Aneinanderreihung“ von Themen in den symphonischen Ouvertüren von Paschkewitsch und Fomin; die volkstümlichen koloristischen Techniken in den Variationen von Changoschkin und viele, viele Besonderheiten, die in den analytischen Arbeiten der Musikwissenschaftler bereits eingehend untersucht worden sind.

All diese Recherchen bewegten sich noch innerhalb der Grenzen jener historischen Gesetzmäßigkeiten, die man konventionell als Stil der Epoche bezeichnen kann. Im 19. Jahrhundert konnten die Forscher von ihrem historischen Standpunkt aus Trutowski und Pratsch, Paschkewitsch und Fomin vorwerfen, dass sie die russischen Volksthemen „entstellten“ und sie den Normen der Wiener Klassik unterordneten. Eine tiefe historische Perspektive bei der Beurteilung dieser Musik war in der Ära von Glinka, Dargomyschski und ihren Nachfolgern noch nicht vorhanden.

Die Zeit hat die wahre Bedeutung der schöpferischen Leistung der Begründer der russischen Kompositionsschule gezeigt. Trotz der Grenzen ihrer schöpferischen Fähigkeiten legten Paschkewitsch, Fomin und Bortnjanski das solide Fundament, auf dem später das Gebäude der russischen klassischen Musik errichtet wurde.

Den fortschrittlichen Strömungen der russischen Literatur und vor allem ihren volkstümlichen, realistischen Tendenzen gehorchend, ging die russische Kompositionsschule ihren eigenen, unbetretenen Weg. Da sie im wahrsten Sinne des Wortes „ein Kind der demokratischen russischen Aufklärung“ (J. Keldysch) war, konnte sie die Wahrheit des Volkslebens mit großer Direktheit widerspiegeln, wenn auch in bescheidenem, historisch bedingtem Maße. Die Bilder, Themen und Aufgaben, die sie vorschlug, fanden später unter den russischen klassischen Komponisten eine enorme Verbreitung und Vertiefung. Interessant ist, dass in den Werken von Glinka und Dargomyschski, Tschaikowsky und den „Kutschkisten“ jene Muster von Volksliedern, die von ihren Vorgängern - talentierten „Pionieren“ der russischen Musik aus dem 18. Jahrhundert wie z. B. Jewstignei Fomin - ausgewählt und weiterentwickelt wurden, einen breiten Niederschlag fanden.

Nicht alles stand diesen „Pionieren“ zur Verfügung. Lenins Theorie des Kampfes zwischen zwei nationalen Kulturen zeigt sich vielleicht besonders deutlich in der russischen Kunst des 18. Jahrhunderts, einer Kunst, die sich in den Fängen der feudalen Leibeigenschaft entwickelte und im Kampf gegen die verhärteten Traditionen des „repräsentativen“ Hofstils heranwuchs. Mit diesen Traditionen, die in unseren Köpfen oft mit dem weit verbreiteten, wenn auch überholten Begriff des „falschen Klassizismus“ verbunden sind, hatten die russischen Musiker nicht nur zu rechnen. Sie mussten sie überwinden, indem sie sich einem breiteren Publikum, den neuen Anforderungen und Bedürfnissen des gesellschaftlichen Lebens zuwandten. Der moderne Musikhistoriker kann diesen schöpferischen Mut in den ersten Experimenten der russischen Kompositionsschule und vor allem in ihrem wichtigsten, bahnbrechenden Genre - der nationalen komischen Oper - mit Recht würdigen.

## NOTENBEISPIELE

1a

Ра-дуй-ся Рос-ко зем-ле    Ра-дуй-ся Рос-ко зем-ле    Ра-дуй-ся Рос-ко зем-ле.

1b

Вос-по-ем песнь но-ву,    вос-по-ем песнь но-ву    гос-по-де-ви бо-гу.

1c

Му-зы со-глас-но,    му-зы со-глас-но    аку-пе днесъ гласи-те

1d

Ор-ле па-ря-щи,    шве-да страша-щи    на лва без-но-га

a

1. Аз по-хва-ля-ю,    аз по-хва-ля-ю    от-расль царска кри-на  
2. И-бо в Рос-си-и,    и-бо в Рос-си-и    си-я есть е-ди-но

1. Ле-по есть зре-ти,    ле-по есть зре-ти,    ле-по бо пре-слав-на.  
2. Ви-ват цве-ту-ща,    ви-ват цве-ту-ща,    все-мьст-ныне яв-на.



4



Ор- ле рос- сий- ский тор- же- ствуй со на- ми

5а



Днесь лво гор- ды- ни ко- нец при- бли- жи- ся

5б



Ши- голя ту- гу ма- ет

6а

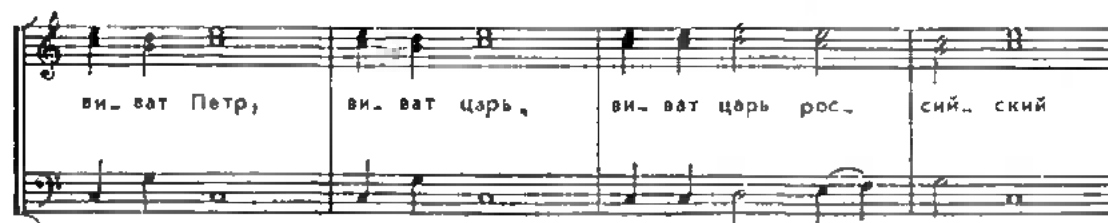


Бе- жит, бе- жит, но не весть ка- мо у- бе- жа- ти

6б



Мы же днесь во- пи- ем ра- дост- но си- це рием



ви- ват Петр, ви- ват царь, ви- ват царь рос- сий- ский

7

Ви- ват, ви- ват, ви- ват, ви- ват, ви- ват, ви- ват,

Ви- ват, ви- ват,

ви- ват, ви- ват, ви- ват, ви- ват, ви- ват, ви- ват

ви- ват

8

Ви- ват,

ви- ват, ви- ват, ви- ват, ви- ват, ви- ват, ви- ват

Ви- ват, ви- ват, ви- ват, ви- ват, ви- ват

9

Ко- ко воз- ры- да- ю

с ро- дом ев- рейс- ким бед- не по- ги- ба- ю, кто мя у- те- шит

от пла- ча то- пи- ка жа- лость ве- ли- ка

10

Ко- е по- хва- ле- ни- е и- ме- ю воз- да- ти

11

не из глаголющих к нам

12а

Д. Торжествуй, торжествуй, торжествуй

А. Торжествуй, торжествуй, торжествуй

Т. II Торжествуй, торжествуй, торжествуй

Б. II Торжествуй, торжествуй, торжествуй

126

Торжествуй, на-я пани вам от-ра-да

13а

восклици

136

А. I с пре-слав-ны-ми, с пре-слав-ны-ми, с пре-слав-

II с пре-слав-ны-ми, с пре-слав-ны-ми, с пре-слав-

Б. I с пре-слав-ны-ми, с пре-слав-ны-ми, с пре-слав-ны-ми, с пре-слав-

II с пре-слав-ны-ми, с пре-слав-ны-ми, с пре-

14

Д. I от глу-бо-ких, от глу-бо-ких, от глу-бо-ких стран, от глу-бо-ких

II от глу-бо-ких, от глу-бо-ких, от глу-бо-ких стран, от глу-

А. I от глу-бо-ких, от глу-бо-ких стран, от глу-бо-ких стран

II от глу-бо-ких, от глу-бо-ких стран, от глу-бо-ких

Т. II от глу-бо-ких, от глу-бо-ких, от глу-бо-ких стран, от

Б. I от глу-бо-ких, от глу-бо-ких стран

II от глу-бо-ких, от глу-бо-ких стран

III от глу-бо-ких, от глу-бо-ких

154 Allegro



156 Allegro



162 Andante



166 Andante



17



184 Larghetto



Ес- ли то-ч- но ты то зна- ешь, как мо- ю ты грудь тер- за- ешь

186 Siciliano



19



Часть пла- че - она

Andante moderato

The first system of music shows the piano accompaniment for the first two measures. The right hand plays a descending eighth-note scale, while the left hand provides a steady bass line with quarter notes.

The second system features a vocal line with the lyrics "О, сло- кой- ный сон,". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the first system.

The third system features a vocal line with the lyrics "я по- кой свой им хоть ру- шу". The piano accompaniment remains consistent.

Un poco largo mezzo forte

The fourth system features a vocal line with the lyrics "Пла- чте по- мра- чен- ны о- чи,". The piano accompaniment changes to a more complex texture with chords and moving lines in both hands.

The fifth system features a vocal line with the lyrics "лей- те то- ки горь- ких слез". The piano accompaniment continues with its complex texture.

Larghetto

22

И спол- ня- ет- ся бе- да не- ска-

-зак- но о- гор- ча- юсь. Я с то-

Я с то- бо- ю  
-бо- ю раз- лу- ча-

юсь, раз- лу- ча- юсь на- всег- да

22 Andantino

Fl.

V-ni

Coro  
Dor... mi O-re... sta! Si scu... te, si des... to

Cor.  
Bassi

Fl.

V-ni

Coro  
l'om... bra me... sta sde... gno... ta... pa... glia... ta

Cor.  
Bassi

24 Andantino

Fl.

V-ni

Cor.  
Bassi

Ahi per pie... to, pian... ta... ta mi, non me stra... cia... te il cor



25 Allegro Ob.

V-ni

Opcer

Coro

Bassi

Ah! per. do. na, cru. del ge. ni. tri. ce

L'in. fe.

Ob.

Ah! per. do. na,

li. ce no eb. be da te, no, no,

cru. del ge. ni. tri. ce Ah! per.

no, no, no,

do\_ na, per\_ do\_ na cru\_ del ge\_ ni\_

no, no,

Detailed description: This system contains five staves. The top staff is a vocal line with notes and rests. The second staff is a vocal line with lyrics: "do\_ na, per\_ do\_ na cru\_ del ge\_ ni\_". The third staff is a vocal line with lyrics: "no, no,". The fourth staff is a piano accompaniment line with chords and single notes. The fifth staff is a piano accompaniment line with chords and single notes.

tri\_ ce

l'in\_ fe\_ li\_ ce no eb\_ be da te

Detailed description: This system contains five staves. The top staff is a vocal line with notes and rests. The second staff is a vocal line with lyrics: "tri\_ ce". The third staff is a vocal line with lyrics: "l'in\_ fe\_ li\_ ce no eb\_ be da te". The fourth staff is a piano accompaniment line with chords and single notes. The fifth staff is a piano accompaniment line with chords and single notes.

26 *Larghetto espressivo* (Si danza)

Piano score for measures 26-36. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a piano accompaniment with dynamic markings of *p* and *sf*. The right hand has a melodic line with some trills, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a fermata over the final chord.

27 *Largo*

Musical score for measures 27-36. It includes a piano accompaniment and an Oboe solo part. The piano part has dynamic markings of *p* and *f*. The Oboe part is marked "Ob. solo" and features a melodic line with a fermata. The lyrics "A-scol- ta il no- stro" are written below the Oboe staff. The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.

pian\_ to, a \_ scol\_ to il no\_ stro pian\_ to i

ge\_ mi\_ ti i so\_ spi\_ ri, i ge\_ mi\_ ti i so\_ spi\_ ri

*ff* *dol.e*

28 Andante sostenuto

Om-bra ca-re a-mo-ro-sa,

ah, per-che mai tu corri al tuo ri-po-so ed io qui re-sto

28 *Andante sostenuto*

Io re-sto sem-pre a pian-gere,

do-ve mi gui-da ogn' ora, do-ve mi gui-da ogn' ora

30

Andante

Tu sai che amante io sono, tu sai la sorte mia, tu

sai la sorte mia

31

Andante

Я твой де-ти-на, всех я ми-ле-ей! Сед хоть ту-

-чей пан Бо-рей, нет хоть куд-рей, бро-вей, я хоть ста-

-ре-нок, че-стью бо-жу-ся, тверд и бо-

-дре-нок, с лы-си-ной го-жу-ся быть му-жень-ком

32a Andante con moto

Му- сна кра- сой бли- ста, в, все- ле- му- ю за-

*p*

*p*

-ря- а, вос- тор- гом дух пла- ня- ст,

Cl. Об.

Fag. Cor.

при- ро- ду об- ня- ма- ст, вос-

-торг пла- ме- ня- ст крова.

326 Largo

Ли- дор, кон- чай стра- да- нье, ах,

кни- на Хло- ю взор, взор!

33

1. Ах свет мой гор- ки мо- ей мо- ло- дос- ти  
2. Мо- и рос- ко- ши во свет за- ле- те- ли

пе- чаль но тер- петь не ма- ю ра- дос- ти  
мо- и по- те- хи во плач пре- ме- ни- ли.

ГИМ, № 3134. В сборнике ГИМ, № 2473 эта песня дана в несколько иной редакции.



34

1. За по то- му бо- лез-нен, но кто лю-бит дру-га сер-деч-но  
2. Сер-дце ме- чел из-ра-ме-но ос-та-вить му-сит ко-неч-но

ра-ди не-на-вис-ти злых лю-дей ко-рыс-ти  
злых лю-дей ко-рыс-ти

ГПМ, № 2473. Текст имеется в сборнике ГПБ, Гитов, № 4487.

35

А-ще бы по-сто-ян-ство пре-бы-ва-ло все-го

лю-бовь твер-да и не-пре-мек-на ни-же есть каг-

-да из-ме-нен,на \*ксо-ю-зу влс-ку-ща-я в крас-ном бо-есть цве-те.

ГПМ, № 3784.

16

Что у-бо су-гу-бо серд-це во мне иг-ра-ше

с ра-до-сти сла-до-сти як воск рас-та-я-ва-ше

ГНМ, № 3134.

37

1. Но-чно ю тем-но-то-ю по-кры-пись не-бе-са  
2. все лю-ди для по-но-ю сом-кну-ли уж гла-за

вне-зап-но

по-сту-чал-ся у две-рей Ку-пи-дон

ГЛБ, Q XIV, № 150.

38

Вес-на ка-тит эи-му ва-лит и уж яс-тик дре-вож шумит

по-ют птич-ки со-си-нич-ки хвос-том ма-шут и ли-сич-ки.

39

По-кинь Ку-пи-до-стре-лям у-же мы все не-це-лы

но слад-ко у-яз-влекны лю-бов-но-ю стре-ло-ю

тво-е-ю зо-ло-то-ю все люб-ви по-ко-ре-ны.

40

Нач-ну на флей-те сти-хи па-чаль-ны зря на Рос-

-си-ю чрез стра-ны даль-ны и-бо все днесь мне

е-е до-бро-ты мы-сля у-мом есть мно-го о-хо-ты

1. Часть о-плэ-ки-ва-я лю-ту, воз-ды-  
2. Я по-вся-ку-ю ми-му-ту рау-сь, му-

-за-ю и гру-шу. Только сним я раз-пу-  
-чусь, все-де и-щу.

-чи-лась, слез пь-та-ки про-те-кан, грусть от слез во

мие ра-ди-лась, жа-лост-но скор-ь про-из-ва-па.

ГНМ, собр. Барсовой 2436, № 28.

1. Доп-го-ля-дух мой воз-му-ща-ти,  
2. Е-же-ль-толь-ко лишь прель-ща-ти.

ка-доль жа-пост-ность и-меть.  
за-пре-ти се-бя мне зреть.

43

1. Про-сти, мой свет, в послед-ний раз, и пом-ни, как те-бя лю-бил;  
2. Злой час при-шел мне сле-зы пить, я бу-ду без те-бя здесь жить.

1. О день! О час! О зла-я жизнь! О вре-мя, как я счаст-лив был!  
2. Ку-де мне в сей-тос-ке бе-жать? Где скры-ться, ах, и что на-чать?

Пе-чать на мысль тер-зает дух, я всех у-тех ли-ша-юсь адруг,

и по-мо-щи уж нет. Про-сти, про-сти, мой свет.

ГИМ, собр. Барсова 2436, № 33.

44

Не гру-сти, мой свет, мне груст-но и се-мой,

что дав-но я не ви-да-лся с то-бой. Муж рев-ни-вый

не пус-кает ни-ку-де; от-вер-нусь лишь, так и он ту-да и-дет.

ГИМ, собр. Барсова 2436, № 18.

45

Пом-нишь ли ме-ня, мой свет, в дальней сто-ро-не,

и-ли ты не ду-ма-ешь во-все о-бо мне.

ГПМ, собр. Барсова 2436.

46

1. Не-где а ма-лень-ком пес-ку, при по-то-ках реч-ки,  
2. Где бе-жа-ла по пес-ку, сте-рег-ла о-веч-ки,

там пас-туш-ка пас-туш-ком и струях мел-ких вод (сним о-на плес-ка-лась.  
на бре-гу бы-ла кру-гом

ГПМ, собр. Барсова 2436.

47

Муж буй-всерд-цы гла-го-ла-ше (места бог-пра-в'й и не бя-ше,

там же (ра-зи все-ся тли-ши, в де-лах сво-их мерз-цы бы-ше.

ГПБ, Q XIV, № 41.

48

Муж буй всерд-цы гла-го-ла-ше несть бог пра-внй и не

бя-ше, тем же вра-зи вси са-ти-ша в де-лех сво-их

мерз-цы бы-ша в де-лех сво-их мерз-цы бы-ша

49

1. Креп-кий чуд-ный бес-ко-неч-ный воли хва-лы пре-  
2. бо-же ты е-дик пре-веч-ный сын го-сподь вче-

-слав-ный весь не-по-стнж-ный не-из-мен-ный  
-ра и днесь сам ве-ли-чес-тея лу-ча-ми

со-вершенств-пре-со-вер-шен-ный не-при-ступ-но о-кру-жен  
и огнь пол-ных слуг за-ра-ми о будья век бла-го-сло-вен.

30

Бла-го-сло-вен  
 гос-подь мой бо-же, мо-ю дес-ки-цу  
 у-кре-пи-вай и пер-сы и бра-ни  
 на-учи-вай, со-твет-ствуй  
 воз-нес-ный рог.

ГИМ, собр. Вахримеева 563, № 39.

51

1. Мы не со-глас-ны, мы не со-глас-ны, аку-пе днесь гла-си, те  
 2. От-вер-же пе-чаль от-вер-же пе-чаль ра-дост, на-я рцы-те

ГИМ, № 2473, отаел I, № 4.



52

1. Гря-ди наш свет Е-ли-са-вет аград са-мо-дер-жав-ный  
2. Гря-ди сме-ло все-счв-стли-во гря-ди всех от ма-ти

Пет-ром ос-но-вен-ный ве-ли-ким во ве-ки  
по-на блв-го-д-ти и ли-цем и сра-цом

ГИМ, № 2473

53 а

При-сне день кра-сный, вос-си-я-ло 'вед-ро

ГИМ, № 2473

53 б

Ра-дуй-ся ра-дость тво-ю воз-пе-ва-ю

54

Ка-ку-ю ра-дость о-щу-ща-ю ку-де я

ны-не воз-хи-щен не-бос-ну ли-шу я яку-

-ша-ю из-всех О-дним-па-воз-не-сет

ГПБ, Q XIV, № 125

53

Воз- ве- се- пи- ся бо- ги- тель  
 днесь и- пак- ска- я скоп- ле- ние- мь  
 мож- но, им- пе- рв- три- цу ви- дншь здесь

ГИМ, собр. Вакромсва 563. № 3.

56а

И- шов ка- зак за У- кра- и- ны муш- кет за пле- ча- ми  
 за ним и- дет див- чи- нень- ка счер- ны- ми гла- за- ми

ГИМ, № 2473

366

Е- хав ко- зак за Ду- ной, сля- зап див- чи- ия про- щай  
 вы ко- им- ки во- ро- нень- ки, на си- лу гу- лляй

Ту- жие гу- кав жа- дост- не го- лубь на бу- чи- не

за- жу- рив- ся мой ми- лен- ки по сво- ей див- чи- не

чи ся жу- рив мой ми- лен- ки ик че- му ся кло- по- чешь

чи се- ба див- чи- нем- ку ии- ку взять не хо- чешь.

ГИМ, № 3134.

ГИМ, № 316.

ГИМ, № 316.

Хо- ди- ла мла- де- шень- ка по бо- роч- ку,  
бра- ла, бра- ла я- год- ку зем- ля- нич- ку

60

Ок ма-туш-ка же-ни-ха же-ни-ха су-да-ро-ни же-ни-ха же-ни-ха.

У-же ску-чи-ло од-ной мне жи-ти у-же ску-чи-ло мне дев-кой слы-ти.

61

По го-рам по го-рам и я по го-рам

хо-ди-ла и я по го-рам хо-ди-ла

ГПБ, Q XIV, № 150.

62

И-вуш-ка и-вуш-ка зе-ле-на-я мо-я

что же ты и-вуш-ка не ве-се-ла сто-ишь

ГПБ, Q XIV, № 25.

63

Вся ко-му зла му-ка по-дья-чим то быть  
 не ма-ла-я ску-ка кра-пи-во-ю слыть ведь к су-ди-ям зо-вут  
 пле-ти то да-ют ну-тко брат ло-жи-ся  
 а сам не вер-ти-ся есть ко-му под-нять.

ГИМ, собр. Барсова 2136.

04 Aria e Menuet

Da dich so viel Völ-cker eh-ren,  
 Mäch-tig-ste Be-herr-sche-rin,

## 65 Menuet moderato

Ког- да нач-нешь, дрв-га- я, ве- рить,

что я не- лест- но ты люб- лю?

## L'Invisible. Menuet. J. B. C. Ballard, 1735

Ah! ces-sez, en- vain vous me par- lez d'a- mour,

## 67 Menuet

Мы друг дру- га лю- бим, что ж нам в том сто- бо- ю,

Singende Muse an der Pleiße. Sperontes

68

Mei- ner Zu- frie- den- heit ru- hi- ge Stil- le,

Musical score for measures 68-69. The music is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "Mei- ner Zu- frie- den- heit ru- hi- ge Stil- le,"

69a Andante

Для то- го ль я в дни рез- лу- ки здесь стра- да- ла без те- бя,

Musical score for measure 69a. The tempo is Andante. The lyrics are: "Для то- го ль я в дни рез- лу- ки здесь стра- да- ла без те- бя,"

69b Largo

Слад- ким я дом на- по- иви ши

Musical score for measure 69b. The tempo is Largo. The lyrics are: "Слад- ким я дом на- по- иви ши"

69в Allegretto

К то- му ли я то- бой, К то- му ли я пла- ни- лась, чтоб  
пла- мен- но лю- бя, Все- час- но воз- ды- хать?

Musical score for measure 69в. The tempo is Allegretto. The lyrics are: "К то- му ли я то- бой, К то- му ли я пла- ни- лась, чтоб  
пла- мен- но лю- бя, Все- час- но воз- ды- хать?"

Руссо

70

Ten- dre fruit des pleurs de l'Au- to- re, Ob-

Musical score for measures 70-71. The music is in G major and 3/4 time. The lyrics are: "Ten- dre fruit des pleurs de l'Au- to- re, Ob-

-jet des bai- sers du Zé- phir,  
Ob- jet des bai- sers du Zé- phir,

Musical score for measures 71-72. The lyrics are: "-jet des bai- sers du Zé- phir,  
Ob- jet des bai- sers du Zé- phir,"

71a Andante

Что серд-це у-стра-ше-ло, всё ста-ло-ся со мной:

Теплов

716 Allegretto

К то-му ли я то-бой, к то-му ли я пле-ни-лась

72a Adagio

я те-бя, мой свет, те-ря-ю,

Ах! воз-мож-но ль то сне-сти;

726 Andante

То-бой без-мер-но страст-на, Тер-зе-ю-ся сто-ня,

73a Andante

Ли-зе-ти-ну из-ме-ну, И вер-ность к ней мо-ю.



736 Adagio sostenuto e mesto

Дубянский

Лу- на пе- чаль- ных друг, Лу- на пе- чаль- ных друг!

74a

Дубянский

Бы- ва- ло я спре- крас- ной По- дру- гой вме- сте жил,

74b Andantino amoroso

То- бой все- час- но мысль пи- та- я, Твой об- раз я в гру- ди но- шу

75a

Глинка. Бедный певец

Бла- жен- ство знать, к не- му ле- теть ду- шой,

75b

Глинка. Память сердца

О па- мять серд- ца, ты силь- ней рас- суд- ка па- мя- ти пе- чаль- ной,

76a Largo molto espressivo

Стрем- люсь к те- бе все- час- но И серд- цем и ду- шой,

76b Largo espressivo

О день! О час! О эда- я жизнь! О вре- мя, как я счаст- лив был!

77 *Largo espressivo*

Про- сти! Про- сти!

78 *Andantino* Козловский

Ты ве- лишь мне рав- но-душ-ным быть, пре- крас- на- я к те- бе.

78б *Andante* Моцарт

При- ди, о ми- лый друг в мо- и объ- я- тья!

79 *Adagio*

Ро- ро- се en раix, та Vir- gi- ni- е,  
Вир- ги- ни- я, ус- ни а по- ко- е,

80 Andante

Музыкальный фрагмент для системы 80, первая часть. Включает ноты для голоса и фортепиано. Темп Andante.

Что по-ни-же бы-ло го-ро-да Са-ра- то-ва,

Музыкальный фрагмент для системы 80, вторая часть. Включает ноты для голоса и фортепиано.

а по-вы-ше бы-ло го-ро-да Ца-ри-цы-на.

81 Andante

Музыкальный фрагмент для системы 81, первая часть. Включает ноты для голоса и фортепиано.

Уж не тра-ву-шка в чи-

Музыкальный фрагмент для системы 81, вторая часть. Включает ноты для голоса и фортепиано.

-стом по-ле за-ша-та-пась.

Una volta la prima solo. Poi da capo tutti

82 Andante

Музыкальный фрагмент для системы 82, первая часть. Включает ноты для голоса и фортепиано.

Вниз по ма-ту-шке по Вол-ге,

Музыкальный фрагмент для системы 82, вторая часть. Включает ноты для голоса и фортепиано.

По ши-ро-ко-му раз-до-лью.

Adagio sostenuto

83

Де- ра- га- я ты мо- я

мв- ту- шки, мо-

-я пре- жня- я по-

-лю-бо- шни- ца

84 Andante

Как на ду- бчи- ке два го- лу- бчи- ке

це- ло- ва- ли- ся ми- ло- ва- ли- ся.

## 85 Allegretto

Ты во- спой, во- спой жа- во-

-ро- ко- чек, Си- дю-

-чи ве- сной на про- га- ли, ике-

## 86 Allegro

Во- ле- сс- чке ко- ма- ро- чков мио- го у- ро- ди- лось,

Я весь ма кра- сива де- ви ца то- му у- ди- ви- лась-

## 87 Andante

Ах по мо- рю, ах по мо- рю, Ах по мо-рю-

мо-рю си- не- му, Ах по мо-рю, мо-рю си- не- му-

89 Poco andante

Музыкальный фрагмент в нотном оформлении. Включает две системы: верхняя — мелодия с русскими текстами, нижняя — фортепиано. Текст: «Что во све- тлой бы- ло сф- тли- це,»

Unisono

Музыкальный фрагмент в нотном оформлении. Включает две системы: верхняя — мелодия с русскими текстами, нижняя — фортепиано. Текст: «Во ста- ло- вой ма- вой гор- ни- це,»

89 Andante sostenuto

Музыкальный фрагмент в нотном оформлении. Включает две системы: верхняя — мелодия с русскими текстами, нижняя — фортепиано. Текст: «Вы- со- ко со- кол,»

Музыкальный фрагмент в нотном оформлении. Включает две системы: верхняя — мелодия с русскими текстами, нижняя — фортепиано. Текст: «Вы- со- вы- со- ко со-»

Музыкальный фрагмент в нотном оформлении. Включает две системы: верхняя — мелодия с русскими текстами, нижняя — фортепиано. Текст: «-кол, вы- со- ко со- кол»

лѣ- тѣ- стѣ, вы- со- со-

-ко со- колъ вы-со-ко со- колъ лѣ- тѣ-

-стѣ, вы- со-ко со- колъ лѣ-

-тѣ- стѣ, вы- со-ко, вы-со-ко со- колъ.

90 Allegro

Ай по у-лице ма-ло-дец-и-дет, в до-ль по-ши-ро-кой у-да-лень-кой, Ай

жги, ай жги го-во-ри, в до-ль по-ши-ро-кой у-да-лень-кий.

91 Un poco adagio

Как у ба-тюш-ки

в се-ле-ном са-

-ау



Как до- се- ле у нас брат-цы че-рез тем-

-ной лес

Как ни- кто- то у нас брат-цы же

про- ха- жи- ваю.

Цве-ли, цве-ли, цве-ти-ки, да по-бле-

The first system of music consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains four measures of music with the lyrics "Цве-ли, цве-ли, цве-ти-ки, да по-бле-". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) and provides harmonic support for the vocal line.

-кли. Лю-бля ме-ня -и-линь-

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has four measures with the lyrics "-кли. Лю-бля ме-ня -и-линь-". The piano accompaniment continues with chords and moving lines in both hands.

-кой, да по-ки-нул.

The third system concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has four measures with the lyrics "-кой, да по-ки-нул.". The piano accompaniment ends with a final chord in the bass clef.

94

The fourth system consists of two staves of piano accompaniment. The top staff is in a treble clef and the bottom staff is in a bass clef. Both staves contain a continuous stream of sixteenth notes, creating a rhythmic accompaniment. The system is numbered 94 at the beginning.

## BENUTZTE LITERATUR

1. Ленин В. И. Доклад на II Всероссийском съезде профессиональных союзов. — Полн. собр. соч., т. 32.
2. Ленин В. И. Империализм как высшая стадия капитализма. — Полн. собр. соч., т. 27.
3. Ленин В. И. К характеристике экономического романтизма. — Полн. собр. соч., т. 2.
4. Ленин В. И. Как социалисты-революционеры подводят итоги революции и как революция подвела итоги социалистам-революционерам. — Полн. собр. соч., т. 17.
5. Ленин В. И. Наши упрямители. — Полн. собр. соч., т. 20.
6. Ленин В. И. О «левом» ребячестве и о мелкобуржуазности. 5 мая 1918 г. — Полн. собр. соч., т. 36.
7. Энгельс Ф. Анти-Дюринг. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20.
8. Азадовский М. К. Фольклористика XVIII века. — В кн.: Русское народное поэтическое творчество. Под общей ред. П. Г. Богатырева. М., 1954.
9. Антигона. Музыкальная драма. [Пер. И. А. Дмитревского]. Спб., 1772.
10. Архив Дирекции имп. театров, вып. 1 (1746—1801), отд. 2. Спб., 1892.
11. Асафьев Б. В. Глинка. Л., 1978.
12. Асафьев Б. В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортиянского. — В кн.: Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927.
13. Асафьев Б. В. Этапы развития русского романса. — В кн.: Русский романс. М. — Л., 1930.
14. Асоченский В. Киев с его древним училищем Академнею, т. 1. Киев, 1856.
15. Бантыш-Каменский Д. Словарь достопамятных людей русской земли..., ч. 5. М., 1836.
16. Баранская Н. Б. Песни народного протеста в «Собрании разных песен» М. Д. Чулкова. — В кн.: Известия АН СССР. Отделение литературы и языка, т. 15, вып. 2. М., 1956.
17. Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1846 года. — Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 10. М., 1955.
18. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. — Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 7. М., 1953.
19. Беляев В. М. Сборник Кириши Данилова: Опыт реставрации песен. М., 1969.
20. Бенуа А. Н. Выставка, посвященная времени императрицы Елизаветы Петровны. — Старые годы, 1912, май.
21. Берков П. Н. Введение в изучение истории русской литературы XVIII века. ч. 1. Л., 1964.
22. Берков П. Н. Ломоносов и литературная полемика его времени. М.—Л., 1936.
23. Берков П. Н. Непользованные материалы для истории русской литературы XVIII века. — В кн.: XVIII век. Сб. статей и материалов под ред. А. С. Орлова. М. — Л., 1935.
24. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 года по Франции и Италии. Л., 1961.

25. Благоев Д. Д. История русской литературы XVIII века, 2-е изд. М., 1951.
26. Богданович И. Ф. Стихотворения и поэмы. Л., 1957 (Библиотека поэта).
27. Богословский М. М. Петр I. Материалы для биографии, т. 1. М., 1940.
28. Богоявленский С. К. Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914.
29. [Болотов А. Т.] Жизнь и приключения А. Болотова, описанные им самим для своих потомков, т. 1. СПб., 1871.
30. Бонди С. Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков. — В кн.: Тредиаковский. Стихотворения. Л., 1935.
31. Булат Т. П. Украинський романс. Київ, 1979.
32. Буриашев М. Театр при имп. Академии художеств в XVIII веке. — Старые годы, 1907, июнь—сентябрь.
33. В[аренцов] В. О рукописном сборнике стихотворений XVIII столетия. — Библиографические записки, 1859, № 11.
34. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово, т. 1. М., 1972.
35. Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975.
36. Виппер Б. Р. Архитектура русского барокко. М., 1978.
37. Вольман Б. Забытый сборник русских народных песен. — Советская музыка, 1955, № 3.
38. Вольман Б. Русские печатные ноты XVIII века. Л., 1957.
39. Всеволодский (Гернгросс) В. История театрального образования в России. СПб., 1913.
40. Всеволодский (Гернгросс) В. Театральные здания в Москве в XVII—XVIII столетиях. — В кн.: Ежегодник имп. театров, 1910, вып. 8.
41. Галкина А. М. Развитие сонатно-симфонических принципов в русской театральной музыке конца XVIII — начала XIX веков. — Рукопись, ВНИИИ.
42. Георгиевский Г. П. Две драмы Петровского времени. — В кн.: Известия отделения русского языка и словесности имп. Академии наук, т. 10, кн. 1. СПб., 1905.
43. Герасимова-Персидьска Н. О. Хоровый концерт на Украине в XVII—XVIII ст. Київ, 1978.
44. Герцен А. И. О развитии революционных идей в России. — Собр. соч. в 30-ти т., т. 7. М., 1957.
45. Гиппиус Е. В. О русской народной подголосочной полифонии. — Советская этнография, 1948, № 2.
46. Гозенпуд А. Музыкальный театр в России: От истоков до Глинки. Л., 1959.
47. Голиков И. Дополнения к «Деяниям Петра Великого», т. 4. М., 1790.
48. Гольдонн К. Мемуары, т. 1. Л., 1930.
49. Гукровский Г. А. Русская литературно-критическая мысль в 1730—1750-е годы. — В кн.: XVIII век. Сб. 5. М.—Л., 1962.
50. Державин Г. Р. Соч., т. 5. СПб., 1886.
51. Державин Г. Р. Соч. Под ред. Я. Грота, т. 6. СПб., 1871.
52. Державина О. А. Русский театр 70—90-х годов XVII и начала XVIII века. — В кн.: Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. М., 1972.
53. Дмитриев И. И. Поэтич. собр. стихотворений. Л., 1967.
54. Дневник и путевые заметки кн. Бориса Ивановича Куракина. 1705 — 1710. — В кн.: Архив кн. Ф. А. Куракина, кн. 1. СПб., 1890.
55. Дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца... с 1721 по 1725 год. ч. 1—4. М., 1902.
56. Долгоруков И. М. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни... Пг., 1916.
57. Древние грамоты и другие письменные памятники, касающиеся Воронежской губернии и частию Азова, кн. 1. Воронеж, 1850.
58. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1977 (Литературные памятники).
59. Дризен Н. В. Материалы к истории русского театра. М., 1905.
60. Дроздов А. О материале сборника и его обработке. — В изд.: Начало русского романа. М., 1936.
61. Друскин М. Русская революционная песня. М., 1954.

62. Евдоксия венчанная или Феодосий второй. Опера. Спб., 1751.
63. Елизарова Н. А. Театры Шереметевых. М., 1944.
64. Записки Вебера о Петре Великом и его преобразованиях. Пер. П. П. Барсова. — Русский архив, 1872, № 6—9.
65. Зарицкая Р. И. Записи народной песни и ее изучение. — В кн.: Очерки по истории русской музыки. 1790—1825. Л., 1956.
66. Исторические песни. Л., 1951. (Библиотека поэта. Малая серия).
67. История Академии наук СССР в 3-х т., т. 1. М.—Л., 1958.
68. История русского искусства, т. 5. М., 1960; т. 6. М., 1961; т. 7. М., 1961.
69. История русской литературы в 3-х т., т. 1. М.—Л., 1958.
70. История русской литературы, т. 3. М.—Л., 1941; т. 4. М.—Л., 1947.
71. История русской музыки. Под ред. М. С. Пекельса, т. 1. М., 1940.
72. История русской музыки в нотных образцах, т. 1. М.—Л., 1940; 2-е изд. М., 1968.
73. Ифигения в Тавриде. Драма на музыке. Спб., 1768.
74. Кашии Д. Русские народные песни. Под ред. В. Беляева. М., 1959.
75. Келдыш Ю. В. К истории оперы «Ямщики на подставе». — Советская музыка, 1973, № 10.
76. Келдыш Ю. В. Проблема стилей в русской музыке XVII—XVIII веков. — Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978.
77. Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. М., 1965.
78. Ключевский В. О. Соч., т. 4. М., 1958.
79. Ключевский В. Очерки и речи. Второй сборник статей. М., 1902.
80. Князьков С. С.-Петербург и С.-Петербургское общество при Петре Великом. Спб., 1914.
81. Коваленская Н. Русский классицизм. М., 1964.
82. [Комаров М.] Обстоятельные и верные истории двух мошенников: первого российского славного вора, разбойника и бывшего московского сыщика; Ваньки Каина... второго французского мошенника Картуша и его сотоварищей. М., 1794.
83. Коноплева М. С. Театральный живописец Джузеппе Валериани. Л., 1948.
84. Корш Ф. О русском народном стихосложении. — Спб., 1897.
85. Крестьянская лирика. Л., 1935. (Библиотека поэта. Малая серия).
86. Кузнецов К. Театральная декорация в XVII—XVIII столетиях и ее историко-музыкальные параллели. — Советская музыка, 1934, № 2.
87. Кузьмина В. Д. Русский демократический театр XVIII века. М., 1958.
88. Кулакова Л. И. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Л., 1968.
89. Купидон и Псиша. Опера Марка Кольтеллини. Спб., 1773.
90. Курбатов Я. Перспективы и декораторы. — Старые годы, 1911, июнь—сентябрь.
91. Левашев Е. М. На заре русского музыкального театра. — Советская музыка, 1969, № 11.
92. Левашева О. Песни Козловского. — В кн.: Русско-польские музыкальные связи. Под ред. И. Ф. Балзы. М., 1963.
93. Левашева О. Русская камерная песня в первых авторских сборниках. Канд. дис. М., 1948.
94. Левин С. О русских оркестрах начала XVIII века. — В кн.: Ученые записки гос. научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии, т. 2. Л., 1958.
95. Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры М., 1938.
96. Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом, т. 1. М., 1952; т. 2. М., 1953.
97. Ляева Е. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. 1. Спб., 1904.
98. Лянаев П. Русские оркестровые музыканты. — РМГ, 1903, № 6.
99. Ломоносов М. В. О сохранении и размножении российского народа. Полн. собр. соч., т. 6. М.—Л., 1952.
100. Лопатин Н. М., Прокуни В. П. Русские народные лирические песни. Под ред. и со вступ. статьей В. М. Беляева. М., 1956.

101. Львов Н. А. О русском народном пении: Предисловие к первому изданию «Собрания русских песен с их голосами». — В кн.: Львов—Прач, Собрание народных русских песен. М., 1955.
102. Львов Н. А. «Уж как пал туман на синем море». — Московский журнал, 1791, ч. IV.
103. [Львов Н. А., Прач И.] Собрание народных русских песен с их голосами. Под ред. и с вступ. статьей В. М. Беляева. М., 1955.
104. Львов Ф. П. О пении в России. Спб., 1834.
105. Майков Л. Н. Княжна Мария Кантемирова. — Русская старина, 1897, кн. 1, 3, 6, 8.
106. Майков Л. Н. Материалы для биографии кн. А. Д. Кантемира. — В кн.: Сборник Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук, т. 73, № 1. Спб., 1863.
107. Марков А. В. Чулковский песенник и его значение для изучения великорусских народных песен. — В кн.: Известия Отделения русского языка и словесности Российской Академии наук, т. 22, кн. 2. Пг., 1918.
108. Маслов А. Былины, их происхождение, ритмический и мелодический склад. — Известия имп. Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, т. 114: Труды музыкально-этнографической комиссии, т. 2.
109. Маслов А. Кириша Данилов и его напевы. — РМГ, 1902, № 43.
110. Матвеев В. Русский военный оркестр. М. — Л., 1965.
111. Материалы з исторії української музики. Партечний концерт. Київ, 1976.
112. Мельгунов Н. А. Гулянье под Новинским. — В кн.: Очерки московской жизни. М., 1962.
113. Морозов П. О. История русского театра до середины XVIII века. Спб., 1889.
114. Музалевский В. И. Русская фортепианная музыка. Л.—М., 1949.
115. Музыка на Полтавскую победу. Сост., публикация, исследование и коммент. В. В. Протопопова. М., 1973 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 2).
116. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII вв. М., 1971.
117. Натансон В. Из музыкального прошлого Московского университета. М., 1955.
118. Натансон В. Прошлое русского пианизма. М., 1960.
119. Описание вшествия в Москву и коронования государыни императрицы Екатерины II. М., 1762.
120. Орлов С. Ян Прач в русской мелиографии. — В кн.: Труды I съезда славянских географов и этнографов в Праге 1924 года. Прага, 1924.
121. Очерки по истории русской музыки. 1790—1825. Под ред. М. С. Друскина и Ю. В. Келдыша. Л., 1956.
122. Павлов-Сильванский Н. П. Проекты реформ в записках современников Петра Великого. — Записки историко-филологического факультета С.-Петербургского университета, ч. 42. Спб., 1897.
123. Памятники русского фольклора. Былины в записках и пересказах XVII—XVIII веков. М. — Л., 1960.
124. Пашкевич В. Скупой. Публикация, вступ. статья и коммент. Е. Левашева. М., 1973 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 4).
125. Пекарский П. История имп. Академии наук в Петербурге, т. 2. Спб., 1873.
126. Пекарский П. П. Наука и литература в России при Петре Великом, т. 2. Спб., 1862.
127. Пекарский П. Поездка графа Матвеева в Париж в 1705 году. — Современник, т. 57, 1856, № 6.
128. Перетц В. И. Заметки и материалы для истории песни в России. — Известия Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук, т. 6, кн. 2. Спб., 1901.
129. Перетц В. Н. Историко-литературные исследования и материалы, т. 1, ч. 1 и 2. Спб., 1900; т. 3. Спб., 1902.
130. Перетц В. Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны. Пг., 1917.
131. Перетц В. Н. Очерки по истории поэтического стиля в России (Эпоха Петра Великого и начало XVIII ст.), I—IV. Спб., 1905.

132. Перетц В. Н. Театральные эффекты на школьной сцене в Киеве и Москве XVII и начала XVIII веков. — В кн.: Старинный спектакль в России. Л., 1928.
133. Песни и сказания о Разине и Пугачеве. Вступ. статья, ред. и примеч. А. Н. Лозановой. М. — Л., 1935.
134. Песни Пинежья. Собр. и разраб. Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд, кн. 2. М., 1937.
135. Песни русских поэтов. Л., 1950 (Библиотека поэта. Малая серия).
136. Песни, собранные П. В. Киреевским. Под ред. и с дополнениями П. А. Бессонова, вып. 9. М., 1872.
137. Петровский Н. М. Рукописный песенник XVIII века. Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук, т. 12, кн. 1. Спб., 1907.
138. Позднеев А. В. Неизвестная поэтесса Петровского времени. — В кн.: Русская литература на рубеже двух эпох (XVII — начало XVIII в.). М., 1971.
139. Позднеев А. В. Песнь о взятии Азова в 1696 году. — В кн.: ТОДРЛ, т. 10. М. — Л., 1954.
140. Позднеев А. В. Произведения В. Тредиаковского в рукописных песенниках. — В кн.: Проблемы истории литературы. М., 1964.
141. Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII—XVIII веков. В кн.: Ученые записки Московского гос. заочного пед. института, т. 1. М., 1958.
142. Позднеев А. В. Русская панегирическая песня в первой четверти XVIII века. — В кн.: Исследования и материалы по древнерусской литературе. М., 1961.
143. Покотилова О. Предшественники Ломоносова в русской поэзии XVII и начала XVIII столетия. — В кн.: М. В. Ломоносов. 1711—1911. Спб., 1911.
144. Полевой Н. А. Очерки русской литературы, ч. 1. Спб., 1839.
145. Попов М. И. Российская Эрата или выбор наилучших российских песен поныне сочиненных, ч. 1. Спб., 1792.
146. Порошин С. А. Записки... 2-е изд. Спб., 1881.
147. Проблемы Просвещения в мировой литературе. М., 1970.
148. Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. М.—Л., 1961.
149. Пропозиции Федора Салтыкова. — Памятники древней письменности, т. 83, прилож. 5. Спб., 1891.
150. Путешествие стольника П. А. Толстого. 1697—1699. — Русский архив, 1888, кн. 1.
151. Пушкин А. С. Заметки по русской истории XVIII века. — Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 8. М., 1978.
152. Пушкин А. С. История Пугачева. — Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 8. М., 1978.
153. Пушкин А. С. Путешествие из Москвы в Петербург. — Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М., 1978.
154. Пыпин А. Н. Дела о песнях в XVIII веке (1704—1764). — Известия Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук, т. 5, кн. 2. Спб., 1900.
155. Пыпин А. Н. История русской этнографии, т. 1. Спб., 1890.
156. Пыпин А. Н. Народные стихи и песни (извлечения из рукописей). — Отечественные записки, т. 116, 1858, кн. 1.
157. Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948.
158. Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву. — Полн. собр. соч., т. 1. М. — Л., 1938.
159. Рейзов Б. Г. Итальянская литература XVIII века. Л., 1966.
160. Розанов А. С. Композитор Николай Петрович Яхонтов. — В кн.: Музыкальное наследие, т. 1. М., 1962.
161. Розанов И. Н. Борьба с «Домостроем» в народной лирике. — В кн.: Проблемы реализма в русской литературе XVIII века. М. — Л., 1940.
162. Розанов Ив. Н. Песни о гостинном сыне. — В кн.: XVIII век. М. — Л., 1935.
163. Ройзман Л. Орган в истории русской музыкальной культуры. М., 1979.
164. Руднева А. В. Анализ музыкально-поэтической строфы песни «Высоко сокол летает». — В кн.: Музыкальная фольклористика, I. М., 1973.

165. Русская песня XIX века. Сост. проф. И. Н. Розанов. М., 1944 (Библиотека поэта, Малая серия) кн. 1, вып. 2—4.
166. Русские песни XVIII века. Песенник И. Д. Герстенберга и Ф. А. Дитмара. Общая ред. и вступ. статья Б. Вольмана. М., 1958.
167. Русское народное поэтическое творчество, т. 2, кн. 1. М.—Л., 1955.
168. Сарабьянов Д. В. Русское искусство XVIII века и Запад.— В кн.: Художественная культура XVIII века: Материалы научной конференции (1973). М., 1974.
169. Сахаров И. Песни русского народа, ч. 1. Спб., 1838.
170. Сборник материалов для истории имп. Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования, ч. 1. Спб., 1864.
171. Семевский М. И. Царица Катерина Алексеевна, Анна и Виллим Монсы. Спб., 1884.
172. Серман И. Незданная философская поэма В. Треднаковского.— Русская литература, 1961, № 1.
173. Серман И. З. Русская поэзия XVIII века от Ломоносова до Державина. Автореферат докт. дис. Л., 1969.
174. Серман И. З. Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973.
175. Серов А. Н. Избранные статьи, т. 1. М.—Л., 1950.  
«Руслан» и руслансты (с. 193—253); Русская народная песня как предмет науки (с. 81—108).
176. Сила любви и ненависти. Драмма на музыке. Спб., 1736.
177. Симони П. К. Камер-гуслист В. Ф. Трутовский и изданный им первый русский нотный песенник. М., 1905.
178. Скребков С. С. Русская хоровая музыка конца XVII — начала XVIII века. М., 1964.
179. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
180. Слава российская. Комедия 1724 года, представленная в Московском Госпитале по случаю коронации Императрицы Екатерины Первой. С предисловием М. И. Соколова.— В кн.: Чтения в имп. Об-ве истории и древностей российских. 1892, кн. 2. М., 1892.
181. Смоленский С. В. Значение XVII века и его «кантов» и «псалмов» в области современного церковного пения так называемого «простого» напева.— Музыкальная старина, вып. 5. Спб., 1911.
182. Смоленский С. Клавесинная музыка в России второй половины XVIII века.— РМГ, 1916, № 28/29, 30/31.
183. Сперанский М. Н. Рукописные сборники XVIII века. М., 1963.
184. Стасов В. В. Искусство XIX века.— Статьи о музыке в 5-ти вып., вып. 5 Б. М., 1980.
185. Тихонравов Н. С. Русские драматические произведения 1672—1725 гг., т. 1. Спб., 1874; т. 2. Спб., 1875.
186. Трубицын Н. П. О народной поэзии в литературном и общественном обиходе первой трети XIX века. Спб., 1912.
187. Трутовский В. Ф. Собрание русских простых песен с нотами. Под ред. и с вступ. статьей В. Беляева. М., 1953.
188. Тургенев И. С. Несчастная.— Полн. собр. соч., т. 10. М.—Л., 1965.
189. Указы... имп. Екатерины Алексеевны, состоявшиеся с 28 июня 1762 по 1763 год. М., 1764.
190. Українські народні пісні, кн. 1. Київ, 1954.
191. Финдейзен И. Дж. Сартн.— Музыкальная старина, вып. 1. Спб., 1903.
192. Финдейзен Н. Ф. Петровские канты.— В кн.: Известия Академии наук, 1927, № 7/8.
193. Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России, т. 1. М.—Л., 1928; т. 2. М.—Л., 1929.
194. Финдейзен Н. Ф. Русская художественная песня. Спб., 1905.
195. Чистович Я. История первых медицинских школ в России. Спб., 1883.
196. Шляпкии И. А. Царевна Наталия Алексеевна и театр ее времени. Спб., 1898.
197. Штамбок А. Об авторе рассуждения «О качествах стихотворца» (к вопросу о двух направлениях в русской эстетике классицизма).— Русская литература, 1961, № 1.



198. Штелин Я. Известия о музыке и балете в России. — В кн.: Музыкальное наследство, вып. 1. Под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1935.
199. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935.
200. Щеглова С. А. Неизвестная драма о смерти Петра I. — В кн.: ТОДРЛ, т. 6. М.—Л., 1948.
201. Эвгельгард Л. Н. Записки. М., 1867.
202. Эпоха Просвещения: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1967.
203. Abert A. A. Der Geschmackswandel auf der Opernbühne am Alkestis — Stoff dargestellt. — Die Musikforschung, 1953, H. 3.
204. Abert H. Mozart, Teil I—II, Aufl. 7. Leipzig, 1955—1956.
205. The Breitkopf thematic catalogue. The six parts and sixteen supplements 1762—1787. Edited with an introduction and indexes by Barry S. Brook. New York, 1966.
206. Baum-Heingold M. Theater des Barocks. München, 1966.
207. Della Corte A. Paisiello. Torino, 1922.
208. Denkmäler der Tonkunst in Deutschland. 2. Folge, B. 1. Ausgewählte Werke von Traetta. Eingeleitet und hrsg. von H. Goldschmidt. Leipzig, 1914.
209. Denkmäler deutscher Tonkunst, 43—44. Herausg. von H. Abert. Leipzig, 1913.
210. Desforges, P. J.-B. Le poète, ou Mémoires d'un homme écrits par lui-même, t. 5. Bruxelles, 1881.
211. Dufourque N. La musique française. Paris, 1970.
212. Guthrie M. Dissertations sur les antiquités en Russie. St.—P., 1795.
213. Haas R. Musik des Barocks. Potsdam, 1928.
214. Heinse W. Sämtliche Werke, B. 1. Leipzig, 1902.
215. Horowicz B. Le théâtre d'opéra. Histoire et réalisation scénique, possibilités. Paris, 1946.
216. Mooser R.-A. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle, t. 1. Genève, 1948.
217. Mooser R.-A. L'opéra-comique français en Russie au XVIIIe siècle. Genève-Monaco, 1954.
218. Mooser R.-A. Violinistes-compositeurs italiens en Russie durant le XVIIIe siècle. — Rivista musicale italiana, N 42—52, 1938—1950.
219. Wolff H. Chr. Der Manierismus in der barocken und romantischen Oper. — Die Musikforschung, 1966, H. 3.
220. Wolff H. Chr. Oper scene und Darstellung vom 1600—1900. — In: Musikgeschichte in Bildern, B. IV. Lief. 1. Leipzig, [1968].

## NAMENSVERZEICHNIS

- Аберт Г. — 92, 97, 108, 112  
 Аблесимов А. — 23, 259  
 Азадовский М. К. — 219, 250  
 д'Аламбер Ж.-Л. — 129, 130, 136  
 Александр I — 121, 150  
 Алексеев А. Д. — 15  
 Алексей Михайлович — 56  
 Алексей Петрович — 40, 41  
 Алымова Г. И. — 140  
 Алябьев А. А. — 207  
 Анакреон — 161  
 Анджелини Г. — 111, 112, 122  
 Андре И. — 197  
 Андреев И. — 223  
 Аничков Д. С. — 130  
 Анна Иоанновна — 71, 87, 93, 95,  
 97, 134, 172, 173, 189  
 Анна Леопольдовна — 97  
 Анна Петровна — 46  
 Ансом Л. — 135  
 Апраксин Ф. М. — 46  
 Апраксины — 131  
 Аравин П. В. — 177  
 Араяя Ф. — 52, 70, 72, 74, 75, 78,  
 86, 95—101, 103, 105, 109, 193, 265  
 Асафьев Б. В. — 9, 12, 13, 25, 26, 28,  
 41, 184, 185, 208, 213, 234, 257  
 Ауреллио А. — 105
- Бакуния А. М. — 130  
 Бакунин М. А. — 130  
 Баллар К. — 196, 198  
 Бантыш-Каменский Д. Н. — 165  
 Баранская Н. В. — 229  
 Барсов Е. В. — 167, 169, 179, 181,  
 183  
 Барятинская А. И. — 137, 138  
 Бассевич Г. Ф. — 47  
 Бах И. С. — 80, 103, 265  
 Бах И. Х. — 25  
 Бах К. Ф. Э. — 107, 197, 208, 275  
 Бекетов Н. А. — 166, 194  
 Бекварна Ч. — 259  
 Белецкий А. И. — 20  
 Белинский В. Г. — 6, 203, 204, 235,  
 253
- Белоградская Е. А. — 100  
 Белоградский Т. — 100  
 Белосельский-Белозерский А. М. —  
 211  
 Бельмонти — 77  
 Беляев В. М. — 232, 237, 238, 239,  
 244, 254  
 Бенда П. — 80, 208  
 Березовский М. С. — 16, 18, 19, 23,  
 25, 26, 28, 86, 256, 265, 266, 272,  
 273, 276  
 Берков П. Н. — 7, 8, 16, 19, 24, 71,  
 166, 184  
 Бернард М. И. — 250  
 Бернарден де Сен-Пьер Ж.-А. — 214  
 Бертали Дж. — 122  
 Бертольдн К. Ф. — 73  
 Берхгольц Ф. В. — 45—47, 57  
 Бессонов П. А. — 216, 218, 219  
 Бетховен Л. — 24  
 Бецкий И. И. — 89, 144  
 Бёрни Ч. — 110, 114  
 Библиков Г. И. — 267  
 Бирон К. Э. — 189  
 Благой Д. Д. — 8, 16, 20, 24, 48, 72,  
 184, 259, 263, 271  
 Блез К. — 135, 137, 141, 146  
 Богданович И. Ф. — 204, 235  
 Болотов А. Т. — 85, 166  
 Болотов П. А. — 267  
 Болховитинов Е. — 245  
 Бомарше (Карон П.-О.) — 124, 125,  
 131  
 Бомон — 136  
 Бон Дж. — 95, 96  
 Бонди С. М. — 160, 190  
 Бонекки Дж. — 98, 99  
 Боран П. — 138  
 Боровиковский В. Л. — 7, 8, 203  
 Бородин А. П. — 250  
 Бортиянский Д. С. — 11, 13, 15—19,  
 24—26, 28, 59, 86, 105, 137, 143,  
 147, 152, 186, 200, 202, 203, 214,  
 215, 239, 256, 261, 265, 266, 272—  
 274, 276, 277  
 Боршова Н. С. — 138, 139  
 Бражников М. В. — 18

Брейткопф Б. — 79  
Брикнер А. П. — 260  
Брошар Ф. — 141  
Буальдьё Ф. А. — 152  
Бунии М. — 139, 266  
Булландт А. — 147, 251  
Бутурлин А. Б. — 137

Вагензейль Г. К. — 80  
Ваде Ж. — 137  
Валериани Дж. — 72, 98, 99, 105  
Ванжура Э. — 144, 237  
Варламов А. Е. — 266  
Васина-Гроссман В. А. — 190, 236  
Вахрамеев И. А. — 173  
Вебер Ф. Х. — 51  
Венсан А. Ж. — 136  
Верокап Дж. — 77, 78  
Веревкин М. — 268  
Верстовский А. Н. — 207  
Ветлицына И. М. — 18  
Вивальди А. — 77  
Вильбоа К. П. — 233  
Вильгельмина Гессендармштадская — 120  
Вильмон М.-А. — 136  
Винчи Л. — 92, 97  
Волков Ф. Г. — 73  
Волконский П. М. — 147, 148  
Вольман Б. Л. — 15, 171, 173, 189, 190, 251, 252, 257  
Вольтер (Аруэ Ф.-М.) — 130, 134, 138, 141, 260  
Вороблевский В. Г. — 145, 146  
Воронцов А. Р. — 147  
Воронцовы — 131  
Вяземский А. А. — 124

Габрнели К. — 119, 264  
Гаво П. — 149  
Гагарин Т. — 88  
Гайди И. — 24, 150, 210, 265  
Гайяр П. — 148  
Галли-Бибиена Дж. — 99  
Галли-Бибиена Ф. — 98, 99  
Галуппи Б. — 76, 80, 85, 108, 110—115, 119, 132, 193, 264  
Гассман Ф. Л. — 120  
Гатри М. — 217, 224, 249  
Гельвецкий К. А. — 129  
Гендель Г. Ф. — 91, 95, 105, 150  
Генш Ф. — 144  
Герасимова-Персидская Н. А. — 62, 63  
Герсеванов А. — 88  
Герстенберг И. Д. — 181, 202, 205, 251, 252  
Герцен А. И. — 35  
Гибнер Я. см. Гюбнер И.

Гиллер И. А. — 135, 197  
Гильфердинг Ф. — 82  
Гинзбург Л. С. — 15  
Гинзбург С. Л. — 13, 257  
Гиппиус Е. В. — 228, 246  
Глебов С. И. — 130  
Глинка М. И. — 10, 12, 13, 15, 41, 205, 206, 210, 225, 237, 276, 277  
Глюк К. В. — 24, 80, 106, 112, 115, 133, 147, 272, 275  
Гозенпуд А. А. — 15, 101  
Гоёе — 136  
Голликов И. И. — 43, 44  
Голлицыны — 131  
Головкин Г. И. — 32, 156  
Головкин М. Г. — 47  
Головкина Н. Г. — 156  
Гольдони К. — 93, 108, 109, 121, 126  
Гольдшмидт Х. — 116, 118  
Гольцберг И. — 80  
Гольштейн-Готторпский К. Ф. — 46, 47  
Гонзага П. — 147  
Госсек Ф. Ж. — 139, 146, 213  
Грабарь И. Э. — 8, 70  
Градищи П. — 72, 122  
Гранже П. — 120  
Грановская — 108  
Граун И. Г. — 275  
Граун К. Г. — 80, 81, 142  
Гретри А.-Э.-М. — 101, 135, 139, 141, 143—149, 151, 152, 208  
Григорьев Д. — 88  
Грондеман С. — 142  
Грот Я. К. — 7  
Гудзний Н. К. — 8, 53  
Гуковский Г. А. — 8, 16, 130, 184, 190, 192  
Гюбнер А. — 46  
Гюбнер И. — 46, 47, 72, 80, 85  
Гюер — 101

Давыдов С. И. — 86  
Далольо Дж. — 78  
Далольо Д. — 77—79, 97  
Дальмас — 150  
Даннлов К. — 223, 252—255  
Даргомыжский А. С. — 210, 277  
Дегтярев С. А. — 145  
Дезед А. Н. — 141, 146, 148, 200  
Дезодре — 136  
Дезормери Л.-Б. — 139  
Делла Кортэ А. — 125  
Деллер Ф. — 105  
Дельвинг А. И. — 218  
Дельви А. — 136  
Демидов П. А. — 252  
Демидовы — 264  
Державин Г. Р. — 6, 7, 14, 24, 131, 199, 202, 204, 205, 208, 210,

216, 218, 235, 239, 242, 243, 245,  
259, 261, 268, 269  
Десницкий В. А. — 8  
Десницкий С. Е. — 130  
Дефорж П. — 141  
Дефуа С. — 142  
Джибелли К. — 95  
Джорджи К. — 78, 95, 96  
Джорджи Ф. — 95  
Дзено А. — 92, 99, 120  
Дидро Д. — 129, 130, 136, 138  
Дилецкий Н. П. — 57, 63  
Дитмар Ф. А. — 181, 202, 207, 251,  
252  
Дмитревский И. А. — 128, 139, 141  
Дмитриев А. Н. — 13  
Дмитриев И. И. — 24, 26, 186, 192,  
204, 206, 208, 218, 235, 268  
Дмитрий Ростовский (Тупта-  
ло Д. С.) — 53, 54  
Добролюбов Н. А. — 7  
Доброхотов Б. В. — 15, 17, 265  
Довернь А. — 137  
Долгоруков И. М. — 143, 148  
Дроздов А. Н. — 207  
Дружинин А. В. — 13  
Друскин М. С. — 233  
Дубянский Ф. М. — 26, 187, 200—  
208, 213, 251  
Дуни А. — 88  
Дунн Э. Р. — 25, 88, 135, 136, 139,  
140, 144, 145, 146, 147, 276  
Дуранте Ф. — 213  
Дюге Н. — 141  
Дюфурк Н. — 133

Еврипид — 105, 107, 112  
Екатерина I — 47, 56  
Екатерина II — 23, 25, 65, 80, 90,  
107, 115—117, 122—124, 128—131,  
134, 136, 138—140, 142, 147—150,  
175, 222, 240, 258—262, 264, 265  
Елагин И. П. — 86, 140, 166, 194  
Елизавета Петровна — 75, 76, 81,  
97, 100, 115, 131, 134, 135, 173—175,  
216  
Елустафьев И. — 223  
Еремсев И. — 268

Жибер П. С. — 137, 144, 146  
Журавский Ф. — 55

Западов А. В. — 184  
Зарицкая Р. И. — 236  
Зорин Д. — 265

Ивар — 145, 147  
Изуар Н. — 152

Имер — 93  
Иоани Антонович — 97  
Иордан И. Н. — 17  
Иосиф II — 123, 147

Йоммелли П. — 115, 142, 272

Кайзер Р. — 47, 80, 91  
Кальцабиджи Р. — 112  
Каноббио К. — 127  
Кантемир А. Д. — 6, 7, 67, 68, 73,  
131, 156, 187, 189  
Кантемир Д. К. — 48  
Кантемир М. Д. — 74, 156  
Капнист В. В. — 143, 199, 201, 202,  
204—206, 268  
Карамзин Н. М. — 24, 26, 186, 203,  
205, 218, 259—261, 271  
Карамышев К. — 233  
Кардон Ж.-Б. — 150  
Карестини Д. — 78  
Карл XII — 38, 39, 42  
Кастальский А. Д. — 238  
Каффарелли Г. — 73  
Кашин Д. Н. — 253, 267  
Каюзак Л. де — 134  
Кванц И. И. — 275  
Кваренги Дж. — 126  
Келдыш Ю. В. — 12, 14—18, 40, 184,  
188, 257, 269, 273, 277  
Керубини Л. — 126, 152, 213  
Керцелли И. И. — 147  
Кельбель Ф. — 46  
Кино Ф. — 106  
Кинский Ф. — 46  
Киреевский П. В. — 219  
Киркор Г. В. — 17  
Клерон Ж.-И. — 134  
Клерваль — 136  
Климовский С. — 177  
Ключевский В. О. — 31, 259, 260  
Книппер К. — 122, 142, 144  
Кноор И. К. — 229  
Княжнин Я. Б. — 7, 23, 125, 132,  
134, 143, 200, 259  
Ковалева-Жемчугова П. И. — 146,  
147  
Козельский Я. П. — 130, 259  
Козловский О. А. — 13, 18, 26, 167,  
186, 187, 192, 200, 202, 234, 207,  
208—213, 238, 251, 274  
Кокс У. — 144  
Колонна Т. — 111  
Кольтеллини М. — 112, 113, 116, 117,  
120, 122, 127  
Конен В. Д. — 276  
Константин Павлович — 123

Корберон М. де — 139, 144  
Жорелли А. — 47  
Корнель П. — 105, 131  
Крашенинников С. П. — 67  
Крейцер Р. — 146  
Кролева М. — 108  
Крылов И. А. — 14, 24, 132, 143, 203, 259  
Кузьмина В. Д. — 225  
Кулакова Л. И. — 68  
Кунст И. — 50, 51, 188  
Куперен Ф. — 196  
Куракин Б. И. — 34  
Куракины — 131  
Курганов Н. Г. — 154, 180, 182, 229

Лаборд Ж. Б. де — 135  
Ламери П. — 141  
Ланглад — 136  
Ланде Ж.-Б. — 87  
Ланж — 136  
Лафермьер Ф. Г. — 147, 214  
Левашев Е. М. — 18, 265, 266  
Левашева О. Е. — 18, 163, 238  
Левенвольде К. Г. — 73, 78  
Левинский Д. Г. — 7, 8, 139, 239, 265  
Левшин В. А. — 144  
Лекси А.-Л. (Кен) — 134  
Ленки В. И. — 5, 6, 27, 66  
Лео Л. — 92, 94  
Лесюэр Ж.-Ф. — 213  
Ливанова Т. Н. — 14, 15, 19, 40, 42, 44, 80, 102, 143, 145, 158, 160, 169, 170, 179, 184, 188, 190, 203, 257  
Линева Е. Э. — 245, 249  
Лихачев В. — 33  
Локателли Дж. Б. — 76, 88, 108—110, 114, 135  
Лолли А. — 77  
Ломоносов М. В. — 6, 7, 14, 20, 67—70, 88, 153, 159—161, 171—174, 186, 191, 219, 227  
Лопатин Н. М. — 234  
Лосенко А. П. — 7  
Лукин В. И. — 259, 268  
Львов Н. А. — 168, 177—183, 199, 204, 205, 219, 229, 232, 238—247, 249—252, 263, 268—270  
Львов П. С. — 219  
Львов Ф. П. — 236, 239  
Людовик XV — 134  
Люлли Ж.-Б. — 105, 106, 133

Мабли Г.-Б. — 129  
Мадонис Л. — 77—79, 97  
Мазепа И. С. — 38, 39, 42  
Майков А. Н. — 235  
Макогоненко Г. П. — 184, 205, 259  
Манфредини В. — 80—82, 109, 110, 115, 193, 265

Мареш Я. — 78  
Маркези Л. — 127  
Марков А. В. — 229, 230  
Мармонтель Ж.-Ф. — 101  
Мартини-и-Солер В. — 128, 129  
Мартини Дж. Б. — 272  
Мартини-Шварцендорф И. П. Е. — 135, 144  
Мартос И. П. — 209  
Марцинкевич Г. — 100  
Марчелло Б. — 94, 213  
Матвеев А. А. — 33, 34  
Матвеев А. С. — 33  
Маттезон И. — 197  
Мегюль Э. Н. — 152, 213  
Меллокс М. — 89, 142, 144  
Мезенец А. — 59  
Мейер Ф. — 198—202  
Меншиков А. Д. — 38, 40, 45  
Мерзляков А. Ф. — 204, 208, 218, 241  
Меро (Лефруа Ж.-Н.-А.) — 148  
Метастазио П. — 92—94, 97, 109, 111, 122  
Микулина А. П. — 180  
Мира П. — 74  
Митрофанов С. — 242, 269  
Мольер (Поклен Ж.-Б.) — 131, 133, 134  
Моис В. — 155  
Монсиньи П.-А. — 135, 137, 139, 140, 143, 144, 146, 151, 152, 276  
Монтескье Ш.-Л. — 259  
Моозер Р.-А. — 19, 75, 76, 79, 80, 115, 124, 133, 139, 142, 146  
Моретти Ф. — 127  
Мориджи П. — 74, 95, 96  
Морозов П. О. — 51  
Моцарт В. А. — 24, 97, 122, 150, 210, 265, 272, 273, 275, 276  
Музалевский В. И. — 15  
Муравьев Н. Е. — 166  
Мусоргский М. П. — 208

Нарышкин В. Ф. — 30  
Нарышкин Л. А. — 217, 218  
Нарышкин С. К. — 107  
Нарышкина М. Л. — 182, 219  
Нарышкины — 137  
Наталья Алексеевна — 50, 51  
Натансон В. А. — 15, 89  
Некрасов Н. А. — 218  
Нелединский-Мелецкий Ю. А. — 24, 26, 192, 204, 205, 208—210, 218, 268  
Нелидова Е. И. — 138, 139  
Николаев А. А. — 15  
Николев Н. П. — 132, 259, 268  
Новерр Ж. — 105  
Новиков Н. И. — 23, 203, 228, 259,

261 262  
Овидий — 101  
Ожогин А. Г. — 144  
Олсуфьев А. В. — 137  
Орлов С. — 250  
Орловы — 258  
Оссовский А. В. — 8  
Остерман А. Н. — 47  
Оффен Ж. — 148

Павел I — 26, 80, 120, 123, 147, 149,  
203, 213, 265  
Панзиелло Дж. Г. — 120, 121, 122,  
123, 124, 125, 126, 132, 264, 272  
Пальчиков А. Е. — 238  
Пальшау И. Г. В. — 234  
Панин Н. И. — 137  
Париати П. — 99  
Парис Г.-А. — 150  
Пассерини Дж. — 81  
Паус И. В. — 155, 159  
Пашкевич В. А. — 9, 11, 13, 16, 18,  
24, 28, 127, 129, 132, 143, 147, 151,  
152, 199, 200, 202, 256, 265—268,  
274—277  
Пезибль Л.-А. — 142  
Пекарский П. П. — 7, 87  
Перголези Дж. Б. — 25, 92, 93, 124,  
138  
Перезинотти А. — 72, 105  
Перетц В. Н. — 54, 156, 161, 188  
Перро Ш. — 141  
Петр I — 5, 9, 20, 27, 29—32, 34—41,  
43—46, 50, 52, 53, 57, 60, 62—66,  
155, 222, 263, 264  
Петр III — 109, 134, 135  
Петровский Н. М. — 180  
Петросселлини Дж. — 125  
Пец Я. — 207  
Пигарев К. В. — 20, 24, 263  
Пиччинни Н. — 121, 146, 272  
Плакшено — 136  
Позднеев А. В. — 40, 48, 49, 155,  
156, 158, 159, 165, 180, 230  
Покровский Б. А. — 18  
Полевой Н. А. — 6  
Полежаев Т. — 83, 251  
Полоцкий С. — 53, 160, 164, 170, 171  
Полторацкий М. Ф. — 86, 100  
Померанцева А. А. — 144  
Померини Дж. — 98  
Понлавиль — 142  
Понятовский С. А. — 147  
Попов М. И. — 23, 132, 200, 208,  
221, 223, 229, 235, 259, 266  
Порошин С. А. — 137  
Порпора Н. А. — 73, 74, 91  
Порта Т. — 77, 98, 266  
Потемкин Г. А. — 127, 128, 236, 258  
Поше А. — 140

Прата Ф. — 95  
Прач И. — 168, 177—183, 193, 200,  
204, 229, 232, 238—240, 242, 244—  
252, 263, 268, 269, 277  
Прокопович Ф. — 52, 53, 67, 175, 187  
Прокофьев В. А. — 13  
Проппак Ж. — 146  
Протопопов В. В. — 17, 18, 60, 61  
Пугачев Е. И. — 142, 221, 222, 261  
Пушкин А. С. — 6, 7, 25, 65, 133,  
206, 222, 253, 260  
Пыпин А. Н. — 7, 20, 230, 246  
Пьянтавида К. — 95

Рабинович А. С. — 13  
Радицев А. Н. — 14, 24, 25, 129,  
203, 220, 250, 259, 262, 270, 271  
Разин С. Т. — 221, 233, 239, 240  
Разумовские — 258  
Разумовский К. Г. — 84  
Рамлер — 101  
Расин Ж.-Б. — 105, 131, 134, 138  
Растрелли В. В. (Б. Ф.) — 70, 99  
Раупах Г. Ф. — 70, 86, 89, 105, 107,  
109, 120, 137, 266  
Ребков В. И. — 83  
Ребков Ан. В. — 83  
Ребкова А. В. — 83  
Рейхардт И. Ф. — 101, 197, 208  
Рено Ж.-П. — 136, 140, 148  
Ридель И. — 46  
Римский-Корсаков А. Н. — 13  
Римский-Корсаков Н. А. — 250, 253,  
254  
Ринальди А. — 96, 105, 110  
Ристори Дж. — 72, 93, 94  
Розанов А. С. — 18  
Розанов И. Н. — 154, 155, 184, 218,  
229  
Рокотов Ф. С. — 8, 265  
Россини Дж. — 125, 126  
Руднева А. В. — 242  
Руссо Ж.-Ж. — 129, 130, 135, 136,  
141, 144, 146, 151, 197, 203, 270  
Рыцарева М. Г. — 265  
Рябинин Т. Г. — 223

Саж-Мартен М. — 142  
Саккини А. М. Г. — 139, 149, 150,  
272  
Салетти Л. — 78, 98  
Салтыков Ф. — 34, 35  
Сальери А. — 127  
Саммартини Дж. Б. — 25, 79  
Санковская А. — 108  
Сарабьянов Д. В. — 17  
Сарти Дж. — 126, 127, 128, 149  
Сахаров И. П. — 228, 244

Свистунов П. С. — 166  
Седен М. Ж. 135, 143  
Семенов И. — 180, 182  
Сененар — 136  
Сериньи — 134, 135  
Серман И. З. — 184, 191, 235  
Серов А. Н. — 242, 245, 249  
Симони П. К. — 232  
Скарлатти — А. — 92, 103  
Скоков П. А. — 26, 89, 265, 266, 272  
Скрёбков С. С. — 15, 17, 58, 60, 273, 275, 276  
Смоленский С. В. — 8, 84, 173  
Соболевский А. И. — 20  
Соколовский М. М. — 25, 151, 265  
Соловьев С. М. — 260  
Софокл — 116, 117  
Сперанский М. Н. — 230, 243, 252  
Сперонте (Шольц И. С.) — 196, 197, 198  
Спиридов Г. А. — 223  
Старцер И. — 80, 82  
Стасов В. В. — 7, 11, 12  
Стахович М. А. — 253  
Стербини Ч. — 125  
Столетов Е. — 155  
Строганов А. С. — 137, 217  
Строганов Г. А. — 46, 47, 137  
Строгановы — 264  
Суворов А. В. — 222, 252  
Сумароков А. П. — 6, 14, 66, 68, 70, 82, 100—103, 105, 106, 109, 119, 134, 153, 159—161, 165—171, 173, 179, 186, 188, 191, 192, 194, 195, 204, 208, 209, 219, 235, 249, 251, 257  
Сутырин И. — 252

Тальман П. — 162  
Тартини Дж. — 47  
Татищев В. Н. — 66, 68, 252  
Телеман Г. Ф. — 47, 197, 80, 81  
Теллов А. Г. — 88  
Теллов Г. Н. — 15, 27, 68, 69, 70, 80, 82, 137, 169, 172, 186, 190, 192—201, 251, 256, 266  
Теллова Е. Г. — 80  
Тимофеев Л. И. — 190  
Титов А. А. — 156, 159, 174, 176  
Титов Н. С. — 76  
Тихомиров Н. С. — 7, 20, 188  
Тидван (Вечелди) — 110  
Тоди Л. Р. — 127  
Толстой П. А. — 32—34  
Томашевский Б. В. — 190  
Траэтта Т. — 76, 108, 112, 115—117, 119—121, 272  
Тредиаковский В. К. — 6, 14, 67, 70, 94, 153, 154, 159—165, 168, 171, 172, 173, 186, 187

Трубецкая П. — 156  
Трубецкой — 137, 156  
Трубицын Н. Н. — 229  
Трутовский В. Ф. — 23, 166, 178, 180—182, 192, 223, 231—239, 242—247, 251, 252, 263, 268, 269, 277  
Тургенев И. С. — 130

Ундольский В. М. — 40

Фавар Ш.-С — 135, 136  
Фаринелли К. — 73  
Филидор (Даникан-Филидор) Ф.-А. — 25, 135, 136, 139, 143, 144, 146, 148, 151, 152, 276  
Финагин А. В. — 13  
Финдейзен Н. Ф. — 8, 11, 12, 40, 42, 56, 79, 80, 101, 104, 126, 172, 184, 186, 201, 232, 241, 246  
Флери (певец) — 142  
Флери (певица) — 142  
Флориан Ж.-П. — 212  
Флоридор А. — 141, 208  
Фомин Е. И. — 9, 11, 13, 15—18, 24—26, 28, 89, 139, 143, 152, 200, 202, 239, 242, 256, 261, 265—269, 272—277  
Фонвизин Д. И. — 24, 142, 252, 259, 262  
Фредерико Дж. — 124  
Фризери А. — 146  
Фридрих-Август I — 72, 93, 94  
Фукс И. П. — 47, 80

Хаас Р. — 92  
Хандошкин И. Е. — 9, 11, 16, 24, 25, 28, 77, 256, 261, 265, 266, 268, 274, 277  
Хассе И. А. — 91, 94, 142  
Хейнзе И. Я. В. — 115  
Хемницер И. И. — 239, 268  
Херасков М. М. — 66, 134  
Хованская Е. Н. — 140  
Храповицкий А. В. — 129, 141  
Хрушова Е. Н. — 140

Цнани П. А. — 105

Чайковский П. И. — 277  
Черкасская М. Ю. — 45, 48, 49, 137, 155  
Черкасский М. Я. — 46, 156  
Черкасские — 156  
Чернышевский Н. Г. — 7  
Чиконьки Д. А. — 54  
Чимароза Д. — 128, 264, 272  
Чинти Дж. — 77

Чулков М. Д. — 23, 180, 199, 211,  
223, 228—232, 242, 252, 259, 268

Шевалье П. — 150

Шевалье (урожд. Пуаро) — 150

Шереметев Б. П. — 38

Шереметев Н. П. — 84, 145, 146, 147,  
148

Шереметев П. Б. — 145

Шереметевы — 84, 131, 258, 264

Шешковский — 261

Шибанов И. — 268

Шишкин И. — 166

Шлаковский — 78

Шлаковская Ш. В. — 78

Шляпкин И. А. — 56

Штелин Я. — 44, 47, 72—80, 82, 83,  
85, 87, 93, 96—99, 110, 111, 113, 115,  
136, 137, 193

Шубарт К. Ф. Д. — 279

Шуберт Ф. — 208

Шубин Ф. И. — 265

Шувалов И. И. — 70, 82, 227

Шуваловы — 131

Шульц И. А. П. — 197, 275

Щербатов М. М. — 35, 187

Щукин П. И. — 49

Элиаш И. М. — 225

Эмин Ф. А. — 259

Энгельс Ф. — 161, 270

Эрминн К. — 93

Эрминн М. — 93

Юс С. — 148

Юрлов А. А. — 18

Юсупов Н. В. — 149

Юсуповы — 264

Яворский С. — 39

Ягужинский П. Н. — 46, 47, 137

Ямпольский И. М. — 15

Янески Г. — 78

Яновский К. — 88

Ярнович Д. — 77



## INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG (O. J. Lewaschewa)

MUSIKKULTUR DES ERSTEN VIERTELS DES XVIII. JAHRHUNDERTS (J. W. Keldysch)

WEGE DER RUSSISCHEN MUSIKENTWICKLUNG IN DER POSTPETRINISCHEN ZEIT  
(30-60er Jahre) (J. W. Keldysch)

AUSLÄNDISCHE OPERNGRUPPEN IN RUSSLAND

Die italienische Oper (J. W. Keldysch)

Französische opéra comique (O. J. Lewaschewa)

DAS LIED IN MANUSKRIFT-SAMMLUNGEN (J. W. Keldysch)

ENTWICKLUNG DES GENRES „RUSSISCHES LIED“ (O. J. Lewaschewa)

AUFZEICHNUNG UND STUDIUM VON VOLKSLIEDERN (J. W. Keldysch)

DIE RUSSISCHE KOMPOSITIONSSCHULE UND IHRE ÄSTHETISCHEN GRUNDLAGEN (O. J. Lewaschewa)

Notenbeispiele

Benutzte Literatur

Namensverzeichnis

# ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

В десяти томах

Том второй

XVIII век. Часть первая

Авторы тома:

*Юрий Всеволодович Келдыш*

*Ольга Евгеньевна Левашева*

Редактор В. Мудьюгина

Художник С. Данилов

Худож. редактор Ю. Зеленков

Техн. редактор Т. Сергеева

Корректор Г. Мартемьянова

ИБ № 3210

Подписано в набор 07.09.83. Подписано в печать 29.06.84  
Формат бумаги 60×90<sup>1/16</sup>. Бумага типографская № 1  
Гарнитура литературная Печать высокая. Объем печ. л.  
22,0. Усл. п. л. 22,0. Усл. кр.-отт. 22,0 Уч.-изд. л. 25,57.  
Тираж 20000 экз. Изд. № 12422. Зак. № 164.  
Цена 2 р. 10 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при  
Государственном комитете СССР по делам издательств,  
полиграфии и книжной торговли,  
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24