



Том 5
Band 5

История Русской музыки в десяти томах

Geschichte der russischen Musik in
zehn Bänden

Aus dem Russischen:
THEO SANDER

ALLUNIONSWISSENSCHAFTLICHES
FORSCHUNGSINSTITUT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

Geschichte der russischen Musik in zehn Bänden

BAND FÜNF

1826 - 1850

Moskau „Musik“ 1988

Autoren des Bandes

J. W. KELDYSCH,
T. W. KORSCHENJANZ,
J. M. LEWASCHEW,
O. J. LEWASCHEWA, N. A. LISTOWA, A. M. SOKOLOWA

Rezensenten:

Doktor der Kunstwissenschaft
W. N. BRJANZEWA

Kandidat der Kunstwissenschaft
M. E. RITTICH

Kandidat der Kunstwissenschaft
J. A. ROSANOWA

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

EINLEITUNG

1.

Die großen Errungenschaften der russischen Kunstkultur in der Zeit nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, für die die Namen der gereiften Puschkin, Lermontow, Gogol, Glinka und Dargomyschski, Brjullow und Alexandr Iwanow, Schtschepkin und Motschalow stehen, wurden im Kampf gegen die grausamste politische und geistige Unterdrückung erzielt, die während der drei dunklen Jahrzehnte der Herrschaft von Nikolaus I. auf dem Land lastete. Nachdem der Zar die Teilnehmer am Aufstand vom 24. Dezember 1825 rücksichtslos niedergemetzelt hatte, trillerte er feierlich: „Die Revolution steht an der Schwelle Russlands. Aber ich schwöre, sie wird nicht nach Russland eindringen, solange der Atem des Lebens in mir bleibt.“ Und wenn es auch nicht in seiner Macht stand, den natürlichen Lauf der geschichtlichen Entwicklung umzukehren, so tat er doch alles in seiner Macht Stehende, um die fortschreitenden Prozesse, die sich im sozioökonomischen und ideologischen Bereich abspielten, aufzuhalten. Der kleinste Anflug von unabhängigem Denken wurde streng verfolgt und unterdrückt. Das neue Zensurgesetz von 1826, das den Spitznamen „gusseisern“ erhielt, führte die strengste Kontrolle über das gedruckte Wort ein. Mit Ausnahme einiger weniger Zeitungen und Zeitschriften, die von der Regierung selbst herausgegeben wurden oder als getreues Sprachrohr ihrer Meinung dienten, war es der Presse verboten, sich mit Fragen des gesellschaftlichen und politischen Lebens zu befassen. Die zur gleichen Zeit geschaffene III. Abteilung der „Kanzlei Seiner Kaiserlichen Majestät“ unter der Leitung von Benckendorff, einem glühenden Reaktionär und Hasser der russischen Hochkultur, überwachte aufmerksam alles, was nicht nur auf öffentlichen Plätzen, sondern auch hinter den Mauern der Privathäuser geschah. In den Bildungseinrichtungen wurde ein Kasernenregime errichtet, das auf dem Prinzip „nicht denken, sondern gehorchen“ basierte, viele fortschrittlich gesinnte Professoren und Lehrer wurden aus dem Dienst entfernt und durch autokratietreue Wissenschaftsbeamte ersetzt.

Doch trotz all dieser „Schutzmaßnahmen“ wuchs in der Tiefe der Gesellschaft die Unzufriedenheit mit dem bestehenden System, und der größte Teil von ihr hörte nicht auf, gegen soziale Ungerechtigkeit und Willkür der Behörden zu kämpfen. „Die Leibeigenschaft Russland“, schrieb W. I. Lenin, „ist verstopft und unbeweglich. Eine winzige Minderheit von Adligen protestiert, machtlos ohne die Unterstützung des Volkes. Aber die besten Leute aus dem Adel haben geholfen, das Volk aufzuwecken“ (3, 398). Die Ideen der Dekabristen lebten in den Köpfen der fortgeschrittenen adligen Jugend weiter, unter denen es Leute gab, die bereit waren, die Heldentat dieser „von Kopf bis Fuß aus reinem Stahl geschmiedeten Helden“, wie Herzen sie nannte, zu wiederholen.

1831 wurde eine geheime regierungsfeindliche Gesellschaft unter der Leitung eines ehemaligen Studenten der Moskauer Universität, N. P. Sungurow, aufgedeckt, und alle ihre Mitglieder wurden zu Zwangsarbeit verbannt oder an Soldaten übergeben. Doch Herzen und Ogarew, die aus derselben Universität kamen, schlossen eine Gruppe junger „Protestanten“ um sich, die die Idee einer revolutionären Umgestaltung der Gesellschaft verfolgten. Im Jahr 1834 wurden beide verhaftet und bald darauf ins Exil verbannt; erst fünf Jahre später durften sie nach Moskau zurückkehren. 1841 wurde Herzen ein zweites Mal ins Exil geschickt, weil er „für die Regierung schädliche Gerüchte“ verbreitete. Um seine literarisch-publizistische und propagandistische Tätigkeit fortsetzen zu können, war er gezwungen, zu emigrieren. Die von der Zensur verbotenen Werke Herzens, in denen er die russische Autokratie anprangerte und

zum Kampf gegen die herrschende Entrechtung im Lande aufrief, drangen illegal nach Russland ein und trugen zum Wachstum und zur Stärkung der oppositionellen Gesinnung in den Kreisen der denkenden, gebildeten Jugend bei.

Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit der gesamten fortschrittlichen russischen Öffentlichkeit stand die Frage der Leibeigenschaft. Die Haltung zu dieser Frage diente als Lackmestest für die Bestimmung der ideologischen Positionen der einen oder anderen Figur. Und während nur Einzelgänger es wagten, aktiv gegen die Leibeigenschaft zu kämpfen, war der Kreis derer, die mit ihr sympathisierten und die Leibeigenschaft als etwas Schändliches und Unwürdiges für jeden ansahen, der sie zu ertragen vermochte, viel größer. Turgenjew sah sie nach eigenem Bekunden schon in seiner Jugend als seinen persönlichen Feind an: „In meinen Augen hatte dieser Feind ein bestimmtes Bild, trug einen bekannten Namen: dieser Feind war die Leibeigenschaft. Unter diesem Namen sammelte und konzentrierte ich alles, gegen das ich beschloss, bis zum Ende zu kämpfen, womit ich schwor, mich niemals zu versöhnen Das war mein Hannibal-Schwur; und nicht nur ich habe ihn mir damals gegeben“ (282, 9).

Diese „Frage der Fragen“ wurde in den 40er Jahren unter dem Einfluss der allgemeinen Krise des Leibeigenensystems und der immer häufiger auftretenden Bauernaufstände besonders akut. Die Front des Kampfes gegen die Leibeigenschaft und alles, was mit ihr in der russischen Realität zusammenhing, wurde in diesem Jahrzehnt immer stärker. Neben den führenden Vertretern der adeligen Intelligenz begannen die Rasnotschinzen, die aus dem Kleinbeamten-, Kaufmanns- und Bürgertum stammen, dem provinziellen Klerus und manchmal auch aus der Bauernschaft stammten, eine immer wichtigere Rolle zu spielen. In den 40er Jahren entfaltete sich die kritische und publizistische Tätigkeit von W. G. Belinski, den Lenin als „Vorläufer der vollständigen Verdrängung des Adels durch die Dissidenten in unserer Befreiungsbewegung“ (1, 94) bezeichnete, auf breiter Basis und mit großer Kraft.

Was Belinski für die junge Generation der 40er Jahre bedeutete, beschrieb W. W. Stassow in seinen Erinnerungen „Die juristische Fakultät vor vierzig Jahren“: „Kein Unterricht, keine Kurse, keine schriftlichen Aufsätze, keine Prüfungen und alles andere trugen so sehr zu unserer Bildung und Entwicklung bei wie Belinski allein mit seinen monatlichen Artikeln. Darin unterschieden wir uns nicht vom Rest Russlands zu jener Zeit. Die enorme Bedeutung Belinskis lag natürlich keineswegs nur im literarischen Teil: erklärte alle Mütter auf, er bildete Charaktere, er zerschlug mit starker Hand die patriarchalischen Vorurteile, mit denen ganz Russland vor ihm lebte, er bereitete aus der Ferne jene gesunde und mächtige intellektuelle Bewegung vor, die ein Vierteljahrhundert später stärker wurde und sich erhob. Wir alle sind seine direkten Schüler“ (264, 384).

Unter dem direkten Einfluss von Belinski entstand die so genannte „natürliche Schule“ in der russischen Literatur der 40er Jahre (Turgenjew, Saltykow-Schtschedrin, Nekrassow). Allen Schriftstellern, die unter diesem Begriff zusammengefasst wurden, war ihre kritische Haltung gegenüber der zeitgenössischen Realität gemeinsam, ihr Wunsch, das Leben des „kleinen Mannes“, der unter Armut und Entrechtung leidet, wahrheitsgetreu zu schildern und die Aufmerksamkeit auf die Notlage der unteren Schichten der Gesellschaft zu lenken.

Eine Reihe prominenter russischer Schriftsteller (F. M. Dostojewski, A. N. Pleschtschew, M. J. Saltykow-Schtschedrin) schlossen sich dem Kreis von M. W. Butaschewitsch-Petraschewski an. Unter dem Einfluss der revolutionären Ereignisse von 1848 im Westen, die beim fortgeschrittenen Teil der russischen Intelligenz ein begeistertes Echo hervorriefen, begann sich unter den Petraschewzen die Idee eines

Volksaufstandes zu regen. Von all dem aufgeschreckt, ergreift die Regierung die extremsten Maßnahmen, um die wachsende Unzufriedenheit zu unterdrücken. Massenrepressionen, Verbote und Beschränkungen werden verschärft. Eine große Gruppe von Petraschewzen wurde zum Tode verurteilt, der später durch verschiedene Strafen für Schwerstarbeit ersetzt wurde. Herzens Freund und Mitarbeiter Ogarew wurde verhaftet und 1850 unter Polizeiaufsicht gestellt; Belinski wurde nur durch seinen frühen Tod vor der Inhaftierung in der Peter-und-Paul-Festung bewahrt.

P. W. Annenkow, der im Herbst 1848 aus Paris nach Russland zurückkehrte, beschreibt das Bild, das er dort sah, wie folgt: „...der Zustand von St. Petersburg scheint außergewöhnlich: die Angst der Regierung vor der Revolution, der Terror im Inneren, der von der Angst selbst geleitet wird, die Verfolgung der Presse, die Verstärkung der Polizei, repressive Maßnahmen ohne Notwendigkeit und ohne Grenzen...“ (12, 529). Und dem Historiker S. M. Solowjow zufolge „erreichten die Zensurorgien einen solchen Grad an Zügellosigkeit und Unordnung, dass die Geschichten darüber von denen, die diese schändliche Zeit nicht miterlebt haben, nicht geglaubt würden“ (252,122).

Erst Mitte der 50er Jahre, als Folge der Niederlage Russlands im Krimkrieg, die zum Zusammenbruch des Nikolaus-Regimes führte, wird die Regierungspolitik etwas aufgeweicht und es kommt zu einer Wiederbelebung des öffentlichen Lebens. Die „adlige“ Periode der russischen Befreiungsbewegung geht zu Ende und wird von der „Rasnotschinken“-Periode abgelöst, die mit dem Aufkommen neuer Kräfte und neuer Aufgaben verbunden ist, die die Hauptrichtung der Entwicklung der russischen Kultur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestimmen.

2.

Einer der Hauptfaktoren der russischen Befreiungsbewegung war das schnelle und intensive Wachstum des nationalen Selbstbewusstseins. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war der Prozess der Bildung der russischen Nationalität zu einer Nation abgeschlossen. Er verweist auf „die zahlreichen Phänomene, die diesen Prozess zwischen dem Ende der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts und dem Dekabristenaufstand kennzeichnen“ (168, 324). M. W. Netschkina weist auf die Idee der Reife der russischen Nation hin, die von den Dekabristen zum Ausdruck gebracht wurde. P. W. Kachowski schrieb an Nikolaus I. aus seiner Gefangenschaft in der Peter-und-Paul-Festung vor seiner Hinrichtung: „... es ist unmöglich, die Nation für immer in der gleichen Lage zu halten; die Reife gibt ihr Kraft und Möglichkeiten; alle Nationen hatten und haben ihr Alter“ (116, 510).

Diese hohe Reife kennzeichnet auch die russische Kultur nach der Dekabristenzeit. Befreit von allen Einflüssen, von allem Fremden und Überflüssigen, das ihr zuvor eigen war, erlangt sie völlige Unabhängigkeit und wird zu einer der am weitesten entwickelten und reichsten Kulturen der europäischen Länder.

In der Musik kann diese Periode zu Recht als die Glinka-Periode bezeichnet werden. Glinkas starke schöpferische Persönlichkeit hob die russische Musik auf eine neue Entwicklungsstufe und stellte fast alles in den Schatten, was seine Vorgänger geschaffen hatten. Dies erlaubte es vielen Kritikern und Forschern, seine historische Rolle mit der Bedeutung Puschkins für die russische Literatur zu vergleichen. In der Natur des Talents der beiden großen Zeitgenossen lag viel Verwandtschaft. Jene

„innere Schönheit des Menschen und die Wertschätzung der seelischen Menschlichkeit“ (43, 339), in der Belinski das Hauptpathos der Puschkinschen Dichtung sah, ist auch dem Werk Glinkas eigen. Wie Puschkin verstand es auch Glinka, mit Belinskis Worten „ein elegantes menschliches Gefühl mit einer plastisch eleganten Form zu verbinden“ (43, 340). Es war diese Eigenschaft, die das Werk der größten russischen Künstler der nachdekabristischen Periode zu einem unbestreitbaren Beispiel wahrhaft klassischer künstlerischer Vollkommenheit machte, die auf der Verschmelzung von tiefer innerer Wahrheit und inhaltlicher Breite mit harmonischer Klarheit, Struktur und Vollkommenheit der Form beruht.

Wie Puschkin war auch Glinka ein Universalgenie. Mit beispielloser Kraft und Tiefe verkörperte er in seinem Werk die verschiedensten Aspekte des russischen Lebens und des russischen Volkscharakters. Die Universalität von Glinkas Genie zeigt sich auch in der Gattungsvielfalt seines Werks. Als Schöpfer der klassischen russischen Oper und der klassischen russischen Romanze legte er auch den Grundstein für den klassischen russischen Symphonismus.

Eine weitere Eigenschaft Glinkas, die seine große historische Bedeutung als Begründer und Leiter der klassischen russischen Musikschule ausmachte, liegt in dem, was Dostojewski in seiner berühmten Rede über Puschkin „die Fähigkeit der universellen Empfänglichkeit“ nannte. Als zutiefst nationaler Künstler, der mit dem Leben seines Volkes tief verbunden war, hatte Glinka eine wunderbare Gabe, die Psychologie und Denkweise anderer Nationalitäten zu verstehen. Sein Orient, Italien und Spanien sind keine Stilisierung und kein Streben nach romantischem „Lokalkolorit“, sondern ein bemerkenswertes Beispiel für die schöpferische Wiederherstellung authentischer Lebensbilder.

Glinkas angeborene Fähigkeit, auf alles zu reagieren, was bedeutsam, beachtenswert und interessant ist, ob es nun sein eigenes Werk oder das eines anderen ist, zeigt sich auch darin, wie umfassend und vielseitig er die Erfahrungen der westeuropäischen Musik kennenlernte. Schon in seiner Jugend studierte er fleißig die Werke Mozarts, Beethovens und Cherubinis; wenig später lernte er die Werke der romantischen Komponisten kennen - Weber, Berlioz, Liszt, Chopin, seine italienischen Zeitgenossen Bellini und Donizetti - und am Hang seines Lebens stürzte er sich in das Studium von Bach, Händel und den großen Polyphonisten früherer Zeiten und suchte „die Fuge des Westens mit den Bedingungen unserer Musik durch die Bande einer gesetzlichen Ehe zu verbinden“. Nicht alles davon lag Glinka gleichermaßen am Herzen, vieles davon bewertete er kritisch und verwarf es. Aber dank der Breite seiner künstlerischen Anschauung, seiner tiefen und gründlichen Kenntnis des Besten, was sich in der Musikkunst des Westens bis zu dem Zeitpunkt, als er seine reifen Werke schuf, angesammelt hatte, konnte Glinka die russische Musik auf die Ebene der Weltbedeutung heben. Die scharfsinnigsten und weitsichtigsten unter den ausländischen Musikern hatten das Ausmaß des Phänomens Glinka bereits erkannt und seinen russischen Mitarbeiter als einen der größten Komponisten unserer Zeit anerkannt.

In der Geschichte der russischen Literatur gibt es den Begriff der „Dichter der Puschkin-Zeit“. Ähnlich könnte man von den Komponisten der Glinka-Ära sprechen. Zu ihnen gehören Werstowski, Aljabjew, Warlamow, Guriljow und einige andere. Die sowjetische Musikgeschichtswissenschaft hat sich längst von der abschätzigen Bezeichnung „Dilettanten“ verabschiedet, die man ihnen in der Mitte des letzten Jahrhunderts anhängte. In Wirklichkeit waren sie echte Künstler - Profis, die in ihrem

Werk die einen oder anderen charakteristischen Aspekte des Lebens und der Kultur der russischen Gesellschaft ihrer Zeit widerspiegeln.

Die herausragendste schöpferische Persönlichkeit unter ihnen war Aljabjew, ein vielseitiger Meister, Autor von Opern, kammernusikalischen Instrumental- und Orchesterwerken, der sich jedoch am stärksten auf dem Gebiet der Vokallyrik äußerte. Und es ist kein Zufall, dass es seine Lieder und Romanzen waren, die ihm eine besonders große und dauerhafte Popularität einbrachten.

Er begann seine schöpferische Tätigkeit im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts und entwickelte sich als Künstler in den späten 20er und 30er Jahren vollends. B. W. Assafjew bemerkte, dass „Aljabjews Werke charakteristische romantische „Lyrik der Reflexion - Monologe enttäuschter Seelen“ - über die Vergeblichkeit aller irdischen Dinge, über das traurige Schicksal der Exilanten, über das unwiderruflich vergehende Leben, über die Wertlosigkeit der Existenz“ sind. Diese Sphäre seines Werks war zweifellos mit den „postdekabristischen“ Gefühlen des oppositionellen Teils der Gesellschaft verbunden (18, 14). Gefühle der Enttäuschung, der Sehnsucht und der Einsamkeit, die viele von Aljabjews Romanzen durchziehen, erfassten nach 1825 die fortgeschrittenen Kreise der adligen Intelligenz. „Die Menschen waren von tiefer Verzweiflung und allgemeiner Niedergeschlagenheit ergriffen“, schrieb Herzen (81, 214), der Zusammenbruch der Hoffnungen auf eine bessere Zukunft, der Verlust freiheitsliebender Illusionen färbt in düster-pessimistischen Tönen das Werk einer Reihe von Dichtern der späten 20er - frühen 30er Jahre. So zum Beispiel die „quälende Poesie“ (Puschkin) von I. I. Koslow, der sich in vielerlei Hinsicht als ein Verwandter Aljabjews erwies. Gleichzeitig fühlte sich der Komponist von den Liedtexten Delwigs angezogen, zu dessen Worten einige seiner besten Romanzen entstanden, darunter die berühmte „Nachtigall“. Nachdem er der träumerischen Romantik Schukowskis Tribut gezollt hatte, waren ihm freiheitsliebende, bürgerliche Themen nicht fremd. So sind seine Lieder und Romanzen mit Erinnerungen an das Jahr 1812, Bildern aus dem Kaukasus, dem Befreiungskampf der slawischen Völker und vor allem mit sozialkritischen alltäglichen Szenen nach Ogarew verbunden, in denen sich Aljabjew den neuen künstlerischen Strömungen der 40er und frühen 50er Jahre annähert.

Das Werk von Warlamow und Guriljow, zwei weiteren begabten Komponisten und Romantikern, ist in seiner Bildsprache und emotionalen Struktur begrenzter; es stellt eine gewisse Parallele zur „Lied“-Linie in der russischen Poesie dar, die mit den Namen Mersljakow, Delwig und Zyganow verbunden ist, die in vielerlei Hinsicht die unmittelbaren Vorgänger Kolzows waren. Wie die meisten Dichter dieser Gruppe griffen auch Warlamow und Guriljow auf die Bilder und Intonationen russischer Volkslieder zurück und verliehen ihnen vor allem einen persönlichen, lyrischen Inhalt. Doch im Vergleich zu den Werken sentimentalistischer Komponisten wie Kaschin und Schilin sind ihre Texte tiefer und bedeutender. Darin hört man die Unzufriedenheit mit der Realität, die Sehnsucht nach einem besseren Leben. Warlamow, mutiger in seinem Talent, spiegelt neben elegischer Traurigkeit und Klage jenen noch unerkannten spontanen romantischen Freiheitsdrang wider, einen weiten offenen Raum, der objektiv den für viele Menschen jener Zeit typischen Durst nach Befreiung von der Unterdrückung des düsteren Alltagslebens in Nikolajew manifestierte.

Beide Komponisten wandten sich an einen breiten demokratischen Hörerkreis, was sich in der Einfachheit ihrer Musik und in der Verwendung alltäglicher „Massen“-Intonationen widerspiegelt. Sie waren nicht bestrebt, die melodische Struktur des russischen Volksliedes in ihrer ganzen Reinheit und Strenge zu reproduzieren.

Warlamow und Guriljow mischten Elemente des alten Bauernliedes mit sensibler romantischer Melodik, mit der emotionalen Offenheit und Pathetik des Zigeunergesangs, mit allem, was die Grundlage des städtischen Musiklebens in der Mitte des 19. Jahrhunderts bildete. Die Fähigkeit, das, was im Leben selbst klingt, sensibel zu erlauschen und zu vermitteln, ist die Quelle der immensen und anhaltenden Popularität dieser Komponisten. Zugleich aber verlieh ihre Unfähigkeit, sich über die Ebene des „Alltags“ zu erheben, ihrem Werk gewisse Züge bürgerlicher Beschränktheit.

Im Gegensatz zu den drei oben genannten Komponisten ging Werstowski in erster Linie als Theaterkomponist in die russische Musikgeschichte ein, als direkter Vorgänger und gewissermaßen Antipode von Glinka in seinem Operschaffen. Seine Opern, die Ende der 20er und in der ersten Hälfte der 30er Jahre entstanden, waren ein für die russische Kunstkultur jener Zeit äußerst charakteristisches Phänomen. In ihnen kam Werstowski sowohl mit der Romantik Schukowskis als auch mit der russischen Geschichtsschreibung jener Jahre in Berührung, die das wachsende öffentliche Interesse an der nationalen Vergangenheit widerspiegelte. Seine beste Oper, „Askolds Grab“, basiert auf dem gleichnamigen Roman von Sagoskin, einem der populärsten Vertreter dieses Genres in der Literatur der 30er Jahre.

Man kann sagen, dass es Werstowski war, der die russische Nationaloper nach mehr als einem Jahrzehnt des Niedergangs wiederbelebte, in dem kein einziges Opernwerk produziert wurde, das das große Interesse des Publikums hätte wecken können. Er bereicherte die russische Oper stilistisch und führte nicht nur neue Themen und Bilder ein, sondern auch neue musikalische und dramatische Ausdrucksmittel, zumindest für die russische Oper.

Was ist es, das Glinka so deutlich auszeichnet und ihm einen ganz besonderen Platz unter allen russischen Komponisten seiner Zeit einräumt? Sein geniales musikalisches Talent? Zweifelsohne. Aber nicht nur das. Es ist angebracht, in diesem Zusammenhang an die Worte Belinskis zu erinnern: „Puschkin ist ein Dichter des Volkes und Kolzow ist ein Dichter des Volkes, - aber der Abstand zwischen beiden Dichtern ist so groß, dass es seltsam ist, ihre Namen nebeneinander stehen zu sehen. Und dieser Unterschied zwischen ihnen liegt nicht im Umfang des Talents allein, sondern in der Nationalität selbst“ (33, 570).

Ein weites Weltbild, eine enge und tiefe Verbundenheit mit seiner Zeit und dem Leben seines Volkes - das sind die wichtigsten Eigenschaften, die es Glinka ermöglichten, sich über sein musikalisches Umfeld zu erheben und Werke von bleibendem Wert zu schaffen.

In der zweiten Hälfte der 30er Jahre tauchte in der russischen Musik ein neuer Name auf: der junge, aufstrebende Dargomyschski. Im Jahr der Aufführung von Glinkas „Iwan Sussanin“ (1836) wurden seine ersten, noch unreifen und wenig eigenständigen Romanzen veröffentlicht. In der Folgezeit wurde Dargomyschskis Name oft neben den von Glinka als einer der Begründer der klassischen russischen Kompositionsschule gestellt. Doch sowohl die Art ihrer Arbeit als auch ihr Platz in der russischen Musikgeschichte machen sie zu Künstlern mit einem anderen Konzept. Dargomyschskis schöpferisches Profil entstand in seinen Grundzügen in den 40er Jahren, als die „natürliche Schule“ in der Literatur eine führende Stellung einnahm, deren Prinzipien ihm in vielerlei Hinsicht nahe standen. Seine reifsten und bedeutendsten Werke entstanden in den 50er und 60er Jahren, also außerhalb der Periode, die man als Glinka-Periode bezeichnen kann. Dargomyschskis Werk nimmt

in der Entwicklung der russischen Musik eine Übergangsposition ein und wird zum Bindeglied zwischen ihren beiden großen Epochen.

3.

Die Entwicklung der russischen künstlerischen Kultur in der betrachteten Periode brachte natürlich das Problem der Nationalität in den Vordergrund. Belinski schrieb in „Literarische Träume“: „Die Popularität ist das A und O der neuen Periode“ (34, 91) und bezieht sich dabei auf die Literatur der 30er Jahre. Die Bedeutung dieses Problems beschränkte sich jedoch nicht nur auf den Bereich der Literatur und des künstlerischen Schaffens. Es berührte auch die Sphäre der Philosophie, der Politik, des historischen Denkens, kurz gesagt, alles, was die aufgeklärten Kreise der russischen Gesellschaft betreffen konnte.

Die Frage der Nationalität wurde in der russischen Literatur und Kunst nicht zum ersten Mal gestellt. Sie wurde im Laufe der historischen Entwicklung der russischen Kultur im 18. Jahrhundert gestellt. Aber in der Zeit nach dem Dekabristen erhielt diese Frage eine besondere Schärfe und Dringlichkeit. Es besteht der Wunsch, den Begriff der Nationalität selbst theoretisch zu begründen, sein Wesen und seine Essenz zu verstehen. Dies führt zu hitzigen, mitunter heftigen Auseinandersetzungen, die letztlich auf allgemeineren Meinungsverschiedenheiten ideologischer und politischer Natur beruhen. Der reaktionär-erhaltenden Position, die in der berühmten Dreierformel von Nikolajews Bildungsminister S. S. Uwarow – „Orthodoxie, Autokratie und Nationalität“ - zum Ausdruck kam, stand eine andere, fortschrittliche Sichtweise gegenüber, die am konsequentesten von Herzen und Belinski vertreten wurde. Sie sahen die Grundlage des russischen Volkscharakters nicht in sklavischem Gehorsam und blinder Unterwerfung unter die Autorität von Kirche und Staat, sondern in dem ihm innewohnenden unausrottbar freiheitsliebenden, unabhängigen Geist, Mut und Tapferkeit.

Die Verfechter der „offiziellen Nationalität“ auf der einen Seite und Belinski und Herzen auf der anderen Seite stellten die beiden extremen Flanken in diesem Streit dar. Es gab eine Reihe von Zwischenströmungen, die sich jedoch unweigerlich der einen oder anderen Seite anschlossen. Die Haupttrennlinie verlief zwischen denjenigen, die die Nationalität als unveränderliches, „ewig“ bestehendes Gegebenes ansehen wollten, und denjenigen, die sie als eine historische Kategorie betrachteten, die zur Entwicklung, zum Wandel und zur Aufnahme von Neuem fähig war.

Mit dem allgemeinen Problem der Nationalität verbunden ist die Frage nach der Einstellung zur Volkskunst, ihrer Bedeutung für Literatur und Kunst. Puschkin betrachtete das aufkommende Bedürfnis der Schriftsteller, sich auf die Volkskunst zu berufen, den Gebrauch des Volkswortschatzes und die Wendungen der Volksrede als eines der Zeichen der Reife der Literatur. „In der reifen Literatur“, so stellt er fest, „kommt eine Zeit, in der sich die Geister, gelangweilt von eintönigen Kunstwerken, vom begrenzten Kreis der konventionellen, gewählten Sprache, frischen Volkserzählungen und seltsamen Redewendungen zuwenden“ (216, 57).

Es ist bekannt, dass Puschkin selbst als Sammler von Volksliedtexten tätig war. Im Jahr 1826, zwei Jahre bevor er die zitierte Notiz schrieb, arbeitete er zusammen mit S. A. Sobolewski an der Erstellung einer Sammlung russischer Volkslieder. Dieser Plan wurde nicht verwirklicht, aber das Material für die Sammlung wurde teilweise vorbereitet und dem berühmten volkskundlichen Sammler P. W. Kirejewski

übergeben. Bezeichnend ist auch, dass der prominente ukrainische Ethnograf und Volkskundler M. A. Maximowitsch, der mehrere Liedersammlungen zusammenstellte, während der Vorbereitung der ersten Sammlung (die 1827 erschien) mit Puschkin in Verbindung stand und wahrscheinlich Fragen im Zusammenhang mit seiner Arbeit diskutierte.

Die Sammlungen von Maximowitsch waren für ihre Zeit ein bedeutendes Phänomen. Der sowjetische Forscher, der die innovativen Züge seiner Herangehensweise an die Veröffentlichung von Volksliedern hervorhebt, weist insbesondere darauf hin, dass Maximowitsch "die Bedeutung der musikalischen Seite der Lieder bei ihrer Veröffentlichung und Erforschung klar erkannte und 1834 zusammen mit dem berühmten Komponisten Aljabjew eine spezielle Sammlung ‚Stimmen ukrainischer Lieder‘ veröffentlichte“ (4, 263).

Das Volkslied war vielen bedeutenden russischen Schriftstellern bekannt und wurde von ihnen geschätzt. Gogol, der ihm in „Tote Seelen“ inspirierte Zeilen widmete, war der Meinung, dass das Lied eine Möglichkeit bietet, viel lebendiger und zuverlässiger über die Vergangenheit zu urteilen als kurze und dürftige Chroniken. Er besaß mehrere Dutzend Liedaufnahmen, die zum Teil aus gedruckten Quellen stammen, zum Teil direkt von den Stimmen der Interpreten aufgenommen wurden.

Kolzow sammelte systematisch die Texte von Volksliedern und nahm sie auf, wobei er versuchte, alle Merkmale ihres lebendigen, realen Klangs zu bewahren. M. K. Asadowski charakterisiert seine Methode der Sammelarbeit folgendermaßen: „Er strebte nach maximaler Genauigkeit bei der Aufnahme, verglich die diktierete Aufzeichnung mit dem tatsächlichen Klang, achtete auf den Zusammenhang mit Ritualen, Spiel usw. Er erkannte auch deutlich den Zusammenhang zwischen dem Liedtext und der Melodie und beklagte seine Unkenntnis der Notenschrift“ (4, 345).

Das größte Werk der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf dem Gebiet der russischen Volkskunde war die monumentale Sammlung von P. W. Kirejewski, von der zu Lebzeiten des Gelehrten nur ein sehr kleiner Teil veröffentlicht werden konnte¹.

¹ Die von Kirejewski gesammelten Texte wurden nach seinem Tod in einer sehr unvollkommenen Form von P. A. Bessonow veröffentlicht (Gesammelte Lieder von Kirejewski, Bände 1-10. M., 1860-1874). In den Jahren 1911-1918 wurden zwei Ausgaben der von W. F. Miller und M. N. Speranski herausgegebenen „Neuen Reihe“ veröffentlicht. Ein beträchtlicher Teil des Materials von Kirejewski ist noch nicht veröffentlicht worden.

Kirejewski bemühte sich, seinem Werk eine breite öffentliche Bedeutung zu verleihen, indem er sich 1837 über die Presse an alle Liebhaber des russischen Liedes mit der Bitte wandte, ihnen bekannte Beispiele der Volkskunst aufzuzeichnen und zu schicken. Dies ermöglichte es ihm, verschiedene regionale Stile und Varianten von Liedern vorzustellen.

Kirejewskis Sammlung enthält nur Texte, obwohl er sich der untrennbaren Verbindung von Wort und Musik in der Volkslieddichtung bewusst war und empfahl, Aufnahmen von der Stimme zu machen, „denn Menschen, die gewohnt sind, Lieder zu singen, erinnern sich gewöhnlich besser an sie, wenn sie sie singen, als wenn sie sie erzählen“ (zitiert in: 4, 335). Kirejewskis archaisierende Tendenzen brachten ihn in die Nähe der Slawophilen. Er wählte nur Stücke der alten bäuerlichen Tradition aus, die den Stempel eines mehr oder weniger alten Ursprungs trugen, und lehnte Lieder ab, die sich im städtischen Leben gewandelt hatten, und nannte sie verächtlich „niedere“ Lieder. Die Bedeutung seines Werkes war nicht nur für die

wissenschaftliche Volkskunde, sondern auch für die Belletristik außerordentlich groß. Sowohl spätere Forscher als auch viele Dichter und Schriftsteller griffen auf Kirejewskis Sammlung zurück.

Verschiedene volkskundliche Materialien - Aufzeichnungen von Liedern, Erzählungen, Beschreibungen von Volksbräuchen und Ritualen - erschienen seit der zweiten Hälfte der 20er Jahre in großer Zahl auf den Seiten von Zeitschriften und in Form von Einzelausgaben. Es wurden Sammlungen von Volksliedern, Märchen, Sprichwörtern usw. veröffentlicht. In einer Rezension zweier solcher Sammlungen schrieb Belinski: „...welche Dankbarkeit gebührt jenen bescheidenen, selbstlosen Arbeitern, die mit unermüdlicher Beharrlichkeit, mit größter Arbeit und Spenden die Juwelen der Volksdichtung sammeln und sie vor dem Untergang des Vergessens bewahren“ (42, 507).

An dieser volkskundlichen Bewegung, die weite literarische Kreise umfasste, waren auch viele Musiker beteiligt. Berühmte Komponisten der 30er und 40er Jahre widmeten sich der Aufnahme und Verarbeitung von Volksliedern - nicht nur russischen, sondern auch solchen anderer Nationalitäten. Aljabjew besitzt neben der bereits erwähnten Sammlung ukrainischer Lieder, die er zusammen mit Maximowitsch herausgegeben hat, auch Aufnahmen von tatarischer, baschkirischer, kirgisischer und turkmenischer Folklore. Warlamow und Guriljow verfügen über Sammlungen russischer Volkslieder, obwohl sich ihre Verfasser keine wissenschaftlichen folkloristischen Aufgaben gestellt haben, sondern meist Material aus früheren Ausgaben entliehen und an die Anforderungen der Konzertbühne angepasst haben.

D. N. Kaschin, ein unermüdlicher Sammler und Propagandist russischer Volkslieder, setzte seine Arbeit bis in die frühen 40er Jahre fort. Das Ergebnis seiner langjährigen Arbeit an ihrer Erforschung und Bearbeitung war eine Sammlung, die in den Jahren 1833-1834 in drei Ausgaben veröffentlicht wurde und 1841 in einer zweiten Auflage herauskam.

Die Sammlung wurde weitgehend neu zusammengestellt. Von den 116 darin enthaltenen Liedern sind nur 34, also weniger als ein Drittel, in den Sammlungen von Trutowski und Lwow-Pratsch zu finden, die meisten davon in anderen Fassungen: „Ich habe die Lieder nicht abgeschrieben, sondern gesammelt, meist von Stimmen, was dadurch bewiesen wird, dass die Lieder nicht nur nie gedruckt, sondern auch nie von jemandem aufgeschrieben wurden“ (zitiert in: 121, 44).

Der Autor der Sammlung sagt nicht, wo und von wem er die Lieder aufgenommen hat, aber die Art der Melodien lässt vermuten, dass Kaschins „Informanten“ nicht die unmittelbaren Träger des Volksliedschaffens - Dorfsänger und Sänger - waren, sondern gebildete Liebhaber von Liedern, Bewohner von Städten und Gutshäusern. Aus diesem Grund werden die Melodien selbst manchmal in einer Form präsentiert, die weit vom echten Volksgedanken entfernt ist, ganz zu schweigen von den Arrangements, die eindeutig für das häusliche städtische Musizieren bestimmt sind.

Eine kleine, aber in vielerlei Hinsicht interessante Sammlung der „Russischen Volkslieder“ des Volkssängers, Lehrers und Komponisten I. A. Rupin (zwei Ausgaben, 1831-1833) ist ebenfalls mit der städtischen Liedtradition verbunden.

Erst in den frühen 50er Jahren entstand ein strengerer kritischer Ansatz für die Aufnahme von Volksliedern, der Wunsch, das Lied so wiederzugeben, wie es von den Menschen selbst gesungen wird, und die Besonderheiten seiner musikalischen Struktur wissenschaftlich zu erklären. M. A. Stachowitsch war der erste der volkskundlichen Musiker, der begann, Lieder aus dem Munde von Bauernsängern

aufzunehmen. Seine „Sammlung russischer Volkslieder“, die in den Jahren 1851-1854 in vier Ausgaben erschien, unterschied sich in dieser Hinsicht grundlegend von den Liedersammlungen, die ihr vorausgingen. In den Vorworten zu den einzelnen Ausgaben äußerte Stachowitsch eine Reihe interessanter Gedanken und Beobachtungen über Volkslieder, die von späteren Sammlern und Forschern bestätigt und weiterentwickelt wurden: z. B. über die Notwendigkeit, alle existierenden Varianten von Liedern aufzuzeichnen, aus deren Vergleich sich ein anschauliches Bild ihrer Existenz und Verbreitung ergibt; über die Variabilität der Harmonie von Liedmelodien usw.

Was Stachowitschs Arrangements betrifft, so bleibt er auf seinen alten Positionen. Er begleitet die Volkslieder mit einfacher Klavier- und manchmal auch Gitarrenbegleitung und passt sie an die Bedingungen des städtischen Hausmusizierens an. Die Harmonisierung der Melodien ist recht traditionell und basiert auf den Tonika-Dominant- und Subdominant-Verhältnissen der klassischen europäischen Harmonielehre. In diesem Sinne ist Stachowitschs Sammlung durch eine gewisse Dualität und Halbherzigkeit gekennzeichnet. Sie nimmt einige Tendenzen der späteren russischen Musikfolkloristik vorweg und spiegelt gleichzeitig die Wahrnehmung des Volksliedes im städtischen Leben der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wider.

Die Volkskunde als spezielle wissenschaftliche Disziplin hatte sich noch nicht entwickelt und war eng mit der Entwicklung der Belletristik und der Kunst verbunden. Viele literarische Werke jener Zeit waren so sehr mit volkstümlichen Elementen, volkstümlichem Vokabular und Beschreibungen des Alltagslebens gesättigt, dass sie, wie der oben genannte Forscher feststellt, „als Quelle für das Studium alter Rituale verwendet werden können“ (4, 241). Auch in der Musik waren Genres, die auf volkstümlichem Material basierten, wie verschiedene Versionen von Volksliedern, Variationen und Fantasien über volkstümliche Themen, weit verbreitet.

Die bloße Verwendung bestimmter Arten von Folklore und der Grad der Sättigung der Werke mit folkloristischen Materialien bestimmten jedoch noch nicht die Position des Künstlers und die Bedeutung seines Werks für die nationale Kultur. Belinski sah die wahre Nationalität der Literatur „nicht in der Auswahl von Bauernwörtern oder in der starken Nachahmung von Liedern und Märchen, sondern in der Beugung des russischen Geistes, in der russischen Sicht der Dinge“ (34, 50). Mit dieser Definition wandte er sich gegen die Idealisierung des vorpetrinischen Altertums und die Vermischung von Nationalität im wahrsten Sinne des Wortes „mit Einfachheit und teilweise Trivialität“, wie sie für eine Gruppe von Schriftstellern typisch war, die sich in ihrem Werk an der „offiziellen Nationalität“ orientierten. Einige Jahre später entwickelte und vertiefte Belinski seine Ansichten und schrieb: „Die Literatur ist das Bewusstsein des Volkes: in ihr spiegeln sich, wie in einem Spiegel, sein Geist und sein Leben wider...“ (40, 418).

Bei diesen Urteilen stützt sich Belinski nicht nur auf die schöpferische Erfahrung der fortgeschrittenen russischen Literatur, sondern auch auf die Aussagen ihrer prominentesten Vertreter. Er zitierte wiederholt die bekannten Zeilen aus Gogols Artikel „Ein paar Worte über Puschkin“: „...die wahre Nationalität besteht nicht in der Beschreibung eines Kleidungsstücks, sondern im Geist des Volkes selbst. Der Dichter kann sogar dann national sein, wenn er eine völlig fremde Welt beschreibt, sie aber mit den Augen seines Nationalgedichts, mit den Augen des ganzen Volkes betrachtet, wenn er so fühlt und spricht, dass es seinen Landsleuten so vorkommt, als ob sie selbst fühlen und sprechen“ (93, 51).

Vielleicht wollte Belinski seinen Gedanken polemisch zuspitzen, als er erklärte: „Für uns ist Puschkins größte Schöpfung sein ‚Steinerner Gast‘“ (40, 424)².

² In seinen berühmten Artikeln über Puschkin, die später geschrieben wurden, wiederholt Belinski jedoch die gleiche Einschätzung des „Steinernen Gastes“.

Aber in Wirklichkeit bestätigt und illustriert er mit diesem Beispiel nur, was Gogol schrieb und noch früher Puschkin selbst, der es für unmöglich hielt, Shakespeare, Calderon, Racine und anderen international anerkannten Schriftstellern, die ihre Werke aus dem Leben verschiedener Zeiten und Völker schöpften, „die Würde der großen Nationalität“ zu nehmen (215, 28).

Die Frage der Nationalität, die im Mittelpunkt der literarischen Auseinandersetzungen der 30er Jahre stand, war für die russische Musik dieser Jahre von überragender Bedeutung. Das Ereignis, das eine breite Diskussion darüber in der Presse auslöste, war die Aufführung von Glinkas „Iwan Sussanin“ im Jahr 1836. N. A. Melgunow formulierte den Einfluss Belinskis folgendermaßen: „Zwischen der Volksmusik, oder richtiger gesagt, der Volksmusik und der Volksmusikschule besteht genau derselbe Unterschied wie zwischen der Volksdichtung und der Volksliteratur“ (161, 440).

In seinem anderen Artikel, „Glinka und seine musikalischen Werke“, betonte Melgunow, dass Glinka sich im Gegensatz zu seinen Vorgängern „nicht auf eine mehr oder weniger enge Nachahmung des Volksgesangs beschränkte“, sondern in ihm „ein ganzes System der russischen Melodie und Harmonie“ entdeckte. Die Hauptaufgabe, die er in seiner Oper löste, war, in den Worten des Verfassers des Artikels, „den Volkscharakter der Russen“ auszudrücken (159, 163). Diese Formulierung steht in Verbindung mit Belinskis Definitionen von Nationalität: „die russische Sicht der Dinge“, „das Bewusstsein des Volkes“, „sein Geist und Leben“.

In der Zeit, in der sich die nationale russische Musikschule gerade zu formieren begann, hatte die Hinwendung zu Volksliedern eine fortschrittliche Bedeutung, und es ist kein Zufall, dass Werke wie M. I. Popows „Anjuta“ oder „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“ von den überzeugten Anhängern der klassizistischen Reinheit und Strenge des Stils angefeindet wurden. In der musikwissenschaftlichen Literatur wurde jedoch wiederholt auf die bekannte stilistische Vielfalt der frühen russischen Opern hingewiesen, die sich aus der Kombination zweier leicht zu unterscheidender musikalischer und sprachlicher Konzepte ergibt. Der Volksgesang diente dazu, Bilder und Szenen mit Genre- und Alltagscharakter zu umreißen, doch wenn der Komponist die tieferen persönlichen Gefühle der Figuren widerspiegeln wollte, griff er auf die üblichen Mittel der europäischen Musik der frühklassizistischen Periode zurück.

Diese Dualität wurde erst von Glinka überwunden, der die Zitierweise der Folklore fast vollständig aufgab. Das majestätische Heldenbild des russischen Bauern, wie Glinkas Sussanin, konnte nicht allein mit Hilfe von Folklorezitaten oder der Einarbeitung einzelner Volksliedwendungen in das musikalische Gewebe geschaffen werden.

Herzen schrieb, als er den Zustand der adligen Gesellschaft nach dem 14. Dezember 1825 beschrieb: „Unter diesem großen Licht war die große Welt des Volkes still.... Ihre Zeit war noch nicht gekommen“ (80, 38). Glinka verstand es, diese „große Welt“ mit dem sensiblen Ohr eines genialen Künstlers zu hören. Dies ist der höchste Ausdruck von Glinkas Volkstümlichkeit einer gewissen Kreativität, nicht die

Tatsache, ob er viele oder wenige authentische Volkslieder in seinen Werken verwendet hat.

4.

Das zweite Viertel des 19. Jahrhunderts war die Epoche der Durchsetzung realistischer Prinzipien in allen Bereichen der russischen Kunst. Die Literatur war in dieser Hinsicht führend. Hohe Beispiele des Realismus finden wir in den Werken von Puschkin, beginnend mit „Eugen Onegin“ und „Boris Godunow“, Gogol, Krylow, Gribojedow, und dann die jungen Vertreter der „natürlichen Schule“ - Saltykow-Schtschedrin, Nekrassow, Turgenjew, Grigorowitsch, in denen es eine neue Qualität erwirbt. Im Werk von Belinski, einem leidenschaftlichen Kämpfer für eine wahrheitsgetreue, ideengeleitete Kunst, die eng mit dem Leben seines Volkes und den fortschrittlichen Interessen der Moderne verbunden ist, erhält die realistische Methode der Widerspiegelung der Wirklichkeit eine tiefe theoretische Rechtfertigung.

Auch das Werk der größten russischen Komponisten jener Zeit, Glinka und Dargomyschski, entwickelte sich in Richtung des Realismus. Auf dem Gebiet der bildenden Kunst wurde die realistische Tendenz durch die Genrebilder der Schüler und Anhänger von Wenezianow repräsentiert, aber sie erreicht ihren wahren Höhepunkt in den Werken so unterschiedlicher Künstler wie Fedotow und dem brillanten Alexander Iwanow Schtschepkin, dem Begründer des russischen Bühnenrealismus.

Neben dem Realismus, der seine führende und dominierende Rolle behauptete, gab es in der russischen Kunstkultur der 30-40er Jahre noch andere Strömungen, zwischen denen sich ein komplexes Verhältnis von Konfrontation und Interaktion entwickelte. Während der Klassizismus zu dieser Zeit seine Position bereits weitgehend aufgegeben hatte und nur noch in der Bildhauerei und einigen Arten der Malerei eine gewisse Bedeutung besaß, lebte und entwickelte sich die Romantik weiter und brachte wertvolle künstlerische Früchte hervor.

In den 30er Jahren war Schukowski, der Begründer der russischen romantischen Poesie, noch auf dem Höhepunkt seines Talents. In diesem Jahrzehnt entstanden viele seiner besten Werke, darunter das Gedicht „Undine“, diese „duftende, melodische und phantastische Erzählung des Herzens“, wie Belinski sie charakterisierte. Der unversöhnliche Gegner der Romantik, der viele Jahre lang mit seiner scharfen Kritik und schon im ersten großen Programmartikel „Literarische Träume“ das „ewige Gedächtnis“ als Klassizismus und Romantik proklamierte, beurteilte die Romantik in der späteren Periode seines Schaffens, als sich der Realismus in der russischen Literatur fest etabliert hatte, viel gelassener und objektiver. In seinen Artikeln über Puschkin erkannte der große Kritiker an, dass Schukowskis Werk nicht nur „die ganze Periode unserer Literatur“, sondern auch „die ganze Periode der moralischen Entwicklung unserer Gesellschaft“ darstellt (43, 241). Er gibt auch eine der Definitionen der Romantik als eine Periode des „unberechenbaren Strebens, der unberechenbaren Angst“ im Leben der Menschen und der Gesellschaft.

Einige Werke der Romantiker, die am lebhaftesten spiegeln die Mentalität der Epoche verursacht eine breite öffentliche Resonanz. So das Gemälde von Brjullow „Der letzte Tag von Pompeji“, das eine helle romantische Pittoreske und Dramatik mit noch nicht ganz überwundenen Elementen der klassizistischen Konventionalität

verbindet. Gogol, der einen speziellen Artikel zu diesem Werk verfasste, schrieb: „Sein Gedanke gehört absolut zum Geschmack unseres Jahrhunderts, das im Allgemeinen, als ob es seine eigene schreckliche Zersplitterung fühlte, dazu neigt, alle Phänomene zu gemeinsamen Gruppen zusammenzufassen und starke, von der ganzen Masse empfundene Krisen zu wählen“ (95, 109).

Die Linie der aktiven, protestierenden Romantik, die an die dekabristische Tradition anknüpft, entwickelt sich in den 30er Jahren weiter. In der Poesie wird sie durch das Werk von A. I. Poleschajew vertreten, der für seine mutigen, freiheitsliebenden Gedichte von Nikolaus I. zu den Soldaten gegeben wurde und im fünfunddreißigsten Jahr an einer bei ihm aufgetretenen Schwindsucht starb; in der Prosa - Novellen und Erzählungen des Dekabristen A. A. Bestuschew-Marlinski, der nach mehreren Jahren des Exils als Soldat in den Kaukasus versetzt wurde, wo er im Kampf fiel. Trotz der Schwülstigkeit der Bilder und der manchmal übertriebenen Blumigkeit der Sprache zogen Marlinskis Werke die Romantik des Kampfes und der Selbstaufopferung im Namen des Guten und der Gerechtigkeit an. Seine Helden sind starke, furchtlose Menschen, die von hohen humanistischen und patriotischen Idealen beseelt sind und sich mutig gegen alle Formen der Unterdrückung der menschlichen Person auflehnen.

Dieser protestierende Anfang klingt in Lermontows Poesie mit besonderer Kraft, durchdrungen von der Sehnsucht nach dem Ideal und dem rebellischen Wunsch, die Fesseln zu sprengen, die die Freiheit der menschlichen Gefühle einschränken. Da er in der ihn umgebenden düsteren Wirklichkeit keine Beispiele für wahres, hohes Heldentum fand, schuf er in seinen Gedichten Bilder von stolzen, freiheitsliebenden Menschen mit unbeugsamem Willen und Mut.

Das Problem der persönlichen Freiheit, der Befreiung von allen Arten von Konventionen und Beschränkungen, die den Menschen daran hindern, den Reichtum und die Schönheit seiner inneren Welt voll zu entfalten, war eines der zentralen Themen der Romantik. Daher die hohe Intensität der geistigen Erfahrung in den Werken der meisten Künstler der romantischen Richtung. Gogol bemerkte, dass in Brjullows Gemälden „der Mensch in seiner ganzen Schönheit, in der höchsten Eleganz seines Wesens zu erscheinen vermag“ (95, 111). Diese Bemerkung lässt sich auf viele Werke der romantischen Poesie, des Dramas und der Musik übertragen.

Die Romantik bereicherte die Ausdrucksmittel der Kunst und eröffnete für ihre verschiedenen Arten neue Möglichkeiten der psychologischen Nuancierung, der Übertragung feiner Schattierungen und Abstufungen menschlicher Gefühle. W. W. Winogradow charakterisierte den Stil der russischen romantischen Prosa der 30er Jahre: „Der romantische Stil schuf neue Formen der literarischen Phraseologie, der Syntax, die geeignet waren, komplexe Ideen und Gefühle einer frei denkenden Persönlichkeit auszudrücken, neue Methoden der Charakterdarstellung, aktualisierte das Vokabular der klassischen Schule, die an Anämie starb“ (73, 523).

Romantische Tendenzen sind auch im Werk vieler russischer Komponisten der 30er und teilweise der 40er Jahre vorherrschend. Sie kommen deutlich bei Aljabjew zum Ausdruck, der in einigen seiner Werke mit Bestuschew-Marlinski in Berührung kam. Neben kleinen Kammermusikwerken nach Texten dieses Schriftstellers schrieb Aljabjew die Oper „Ammalat Bek“ nach einem seiner populärsten Romane aus der Zeit des Kampfes Russlands um die Eroberung der Bergstämme des Kaukasus. Aljabjew teilte mit vielen anderen russischen Schriftstellern und Dichtern seiner Zeit, darunter Puschkin und Lermontow, die Vorliebe für romantische Darstellungen der

kaukasischen Natur und des Lebens. Die romantische Struktur von Aljabjews Werk zeigt sich jedoch nicht nur darin, sondern auch im allgemeinen pathetisch aufgewühlten Tonfall, in den Techniken der bildlichen und koloristischen Charakterisierung der Bilder und insbesondere in den ungewöhnlichen, lebhaft ausdrucksstarken harmonischen Wendungen.

Wir haben bereits Werstowskis Verbindungen zur romantischen Poesie Schukowskis und zur Romantik der fernen historischen Vergangenheit seiner Heimat erwähnt, die einige russische Schriftsteller und Dramatiker im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts anzogen. In seinen Opern führte Werstowski unter dem bekannten Einfluss der deutschen Opernromantik für die russische Musik neue Mittel zur Darstellung düsterer Phantasieszenen ein, denen lebendige und anschauliche Bilder des Volkslebens gegenübergestellt wurden.

Auch Glinka durchlief die Phase der Romantik und sprach selbst davon, dass er in seiner Jugend von der Poesie Schukowskis fasziniert war, auf dessen Worte einige seiner frühen Romanzen zurückgehen. Die Bilder des sonnigen Italiens oder des ritterlichen Spaniens in Glinkas Werken der frühen 30er Jahre sind von einer romantischen Weltsicht durchdrungen. Und es ist bezeichnend, dass er sich in seinem kammermusikalischen Vokalwerk nur in der Zeit nach Sussanin an Puschkin wendet (wenn man einen der „spanischen“ Romanzen „Ich bin hier, lejesilla“ nicht mitzählt), als die Idee der monumentalen epischen Oper „Ruslan und Ljudmila“ reifte und ausgearbeitet wurde, die ebenfalls vom Genie Puschkins inspiriert war.

Dargomyschski, der später die Wahrheit des Lebens als sein höchstes schöpferisches Ideal proklamierte („Ich will Wahrheit in der Musik“), wandte sich Ende der 30er Jahre einem typisch romantischen Thema zu und schuf die Oper „Esmeralda“, die auf V. Hugos Roman „Les Misérables de Paris“ basiert. Diese Wahl war alles andere als zufällig. Hugos Name wird zum Banner jener stürmischen, „wütenden“ Romantik, deren Geburtsort das nachrevolutionäre Frankreich war und die sich in vielerlei Hinsicht von der passiven, kontemplativen, zum Träumen und zum Rückzug in die Welt der phantastischen Fiktionen neigenden deutschen Romantik unterschied.

Die Romantik stand nicht nur im Gegensatz zum Realismus, sondern bereitete in vielerlei Hinsicht die Blüte der realistischen Kunst in Russland ab dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts vor. Belinskis hartnäckiger und unversöhnlicher Kampf mit der Romantik richtete sich vor allem gegen deren epigonale Erscheinungsformen, die der Kritiker selbst als „rhetorische Poesie“ bezeichnete, und die Turgenjew später als „falsch-heroische Schule“ bezeichnete. Aber selbst zur Zeit der heftigsten Auseinandersetzungen im Kampf um den realistischen Entwicklungsweg der russischen Literatur leugnete Belinski nicht die wertvollen Aspekte der romantischen Kunst. In dem Artikel „Über die russische Erzählung und die Romane von Herrn Gogol“ schrieb er und ersetzte die Begriffe Romantik und Realismus durch die Definition von „idealer und realer Poesie“: „Es gibt jedoch Berührungspunkte, in denen diese beiden Elemente der Poesie konvergieren und verschmelzen. Dazu gehören in erster Linie die Gedichte von Byron, Puschkin, Mizkewitsch, diese Gedichte, in denen das menschliche Leben so weit wie möglich in Wahrheit dargestellt wird, aber nur in seinen feierlichsten Erscheinungsformen, in seinen lyrischsten Momenten...“ (35, 269).

Eine ähnliche Verschmelzung des „Idealen“ und des „Realen“, wie Belinski sagt, ist für Glinkas Werk charakteristisch. Sein tiefes realistisches Verständnis des Lebens schließt Elemente der romantischen Überhöhung und Vergeistigung in der Darstellung von Bildern nicht aus. Von dem realistischen Bild Sussanins, das Glinka wie von vielen Helden Byrons oder Puschkins geschaffen hat, könnte man sagen,

dass er im feierlichsten Augenblick seines Lebens gezeigt wird. Gleichzeitig ist Glinkas gesamte Musik von einer tief bewegenden, seelenvollen Lyrik durchdrungen.

5.

Die Musik nahm zu der fraglichen Zeit einen großen und wichtigen Platz in den kulturellen Interessen der russischen Gesellschaft ein. Viele herausragende russische Schriftsteller, Maler, Schauspieler, Wissenschaftler und Pädagogen waren glühende Liebhaber und Bewunderer der Musik. In den Werken von Puschkin, Lermontow und Kolzow finden wir oft Anklänge an ihre musikalischen Eindrücke. Am weitesten entwickelt ist die Amateurmusik in den verschiedensten Arten und Formen.

Für die Amateure - Sänger, Pianisten oder Gitarristen - wurden populäre Sammlungen, Musikalben und Zeitschriften in großer Zahl herausgegeben, deren Repertoire uns die Möglichkeit gibt, zu beurteilen, was im Alltag am meisten verbreitet war. Solche Sammlungen wurden von den bedeutendsten Komponisten der damaligen Zeit - Glinka, Werstowski, Aljabjew und Warlamow - zusammengestellt. Hier finden wir ihre eigenen Romanzen, Bearbeitungen von Volksliedern, Vaudeville-Couplets, Auszüge aus Opern, die beim russischen Publikum Erfolg hatten, sowie einfache Tanzstücke und Variationen über volkstümliche Themen, die manchmal auch von Mozart, Beethoven und sogar Bach³ behandelt werden.

³ Siehe die Beschreibung von Musikalben, Sammlungen und Noten in literarischen Almanachen für die Jahre 1823-1854 im Buch: 76, 182-204.

Ab 1842 gab der Komponist und Musikverleger M. I. Bernard eine monatliche Musikzeitschrift namens „Nouvellist“ heraus, die neben den virtuosen Transkriptionen von Talbert und anderen auch einzelne Werke von Mendelssohn, Chopin und Liszt enthielt.

Das übliche Repertoire solcher Veröffentlichungen entsprach dem durchschnittlichen, sozusagen „massenhaften“ Niveau des häuslichen Musizierens. Aber auch ernsthafte Amateure wandten sich weitaus komplexeren Beispielen der Musikliteratur zu. In den Notenläden der Hauptstadt konnte man zum Beispiel alle Sinfonien Beethovens in einer viermanualigen Bearbeitung für Klavier kaufen, wie aus den gedruckten Notenkatalogen jener Zeit hervorgeht. Als W. F. Odojewski im Zusammenhang mit der bevorstehenden Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie bei einem Konzert der St. Petersburger Philharmonischen Gesellschaft empfahl, dieses Werk, wenn schon nicht aus der Partitur, so doch „wenigstens in einer klaviermäßigen und ziemlich schlechten Bearbeitung von Herrn Tscherny“ (180, 113) kennenzulernen, konnte er sicher sein, dass es allen, die es hören wollten, zur Verfügung stand.

Trotz des erheblichen Wachstums des Konzertlebens in den 30er - 40er Jahren blieben seine Maßstäbe immer noch begrenzt, und das Repertoire der öffentlichen Konzerte war nicht ausreichend vielfältig. Internationale Solisten, die in Russland gastierten, füllten ihre Auftrittsprogramme hauptsächlich mit eigenen Kompositionen, die auf die Demonstration ihres virtuoson Könnens ausgerichtet waren. Mehr Inhalt bietende Konzerte mit ernsthaftem klassischem Repertoire waren zu dieser Zeit ein vergleichsweise seltenes Phänomen.

Das Neue fand vor allem in Zirkeln und Salons Unterstützung, wo sich Menschen mit intellektuellen Berufen trafen, die durch die Gemeinsamkeit hoher geistiger Bestrebungen verbunden waren. Erst in den 60er Jahren, als die wichtigste Kraft des gesellschaftlichen Fortschritts die Dissidenten wurden und ein breiterer Teil der Bevölkerung am kulturellen Leben teilnahm, verlor diese zirkuläre Form der Kommunikation ihre frühere Bedeutung. W.A. Sollogub schrieb 1869: „In diesen Häusern waren Wissenschaftler und Denker, Dichter und Künstler keine Gäste, sondern zu Hause; sie fühlten sich wie in ihrem heimatlichen Nest... Heute sind solche Zentren vielleicht nicht mehr nötig. Die Vertreter der Bewegung in Wissenschaft und Kunst haben sich vervielfacht: sie bilden nicht mehr einen Kreis, sondern ein Element“ (250, 90-91).

Wir verfügen über genügend Memoiren und anderes dokumentarisches Material, um den Grad der Musikbegeisterung und die Art der musikalischen Interessen der russischen Gesellschaft in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu beurteilen. Es sind auch mehrere Studien erschienen, die sich mit verschiedenen Aspekten dieses Themas befassen ⁴.

⁴ Eine der ersten Studien zu diesem Thema stammt von Asafjew. Er konzipierte eine Reihe von Aufsätzen „Musik in den Kreisen der russischen Intellektuellen der 20-40er Jahre“ als Material für „die Untersuchung der Entwicklung des Musikgeschmacks unter der russischen Intelligenz des 19. Jahrhunderts“. Von diesem Zyklus wurde nur eine kleine Skizze realisiert, die dem Andenken an Schubert und Stankewitsch, „als einem der treuen Verehrer der romantischen Schubertschen Lyrik in Russland“ (24), gewidmet ist.

Die Zirkel, die eine Art Brutstätte des Amateurmusizierens darstellten, unterschieden sich hinsichtlich der Zusammensetzung der Besucher und der Art der Musik, die in ihnen gespielt wurde. O. J. Lewaschewa schreibt in einer speziellen Studie über die Musik im Literaturzirkel A. A. Delwig: „Es war ein freier Zusammenschluss von Schriftstellern und Musikern - eines jener wunderbaren literarischen und musikalischen Gemeinwesen, die in der Ära der Dekabristen die russische Kunst belebten und voranbrachten. Es war die Umgebung, in der das Talent des jungen Glinka reifte und sich entwickelte, und in der Puschkin so viele musikalische Impressionen im direkten Dialog mit Musikern schrieb. Der Vorrang der Poesie und Literatur vor der Musik ist bei Delwigs Freund natürlich unbestreitbar“ (141, 333).

Die Musik beschränkte sich in diesem und ähnlichen Kreisen auf den Vortrag von Liedern und Romanzen durch die Teilnehmer selbst, begleitet von Klavier oder Gitarre. Aber es gab auch andere Zirkel, in denen die Musik, wenn nicht an erster Stelle, so doch gleichberechtigt mit der Poesie stand.

Ein bemerkenswertes Phänomen im kulturellen Leben Moskaus in den 20er Jahren waren die Abende im Haus von S. A. Wolkonskaja, einer der vielseitig begabten und hoch gebildeten Frauen ihrer Zeit⁵.

⁵ Siehe Bd. 4 der vorliegenden Ausgabe, S. 278. *(die Seitenzahl gilt nur für die Originalausgabe)*

Die Erinnerung an die glanzvollen Zusammenkünfte in Wolkonskajas Haus blieb auch nach ihrem Weggang aus der Heimat im Jahr 1829 bestehen. Der Rezensent

einer Moskauer Zeitschrift schrieb in einem Bericht über eine Amateur-Opernaufführung im Jahr 1836, die mit einem Wohltätigkeitsfest verbunden war: „Seit der Zeit, als eine berühmte Person, die die Liebe zur Musik verbreitete, nach Italien ging, haben wir eine solche Lücke nicht mehr gesehen.“ Kuriose Spekulationen über die Rolle der Musik in der Gesellschaft, in denen der Autor des zitierten Berichts weiter ausführte: „Die Kunst, die in der Gesellschaft gedeiht, bewahrt die Würde ihres eigenständigen, edlen Charakters, sie hat das Glück, niemals zum Handwerk herabzusteigen“. Und was gibt es Besseres, um das Leben des Weltlichen zu erhellen, um seine leeren Momente zu füllen, als dieser unberechenbare, reine Kunstgenuss“⁶.

⁶ „Moskauer Beobachter“, 1836, Buch 2, S. 365-366.

Die aristokratische Auffassung von Kunst als Mittel zur Freizeitgestaltung kommt hier deutlich zum Ausdruck. In den literarischen und philosophischen Kreisen der fortgeschrittenen Moskauer Jugend der 30er Jahre bildet sich eine ganz andere Einstellung dazu heraus. Herzen schrieb in seinen Memoiren „Vergangenheit und Gedanken“: „Die Philosophie der Musik stand im Vordergrund. Natürlich sprachen sie nicht über Rossini; sie waren nachsichtig gegenüber Mozart, obwohl sie ihn nicht kindisch und blass fanden, aber sie stellten philosophische Nachforschungen über jeden Akkord Beethovens an und respektierten Schubert sehr, nicht so sehr, denke ich, für seine ausgezeichneten Melodien, sondern für die Tatsache, dass er philosophische und wir für sie, wie ‚Die Allmacht Gottes‘, ‚Atlas‘“ (80, 20) nahm.

Der engste Freund von Herzen, N. P. Ogarew, ist als leidenschaftlicher Musikromantiker bekannt; er dachte sogar einmal daran, sie zu seinem Beruf zu machen, und komponierte eine Reihe musikalischer Werke (siehe: 122). Eine besonders wichtige Rolle spielte die Musik jedoch im Leben von N. W. Stankewitsch, einer der interessantesten Persönlichkeiten der Moskauer Intelligenz der 30er Jahre. Obwohl er weder als Schriftsteller, noch als Publizist, noch als Wissenschaftler „materielle“ Spuren hinterließ, hatte er doch einen spürbaren Einfluss auf viele Persönlichkeiten der russischen Kultur. Herzen schrieb: „Stankewitsch, der auch zu den Müßiggängern gehörte, die nichts taten, war der erste Anhänger Hegels und des Kreises der Moskauer Jugend. Er studierte die deutsche Philosophie tiefgründig und ästhetisch; begabt mit außergewöhnlichen Fähigkeiten, zog er einen großen Freundeskreis in seine Lieblingsbeschäftigung hinein. Dieser Kreis ist äußerst bemerkenswert; aus ihm ging eine ganze Phalanx von Gelehrten, Schriftstellern und Professoren hervor, darunter Belinski, Bakunin und Granowski“ (80, 17).

Neben der Philosophie hatte Stankewitsch auch ein tiefes Interesse an Poesie und Musik. Stankewitschs Liebe zur Musik, die in seiner Kindheit entstand⁷, wurde durch seine Bekanntschaft mit Menschen wie N. A. Melgunow oder dem Autor eines der besten Artikel über Glinkas „Iwan Sussanin“, J. M. Newerow, der einer seiner engsten Freunde wurde, weiter gefördert.

⁷ Er studierte Klavier bei dem bekannten Moskauer Pianisten, Komponisten und Lehrer F. K. Gebel.

Stankewitsch wiederum gelang es, sogar Belinski anzustecken, der nicht besonders musikalisch war und selbst zugab, dass er sich kaum an das Gehörte erinnern konnte.

Stankewitsch, der das Genie Beethovens verehrte, schätzte auch Mozart sehr. Während einer schweren Krankheit schrieb er an Newerow: „Mozarts Don Giovanni stärkt und tröstet mich am meisten“ (255, 304). Stankewitsch schildert seine Eindrücke von der Aufführung, die er gesehen hatte, und bewundert besonders die Todesszene von Don Giovanni: „Wunderbare Musik, die die Seele mit unaufhörlichen Dissonanzen zerreißt...“ (255, 310). Im selben Brief berichtet er, dass er einen Artikel über „Don Giovanni“ geschrieben hat, mit diesem aber unzufrieden war und sein Manuskript vernichtet hat.

Stankewitschs neue Leidenschaft Mitte der 30er Jahre ist Schuberts Vokallyrik. Unbeschreiblich begeistert war er vom „Erlkönig“, dessen Noten ihm 1835 zufällig in die Hände fielen: „Ich habe es versucht und bin fast verrückt geworden! Anders, so scheint es, konnte man dieses phantastische, schöne Gefühl nicht ausdrücken, das die Seele wie der Erlkönig des Kindes bei der Lektüre dieser Ballade erfasst“ (255, 310). Aus demselben Brief erfahren wir, dass Stankewitsch Schuberts Ballade transkribiert und an die Familie Beerow in Moskau geschickt hat, wo junge Leute oft zum gemeinsamen Musizieren zusammenkamen.

Assafjew schlägt vor, dass „wir dieser Zeit (Anfang 1835) den Beginn der Bekanntschaft der musizierenden Moskauer Intelligenz mit Schuberts Liedern zuschreiben sollten“ (24, 8). In den folgenden Jahren weitete sich diese Bekanntschaft aus und die Faszination für Schuberts Liedtexte wurde unter romantisch veranlagten Musikliebhabern immer intensiver. In einem Brief vom 3. März 1837 wendet sich Stankewitsch an Newerow mit der Frage: „Willst du dir nicht etwas von Schuberts „Schwanengesang“ anhören? Es handelt sich um Kompositionen, die nach seinem Tod veröffentlicht wurden. Vielleicht wird Odojewski sie Ihnen vorsingen...“ (255, 372). Offenbar teilte Odojewski die Faszination Schuberts für junge Moskauer Enthusiasten.

Odojewskis wöchentliche „Samstage“, die in den 30er Jahren in St. Petersburg begannen und nach seiner Übersiedlung nach Moskau, wenn auch in anderer Zusammensetzung, bis Ende der 60er Jahre fortgesetzt wurden, zogen ein breites Spektrum von Schriftstellern, Musikern und Wissenschaftlern an. Im Gegensatz zu den geschlossenen aristokratischen Salons standen die Türen seines Hauses all jenen offen, die sich wirklich den Interessen der heimischen Literatur und Kunst verschrieben hatten. „Fürst Odojewski ...“, so erinnerte sich I. I. Panajew, „empfing jeden Literaten und Wissenschaftler mit aufrichtiger Herzlichkeit und reichte allen, die das literarische Feld betraten, ohne Unterschied von Stand und Rang die freundliche Hand. Als einer der literarischen Aristokraten schämte er sich nicht, sich als Literat zu bezeichnen, hatte keine Angst, sich offen unter die literarische Menge zu mischen, und ertrug wegen seiner Leidenschaft für die Literatur geduldig den Spott seiner Freunde aus der Gesellschaft, die sich nicht für Literatur interessierten und die sich nicht mit Menschen außerhalb ihrer Gesellschaft abgeben wollten...“ (203, 89).

Ebenso vielfältig ist die Palette der Musiker, die Odojewski besuchten und von seiner Unterstützung und Beratung profitierten. Unter ihnen sind fast alle bedeutenden russischen Komponisten von Glinka bis zum jungen Tschaiowski und viele der ausländischen Musiker, die nach Russland kamen. Einer der Besucher von Odojewskis Abenden erinnerte sich: „In seinem berühmten und interessanten Arbeitszimmer, in dem sich alle russischen Schriftsteller von Puschkina bis Graf Tolstoi so oft unterhielten, wo Glinka und Berlioz und alle Musiker, ja die bemerkenswertesten Menschen Russlands, alle gleichberechtigt und ganz zu Hause waren... Wann immer ein großer Sänger oder Musiker auftrat... zogen wir in einen angrenzenden großen Saal voller Bücher, der zwischen dem Salon und dem

Arbeitszimmer lag und in dem sich zwei Klaviere, eine Orgel und eine Sammlung von Musikinstrumenten befanden. Dort traf ich Berlioz und andere ausländische Musiker und sah einmal Serow...“ (249, 632).

Als glühender Verehrer, Freund und Mitarbeiter von Glinka räumte Odojewski dessen Musik bei seinen Abenden einen großen Platz ein. Glinka erzählt in seinen Notizen, wie Liszt bei einem Empfang zu seinen Ehren im Jahr 1842 einige Auszüge aus „Ruslan und Ljudmila“ aus einer Manuskriptpartitur spielte, bevor die Oper auf die Bühne kam (85, 305). Einige Jahre später stellte Glinka seine neuen symphonischen Werke „Jota de Aragonese“ und „Kamarinskaja“ einer Gruppe von Musikern und Musikliebhabern in Odojewskis Haus vor. „Fürst Odojewski“, so lesen wir in den „Notizen“, „lud mich für einen Abend in sein Haus ein, mich und viele gemeinsame Bekannte. An diesem Abend nannte ich auf Anraten des Fürsten die Jota ‚Spanische Ouvertüre‘, und die Hochzeit und den Tanz - ‚Kamarinskaja‘“ (85, 334). Sollogub bezeugt Glinkas häufige Besuche bei Odojewskis Abenden, aber ihm zufolge setzte sich Glinka gerne an eine von Odojewski selbst entworfene Orgel und begann zu improvisieren, und die Anwesenden „hörten dieser intimen Improvisation, um die ihn Beethoven beneidet hätte, mit Ehrfurcht zu“ (251, 626-627).

Die Salons von Mich. J. Wielgorski und A. F. Lwow nahmen einen besonderen Platz unter den Häusern der Hauptstadt ein, in denen sich das Wichtigste und Interessanteste auf dem Gebiet des Musiklebens konzentrierte. Die Pflege der Musik in diesen Häusern ging über das übliche Amateurmusizieren hinaus. Die wohlhabenden aristokratischen Würdenträger Wielgorski und Lwow, die über unbegrenzte materielle Mittel verfügten, veranstalteten in ihren luxuriösen, geräumigen Wohnungen Konzerte unter Mitwirkung eines Symphonieorchesters und der hervorragendsten in- und ausländischen Künstler, die den von der Theaterleitung organisierten Konzerten in nichts nachstanden. In der Regel zeichneten sie sich durch den hohen Gehalt und die Ernsthaftigkeit ihrer Programme aus.

Wielgorski, ein Mann mit einem breiten kulturellen Horizont und ein gebildeter Musiker, der auch ein Talent zum Komponieren hatte, bemühte sich in erster Linie um die Förderung der besten Beispiele der klassischen Musik. Beethovens Werke nahmen einen der wichtigsten Plätze im Repertoire seiner musikalischen Zusammenkünfte ein. Glinka notierte die „ungewöhnlich erfolgreiche“ Aufführung von Beethovens Siebter Symphonie in Wielgorskis Haus, die er dort 1835 zum ersten Mal hörte (85, 267). Etwas später wurde auch die Neunte Symphonie in Wielgorskis Haus aufgeführt. Die Bedeutung dieser Tatsachen ist besonders groß, wenn man bedenkt, dass Beethovens Sinfonien damals in öffentlichen Konzerten selten in ihrer Gesamtheit aufgeführt wurden, sondern meist nur ihre einzelnen Sätze.

1839 lernte Wielgorski Liszt in Rom kennen und war von dessen brillanter Spielkunst tief beeindruckt. „Dies ist der König der Pianisten“, schrieb er an seine Verwandten in Russland, „und niemand auf diesem Instrument hat je zuvor eine solche Wirkung auf mich ausgeübt. Ich hätte es nie für möglich gehalten, Beethovens Musik auf diese Weise zu spielen“ (67, 489). Von Liszt hörte Wielgorski zum ersten Mal den Namen des in Russland noch völlig unbekanntes Schumann und beauftragte einen seiner Assistenten, dessen Kompositionen zu beschaffen (67, 490) ⁸.

⁸ Wie neu dieser Name für Wielgorski war, zeigt die Tatsache, dass er ihn sogar falsch schreibt.

In den dreißig Jahren von Wielgorskis Umzug nach St. Petersburg 1826 bis zu seinem Tod (1856) wurden im Haus dieses aufgeklärten Kunstmäzens zahlreiche Werke unterschiedlicher Art und Beschaffenheit, aber immer von hoher künstlerischer Qualität und mit strengem Geschmack ausgewählt, aufgeführt. Wielgorski verfolgte eifrig alles, was in der russischen und ausländischen Musik neu erschien, und viele musikalische Neuerungen wurden in seinem Salon zum ersten Mal erprobt.

Der hervorragende Geiger und nicht ohne Talente Komponist A. F. Lwow nahm in der russischen Musikwelt eine sichtbare Position ein als Direktor der Hofsängerkapelle und Teilnehmer von Kreisen und Salons, die die ernsthafte klassische Musik kultivierten. Seit 1835 fanden in seinem Haus wöchentliche musikalische Versammlungen statt, auf denen der Hauptaugenmerk auf die Streichquartettmusik gelegt wurde. Lwow selbst spielte gewöhnlich die erste Geige, die übrigen Stimmen wurden von qualifizierten professionellen Musikern gespielt. Manchmal nahm auch Matwej J. Wielgorski am Quartett teil, und wenn Klavierensembles gespielt wurden, dann schloss sich A. N. Serow der Grundbesetzung an. Im Repertoire des Lwower Quartetts nahmen die Werke von Haydn, Mozart und Beethoven den Hauptplatz ein, wobei dem letzten eine besondere Vorliebe entgegengebracht wurde.

Das Spielen in einem Quartett war eine der beliebtesten Formen des häuslichen Musizierens. Der Geiger und Komponist N. J. Afanasjew, der an solchen musikalischen Zusammenkünften teilnahm, berichtet: „... es gab mindestens 15 solcher Häuser, in denen man sich zum Beispiel zum Quartettspiel traf. Ständige Quartette gab es wöchentlich bei Iwan Alexandrowitsch Naryschkin, der aus irgendeinem Grund den Spitznamen „Gockel“ trug, bei Browzyn, bei Fürst Schachowski und bei Graf Gudowitsch“ (30, 34).

In St. Petersburg fanden die Quartettsitzungen in der Wohnung von W. A. Kologriwow statt, der später einer der Organisatoren und ersten Leiter der Russischen Musikgesellschaft war. Kologriwow, der sehr gut Cello spielte, zog gute Musiker für sein Hausquartett an, die Zugang zu den schwierigsten Werken der Quartettliteratur hatten, und setzte sich oft selbst an das Pult. D. W. Stassow, der diese Abende besuchte, bemerkte die Ernsthaftigkeit und Neuartigkeit des aufgeführten Repertoires (265, 364).

Interessant sind auch die aus Borodins Biografie bekannten musikalischen Zusammenkünfte im Haus des Beamten I. I. Gawruschkewitsch, die ab 1850 zehn Jahre lang regelmäßig stattfanden. Borodin, der regelmäßig daran teilnahm, wie Gawruschkewitsch berichtet, „hörte nur zu, und wenn der Cellist Drobisch nicht da war, nahm er an Quintetten in der Rolle des zweiten Cellos teil“ (256, 116). Viele Jahre später schrieb Borodin an den Besitzer des Hauses, in dem die Abende stattfanden: „Ich erinnere mich sehr oft und recht herzlich an Sie.... an Ihre Abende, die ich so sehr liebte und die für mich eine ernste und gute Schule waren, wie es ernste Kammermusik immer ist“ (48, 192-193).

Die kammermusikalischen (und vokalen) Werke russischer Komponisten blieben bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts mit der Sphäre des häuslichen Musizierens verbunden, und selbst ihre höchsten Beispiele von klassischer Bedeutung (z. B. die Instrumentalensembles von Glinka und Aljabjew) wurden nicht zum Eigentum des Konzertrepertoires. Das Schicksal des talentierten Pianisten und Komponisten I. F. Laskowski (1799-1855) ist unter diesem Gesichtspunkt charakteristisch.

Laskowski ist Autor einer großen Zahl von Klavierstücken, vor allem in den Genres der romantischen Miniatur (Improvisation, „Lied ohne Worte“, Barcarole, Mazurka und Walzer). In den Salons der Hauptstadt führte er erfolgreich sowohl seine eigenen Kompositionen als auch Werke neuer ausländischer Komponisten (darunter Chopin-Sonaten) auf, die in Russland noch wenig bekannt waren. Aber er trat nie in öffentlichen Konzerten auf, und nur wenige seiner Stücke wurden in den 30er - 40er Jahren veröffentlicht. Sein Werk war daher der breiten Öffentlichkeit nahezu unbekannt. Bereits nach Laskowskis Tod veröffentlichte der St. Petersburger Verleger W. Frakman auf Initiative und unter der Redaktion von M. A. Balakirew zwei Bände seiner ausgewählten Klavierwerke⁹.

⁹ Die Ausgabe enthält 78 Stücke unterschiedlicher Genres. Siehe auch: Laskowski, I. Ausgewählte Klavierstücke. Hrsg. und zusammengestellt von K. Sorokin. Hefte 1–2. Moskau-Leningrad, 1947–1949; Ausgewählte Klavierstücke. Hrsg. und zusammengestellt von A. Kurnawin. Moskau, 1980. Die umfassendste Charakterisierung des Werks von Laskowski findet sich im Buch: 162, 237–246.

1874 veröffentlichte C. A. Cui in der Zeitung „St. Petersburger Wedomosti“ eine biographische Skizze Laskowskis mit dem Ziel, „das ungerechte und unverdiente Schweigen zu brechen, das die schöpferische Tätigkeit unseres talentierten Komponisten begleitet“ (136, 246). Sein Werk charakterisierend, schreibt Cui: „Ohne die starke Originalität, die zu erstklassigen, großen Talenten gehört, zeichnen sich Laskowskis Werke durch viele attraktive und sympathische Qualitäten aus: überall kann man in ihnen eine beträchtliche Leichtigkeit der Komposition erkennen; sie sind alle melodisch und oft nicht ohne Faszination; sie sind schön und geschmackvoll harmonisiert; die Klaviertechnik ist sehr gut und anmutig; die Formen, obwohl klein, sind oft abgerundet und elegant“ (136, 248).

Es sollte hinzugefügt werden, dass Laskowski trotz der Geschmeidigkeit der Struktur und manchmal interessanter harmonischer Wendungen, die von Chopin inspiriert sind (besonders in den Mazurken), den Rahmen des Salonpianismus nicht verlassen hat, und die von Cui bemerkte „Leichtigkeit der Komposition“ führte manchmal zu einer rohen, unzureichend entwickelten Struktur.

Wir haben hier nur einige der wichtigsten Zirkel und Salons genannt, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu besonderen Anziehungspunkten für musikalische Kräfte wurden. In Wirklichkeit gab es noch viel mehr. Erwähnt seien zumindest die musikalischen Abende von W. P. Botkin, die die bedeutendsten Persönlichkeiten der russischen Kultur anzogen, oder die „Samstage“ der Dichterin E. P. Rastoptschina, von deren Gedichten einige zu Volksliedern wurden. Sie alle trugen mehr oder weniger stark zur Verbreitung des Interesses an der Musik bei und zogen immer breitere Schichten der Gesellschaft zum aktiven Musizieren heran. Dies bereitete die Bedingungen für tiefgreifende, grundlegende Veränderungen im russischen Musikleben an der Wende der 50er und 60er Jahre vor.

Wie W. W. Jakowlew feststellt, entwickelten sich aus kleinen Kreisen oder Gruppen, die durch freundschaftliche oder verwandtschaftliche Beziehungen verbunden waren, „in der späteren ‚Rubinstein‘-Ära der 60er - 80er Jahre auffälligere Gruppierungen“ (307, 198). Es bildeten sich Kreise oder, wie man damals sagte, Parteien, die durch die Einheit von ideologischen und ästhetischen Positionen, kreativen und praktischen Organisationsaufgaben verbunden waren. Dies erforderte jedoch andere gesellschaftliche Bedingungen, die nach dem Sturz des despotischen Nikolaus-

Regimes und der Beseitigung des größten Übels der russischen Realität - der Leibeigenschaft - möglich wurden.

A. A. ALJABJEW

1.

„Unter den vielen musikalischen Talenten“, schrieb Assafjew, als er das Schaffen der hellsten Vertreter der russischen Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts charakterisierte, „taucht der Name Aljabjew auf, ein Name, der uns dank der immer zahlreicheren Ausgrabungen seiner Musik von Jahr zu Jahr klarer und deutlicher wird. Es war ein merkwürdiges Talent in Bezug auf die seelenvolle Empfindsamkeit und die Übereinstimmung mit den Forderungen der vielen Volksherzen, die in Aljabjews Melodien schlugen“ (23, 18-19).

Da diese Zeilen aus Assafjews Aufsatz 1945 geschrieben wurden - als die Erforschung des Vermächtnisses des Komponisten noch in den Anfängen steckte und sein Werk fast ausschließlich auf der Grundlage einer Sammlung von Romanzen beurteilt wurde - ist die historische Musikwissenschaft seither weit vorangeschritten und unser Verständnis von Aljabjews Musik, der Breite ihres Genres und ihres künstlerischen Wertes hat sich unermesslich bereichert. Die wunderbar zutreffenden Worte des Wissenschaftlers über die seelenvolle Empfindsamkeit von Aljabjews Talent und die menschlichen Herzen, die im Takt von Aljabjews Melodien schlagen, unterstreichen jedoch immer noch am besten das Wichtigste über das außergewöhnliche Talent des Künstlers und die historische Rolle seiner Kompositionen.

Tatsächlich erwiesen sich die Werke des Komponisten als zutiefst zeitgemäß; mit bemerkenswerter psychologischer Genauigkeit der künstlerischen Verallgemeinerung brachten sie viele der innersten Gedanken, Gefühle und Bestrebungen einer ganzen Generation zum Ausdruck, und zwar einer Generation einer großen Epoche im Hinblick auf ihre historische Bedeutung.

Obwohl er aufgrund seines künstlerischen Wesens bestrebt war, in der Musik mehr die mentalen Zustände seiner inneren Welt als den Reichtum und die Vielfalt der äußeren Welt wiederzugeben, ist das Spektrum der von Aljabjew behandelten und in verschiedenen Gattungen zum Leben erweckten Themen äußerst aufschlussreich. Darunter sind patriotische Themen, die mit den Idealen der Epoche des Vaterländischen Krieges von 1812 übereinstimmen - militärische Tapferkeit und Heldentum des Geistes, Drang zum Dienst am Vaterland und Bereitschaft zur Selbstaufopferung. Sie sind organisch mit den poetischen Handlungen der erhabenen ritterlichen und zugleich sehr irdischen Liebe, der selbstlosen Männerfreundschaft, der Trennung von Freunden und Geliebten, des Fernwehs, der Einsamkeit, der Verzweiflung und der wiederauflebenden Hoffnung verbunden. Schließlich werden sie wesentlich ergänzt durch und verbunden mit Themen, die offen bürgerlich klingen - soziale Ungleichheit und Ungerechtigkeit; Exil und beharrlicher Kampf gegen schicksalhafte Umstände, Mitgefühl für alle Verfolgten und der Traum von Freiheit. Er hat gleichermaßen Mitgefühl für die Unterprivilegierten seiner russischen Heimat und des fernen Frankreichs, des freiheitsliebenden Kaukasus und der weitläufigen Ukraine, des sagenumwobenen alten Irlands und des greifbar realen rauen Landes des traditionellen zaristischen Exils - Sibirien.

Viele wesentliche Merkmale von Aljabjews Werk sind durch die Umstände seines Lebens bestimmt und erklärt.

Alexander Alexandrowitsch Aljabjew (1787-1851) sollte schon durch die äußeren Fakten seiner schillernden Biografie als ein wahrer Sohn seiner Zeit bezeichnet werden. Wie viele seiner herausragenden Zeitgenossen stammte er aus einer adligen Familie, erhielt als Kind eine hervorragende und vielseitige Ausbildung und beschäftigte sich schon früh mit den Künsten. In einer für Russland schwierigen Zeit - im Jahr der Invasion Napoleons - meldete er sich freiwillig zum Militärdienst und nahm bis zum Ende des Krieges an den Schlachten teil. Dann erlebte er die Geschichte der Entstehung, der Entwicklung, des mächtigen Aufstiegs und des tragischen Todes der Dekabristenbewegung. Der schicksalhafte Wendepunkt in seinem eigenen Leben (eine falsche Anschuldigung wegen Mordes) ereignete sich ausgerechnet 1825. Und in der Folge bildete sein Schicksal - von den ersten Tagen seiner Gefangenschaft bis zu seiner Rückkehr aus dem Exil am Hang der Jahre - eine erstaunliche Parallele zum Lebensweg der Dekabristen, anderer russischer Freidenker aus dekabristennahen Kreisen und vieler anderer Menschen, die aus eigenem Willen oder zumindest durch Zufall in den Strudel der turbulenten politischen Ereignisse jener Zeit gerieten ¹.

¹ Die Fragen nach dem Leben und dem Schaffensweg des Komponisten wurden bereits in G. N. Timofejews Buch (278) aufgeworfen, und in der sowjetischen Musikwissenschaft wurden sie am umfassendsten und detailliertesten in W. W. Dobrochotows Hauptwerk (108) behandelt.

Die Herausbildung und Entwicklung von Aljabjews schöpferischer Persönlichkeit wurde auch durch den sehr großen Kreis prominenter Persönlichkeiten in Russland - von Schriftstellern und Musikern bis hin zu Militärs und Wissenschaftlern - begünstigt, mit denen der Komponist seit langem eng und manchmal freundschaftlich verbunden war. Unter ihnen können der Held des Vaterländischen Krieges von 1812, Denis Dawydow, der Schriftsteller und Dekabrist A. A. Bestuschew-Marlinski, der Dramatiker A. S. Gribojedow und der Schauspieler M. S. Schtschepkin, der Arzt und Philologe B. I. Dal und der Dichter N. P. Ogarew hervorgehoben werden (siehe: 302, 299). Aljabjews charakteristische Offenheit des Herzens und fast kindlich vertrauensvolle Empfänglichkeit bestimmten weitgehend die Originalität seines Werks. Einige seiner Kompositionen sind vom Geist der freien Husarenfrauen erfüllt, andere erinnern an die ethischen und ästhetischen Bestrebungen der Adligen, und viele seiner künstlerischen Prinzipien stehen in engem Kontakt mit der Linie der dekabristischen Romantik. Die Merkmale der verschiedensten Richtungen und Schulen sind jedoch organisch miteinander verschmolzen, und in dieser Verschmelzung liegt das eigentliche Wesen der künstlerischen Natur des Komponisten nicht so sehr im Bedürfnis nach romantischem Selbstaussdruck als vielmehr in einem anhaltenden Durst nach geistiger Gemeinschaft. Vielleicht ist es das, was Assafjew in dem bereits erwähnten Essay dazu veranlasst hat, Aljabjews Melodien als „die Post von verwandten, sympathischen Seelen“ zu bezeichnen (23, 20).

Andererseits bestimmten dieselben Eigenschaften der Persönlichkeit Aljabjews auch seine Stellung im Leben und wirkten sich dadurch - direkt oder indirekt - wiederum auf sein Werk aus. Vom Temperament her ein aktiver Mensch, aber auch nicht zu politischer Aktivität geneigt, von Natur aus ein kontemplativer Künstler, aber nicht zufrieden mit losgelöster, rein poetischer Betrachtung, gehörte er zu jener damals zahlreichen Gruppe und zu jenem Typus von frei denkenden, höchst humanen und seelisch sehenden Menschen, die aus der gleichen Wurzel wie die Dekabristen

stammten und manchmal die Tiefe der sozialen Ungerechtigkeit nicht weniger empfanden als diese, aber nicht versuchten, ihre philosophischen und sozialpolitischen Ansichten zu präzisieren, und noch weniger versuchten, die Frage nach konkreten Wegen für eine gerechte Umgestaltung der Gesellschaft unverzüglich selbst zu lösen. Sie ließen sich von den Begriffen Loyalität, Freundschaft, Uneigennützigkeit, Adel, Wahrhaftigkeit leiten, die für sie klar und selbstverständlich waren, und obwohl sie in kritischen Situationen einen Weg wählten, der den Dekabristen oft sehr nahe kam, war ihnen in anderen Fällen ein wildes und sogar rücksichtsloses Leben nach dem ungeschriebenen Kodex der Husaren Ehre keineswegs fremd. Über sie sagte Fjodor Glinka in seinem berühmten Gedicht:

Zwei Ichs kämpften in mir:
Das eine war zerrissen in der Rebellion der Angst,
Das andere sanft in der Stille
Um am Rande der großen Straße zu sitzen
Mit mir selbst, in mir selbst.

Wenn es jedoch um Aljabjews unmittelbare Berufung ging, erwies er sich nicht nur als Komponist, sondern auch als aktiver und sozial engagierter Mensch. So investierte er zusammen mit A. N. Beregowski und F. E. Scholz große Anstrengungen in die Vorbereitung der Eröffnung des Bolschoi-Theaters, als sie sich um die personelle Besetzung des Ensembles kümmerten, Proben leiteten und Musik komponierten, insbesondere für den symbolischen Prolog „Der Triumph der Musen“. Er unterstützte Scholz auch bei der Ausarbeitung des Projekts für die Organisation des russischen Konservatoriums und trug dazu bei, die Professionalität und das künstlerische Niveau der Militärblaskapellen zu erhöhen, für die er wiederholt Bearbeitungen von Opern und symphonischen Werken verschiedener Komponisten anfertigte. Diese Seite seiner Persönlichkeit kam jedoch am stärksten während seines Exils und seiner Wanderschaft in vielen Provinzstädten - von Tobolsk bis Pjatigorsk und von Orenburg bis Odessa - zum Vorschein, wo er jede Gelegenheit nutzte, um Orchester und Chöre zu gründen, öffentliche Konzerte und Kammermusikabende zu veranstalten. Hier sind seine Aktivitäten analog zu den pädagogischen Aktivitäten der Dekabristen im Exil (siehe: 299, 298, 78, 101-124).

Wenn man von Aljabjews Empfänglichkeit und dem Einfluss verschiedener künstlerischer Schulen auf ihn spricht, muss man natürlich nicht nur den Bereich seiner direkten Bekanntschaften, Freundschaften und schöpferischen Bindungen im Auge behalten. Schon sein musikalisches Erbe zeigt das breite Spektrum der literarischen Interessen des Komponisten, der sich in seinen Werken den Themen und Sujets von Shakespeare, Goethe, Byron, Moore, Parny, Beranger und Mizkewitsch zuwandte. Und die Liste der von ihm verwendeten Gedichte russischer Autoren würde mehr als ein halbes Jahrhundert lang eine solide Anthologie der russischen Poesie bilden - von N. P. Nikolew und I. I. Dmitrijew bis M. J. Lermontow und I. S. Aksakow. Die Entwicklung von Aljabjews Werk verlief stets parallel zur Entwicklung der russischen Literatur, war teilweise von ihr abhängig und wies viele grundsätzlich ähnliche Momente mit ihr auf: in der Bildung und Veränderung von Gattungen, in der Behandlung von Themen, die für jede historische Periode bevorzugt wurden, in den Methoden der Entwicklung künstlerischer Bilder, in den Arten der poetischen Opposition und des dramaturgischen Konflikts.

In der Musik von Aljabjews ist der Einfluss der zeitgenössischen westeuropäischen Literatur und Poesie deutlich zu spüren. Dieser Einfluss erfolgte größtenteils über

russische Übersetzungen, aber auch direkt. Er beschränkte sich nicht nur auf die Verwendung von Texten bekannter ausländischer Dichter, sondern führte auch zu der Übernahme und Umsetzung mehrerer wichtiger ästhetischer Prinzipien in der Musik Aljabjews, die ursprünglich in den jeweiligen Versformen und -gattungen zum Ausdruck kamen. So lassen die für viele Romanzen und Kammermusikwerke Aljabjews charakteristischen künstlerischen Mittel häufig direkte Analogien zum Werk der Vertreter der französischen Schule der „leichten Poesie“ und sogar konkret zu den Elegien von E. D. Parny² erkennen.

² Zum Beispiel der emotionale Zwiespalt in der Entwicklung der Fiktion, wenn sich die verborgene tragische Linie der Erzählung wie durch kaum wahrnehmbare Andeutungen unterbrochen entfaltet und mit dem äußerlich heiteren und unbekümmerten Tonfall kontrastiert.

Literaturwissenschaftliche Studien der letzten Jahre haben außerdem eine tiefe und vielseitige Verbindung der vokalen Werke Aljabjews mit der englischen Poesie, insbesondere mit dem Werk von T. Moore, aufgezeigt (siehe 10, 709—721, 757—760, 818).

Dank der bemerkenswerten Empfänglichkeit, des Sinns für das Neue und der künstlerischen Intuition des Komponisten entwickelte sich sein Werk im Laufe seines Lebens weiter, und zwar sowohl in Bezug auf die erzählerische und gattungsspezifische Seite seiner Werke als auch in Bezug auf den Aspekt der musikalischen Form und auf viele Komponenten seiner Kompositionstechnik und seines Stils insgesamt. Für Glinkas Vorgänger und ältere Zeitgenossen scheint eine solche bedeutende Entwicklung ein fast außergewöhnliches Phänomen gewesen zu sein. Unter diesem Gesichtspunkt ist es lehrreich, die schöpferischen Persönlichkeiten von Werstowski und Aljabjew zu vergleichen. Der Autor von „Askolds Grab“ (1835) komponierte seine beste Oper im Alter von 36 Jahren und hielt sich danach strikt an denselben stilistischen Rahmen, obwohl in den folgenden zwanzig Jahren, als er drei weitere große Opern schrieb und am Bolschoi-Theater inszenierte, die Prinzipien seiner Theaterästhetik veraltet schienen. Der Autor der Musik zu „Die Nachtigall“ (1825-1826) komponierte seine berühmte Romanze im Alter von 38-39 Jahren, doch das Lied nach Worten von Delwig - der größte Höhepunkt des kreativen Weges des Komponisten - wurde für ihn sowohl das Ende einer bestimmten Etappe als auch ein leuchtender Ausgangspunkt, dem im Laufe eines Vierteljahrhunderts eine lange Kette von Werken in verschiedenen Gattungen und oft mit einer grundlegend anderen Weltsicht folgte. Der Künstler bewegte sich vorwärts, hörte sensibel auf seine eigene Zeit und - in Assafjews Worten – „flocht seine Liederkränze, eine Chronik intimer Gedanken, und trug Scherflein um Scherflein zum Sparschwein der Gefühle der Epoche bei“ (23, 20).

In der schöpferischen Entwicklung Aljabjews lassen sich mehrere Perioden unterscheiden, die sowohl chronologisch als auch inhaltlich den wichtigsten Etappen in der Biografie des Komponisten entsprechen.

Die Periode bis 1812 hatte bei aller ihrer Wichtigkeit für das Aljabjewsche Schaffen eine vorbereitende Bedeutung. Tatsächlich sind von den Werken dieser Zeit nur die Klavierpolonaise (1811) und eine Manuskriptskizze eines Rondos erhalten geblieben. Drei weitere Werke - eine französische Romanze und zwei Walzer für Klavier - sind nur durch ihre Titel bekannt. Viel mehr Informationen sind über die musikalischen Eindrücke des jungen Aljabjew erhalten, der von Kindheit an in einer Atmosphäre der Leidenschaft für die Kunst lebte. Schon in seiner Geburtsstadt Tobolsk, wo sein Vater Gouverneur und Mäzen des dortigen Theaters und Orchesters war, lernte er Opern

von Mozart, Monsigny, Philidor, Gretry, Paschkewitsch, Ouvertüren und Sinfonien von Sterkel, Vogel, I. Pleyel, F. A. Hofmeister³ kennen.

³ Den Erinnerungen von Zeitgenossen zufolge besuchte die Familie des Tobolsker Gouverneurs fast jede Aufführung und jedes Konzert, und die Register der Theaterstücke und der Inhalt der Konzertprogramme lassen sich aus Archivadokumenten ermitteln (Tobolsker Abteilung des Staatsarchivs der Region Tjumen, Inventarnr. 341, Bestandseinheit 229, Blätter 6-11).

Etwas später - in Moskau - wurde er Schüler des damals populären Komponisten und Pädagogen I. G. Miller, und dann vielleicht von J. Field. Letzterer ist jedenfalls das Thema von Aljabjews Polonaise⁴.

⁴ Musikalische Eindrücke aus der frühen Moskauer Zeit werden in dem Buch von W. S. Schteinpress ausführlich behandelt (302, 26-37).

Die erste Periode von Aljabjews Schaffen sollte als der Zeitraum von etwa fünfzehn Jahren bezeichnet werden, nämlich von dem Zeitpunkt an, als der Musiker 1812 in den Militärdienst eintrat, bis zum Dezember 1827, als das ungerechte Urteil im Fall Aljabjew vom höchsten Gericht bestätigt und der Komponist in die sibirische Verbannung geschickt wurde. Seine Werke in diesem Fall erlauben es uns, seine schöpferische Entwicklung zu beurteilen, obwohl die Verteilung des Materials hier äußerst ungleichmäßig ist. So ist von den Werken aus den Kriegsjahren nur ein Stück eines rein angewandten Genres - Fürst Obolenskis Galopp für Blasorchester - erhalten geblieben. Dagegen sind die 20er Jahre in seinem Nachlass mit Dutzenden von Werken in den Gattungen Vokalmusik, Kammermusik, Symphonik und Theatermusik vertreten. Die meisten von ihnen sind Werke eindeutig romantischer Natur, manchmal auf äußere Wirkung ausgerichtet, aber immer von Herzen kommend und lyrisch, psychologisch subtil motiviert und kompositionstechnisch ziemlich perfekt. Obwohl die erste Periode von Aljabjews Schaffen von Biographen als „früh“ bezeichnet wird, war der Komponist bereits ein reifer Künstler und ein anerkannter Meister.

Viele Merkmale seines Stils zeugen unbestreitbar von seiner ausgezeichneten Kenntnis und kreativen Brechung der Traditionen nicht nur der russischen, sondern auch der europäischen Kompositionsschulen. Nach den Orchesterpartituren zu urteilen, war er zu dieser Zeit teilweise von der Musik Webers und Rossinis beeinflusst. In gewisser Weise war er auch von den romantischen Werken von Schuberts älteren Zeitgenossen I. F. Reichardt, C. F. Zelter und I. R. Zumsteeg beeinflusst. Bei seinen Kompositionen für das Theater berücksichtigte er die Erfahrungen von Meistern der komischen Oper wie N. Dalayrac, N. Isouard und E. Méhul, deren Werke ihm seit dem Frankreichfeldzug bekannt waren, und bei seinen Instrumentalensembles orientierte er sich weitgehend an den Quartetten von Haydn, Mozart und vielleicht sogar Beethoven.

Die zweite Periode - von 1828 bis Mitte der 1830er Jahre - entspricht chronologisch der Zeit des Exils von Aljabjew. Die romantische Gattung ist immer ein roter Faden in Aljabjews Werk geblieben, aber ihre Bedeutung nimmt in dieser Phase der Karriere des Komponisten deutlich zu, ebenso wie die Rolle der kammermusikalischen Instrumental- und Chorwerke, während die Theatermusik dagegen in den Hintergrund rückt. Symptomatische Veränderungen vollziehen sich auch in der musikalischen Sprache selbst, die manchmal äußerlich an Glanz verliert, zurückhaltender und

strenger wird, dafür aber an Tiefe und sogar an einer Art emotionalem, philosophischem Ausdruck gewinnt. Die Palette der musikalischen Bilder wird spürbar erweitert und bereichert, und wir finden hier die subtilsten Abstufungen menschlicher Gefühle, die polarsten Emotionen und manchmal die kontrastreichsten Kombinationen von ihnen - Ruhe mit Wut, Bitterkeit mit einem Lächeln, Ironie mit Liebe. Es ist äußerst wichtig zu erwähnen, dass Aljabjew, obwohl er sich in abgelegenen Provinzstädten aufhielt, die Kommunikation mit den Hauptstädten zumindest in einer Richtung nicht verlor und von dort regelmäßig die neuesten Bücher und Noten erhielt. So zeugt seine Korrespondenz mit Werstowski von einem Austausch von Notenmanuskripten zwischen den beiden. Auch seine Bekanntschaft mit einzelnen Romanzen von Warlamow, Guriljow und Glinka ist höchstwahrscheinlich. Um die Jahreswende 1832-1833 begann Aljabjew in seinen Romanzen Techniken der harmonischen und strukturellen Entwicklung zu verwenden, die für Schuberts Liedkompositionen charakteristisch waren.

Der dritte Zeitraum umfasst die letzten fünfzehn Jahre des Schaffensweges von Aljabjew. Ab 1835 lebt er hauptsächlich in der Provinz Moskau, kommt aber immer wieder nach Moskau, wo er sich manchmal monatelang aufhält und an dem künstlerischen Leben der Hauptstadt teilnimmt. Allerdings endete seine Verbannung für ihn sowohl offiziell als auch psychologisch viel später, erst 1843. Dennoch kehrt der Komponist bereits ab Mitte der 30er Jahre, wobei er weiterhin seine Hauptkräfte dem Romanzengenre widmet, in seinem Schaffen wieder zur Theatermusik zurück. Er komponiert musikalische Nummern für dramatische Theaterstücke, plant mehrere Opern und arbeitet intensiv auch an Chor- und Symphoniepartituren. In seinen Kreis musikalischer Eindrücke gehören allmählich die Opern-Meisterwerke von Weber, die Vokalzyklen von Schubert, die Symphonien von Beethoven und vor allem die Werke von Glinka und dem jungen Dargomyschski.

Generell ist Aljabjew zugute zu halten, dass der Komponist die Tiefe und Ernsthaftigkeit der Veränderungen, die sich mit dem Erscheinen von Glinkas klassischen Werken in der russischen Kunst vollzogen, sofort spürte. Außerdem gelang es ihm, sich mit seinem Werk organisch in das System der neuen ästhetischen Kriterien zu integrieren. Ohne Glinkas Genie zu imitieren oder mit ihm zu konkurrieren, suchte er bis zum Schluss seinen eigenen Weg und schuf noch in seinem Todesjahr ein Werk, das nicht nur den Geist der Epoche wunderbar wiedergibt, sondern auch neue Horizonte in der Gattung eröffnet - die Romanze „Der Dorfwächter“ nach Texten von N. P. Ogarew.

Das Verständnis für Aljabjews Rolle in der Geschichte der russischen Musikkunst vertiefte sich, als ganze Gruppen unbekannter oder vergessener Werke des Komponisten in den Archiven entdeckt wurden.

Die Relevanz von Assafjews These über die Fruchtbarkeit und Zukunftsfähigkeit der Suche nach Aljabjews Werken für unsere Zeit hat nicht nur nicht abgenommen, sondern sogar zugenommen. In diesem Zusammenhang ist es interessant, die folgende Gegenüberstellung vorzunehmen. In den Archiven und Druckwerken von z.B. Werstowski, Guriljow, Warlamow, Glinka, Dargomyschski ist die Wahrscheinlichkeit, Autographen, Skizzen, ihre verschiedenen Versionen, verschollene seltene Ausgaben und einige völlig unbekannte Werke zu finden, sicher nicht ausgeschlossen, aber letztere gehören höchstwahrscheinlich zu kleineren Gattungen oder in den Bereich der Kultkunst. Außerdem ist es unwahrscheinlich, dass solche Funde das seit langem bestehende allgemeine Urteil über den Platz dieser Meister in der Geschichte der russischen Musikkultur grundlegend ändern. Und was das Aljabjew-Archiv betrifft, so ist es aufgrund seiner offensichtlichen

Unvollständigkeit, seiner Verstreuung in abgelegenen Provinzstädten, in denen der Musiker während seines langen Exils lebte, aufgrund der Anonymität des Aufenthalts des Komponisten in Moskau in der zweiten Hälfte der 1830er Jahre und unter Berücksichtigung der Schwierigkeit, und oft unrealistisch, alles abzudrucken, was damals aus seiner Feder hervorging - hier sind die Möglichkeiten der Quellenforschung noch lange nicht ausgeschöpft und lassen sogar auf weitere Entdeckungen prinzipieller Art hoffen - bis hin zu großen Symphonie- und Theaterwerken.

Die moderne Musikwissenschaft hat die wissenschaftliche Gültigkeit dieser Sichtweise wiederholt bestätigt. Und Entdeckungen haben mitunter ganz neue Facetten des Talents von Aljabjew beleuchtet und zu einer deutlichen Akzentverschiebung in der ganzheitlichen Charakterisierung seines Werkes geführt. Dank der Veröffentlichungen seiner Kompositionen, die von den sowjetischen Forschern B. W. Dobrochotow, I. N. Jordan, G. W. Kirkor, B. S. Scheinpress, N. I. Platonow und T. S. Kruntjajewa herausgegebenen Veröffentlichungen seiner Schriften wurden bisher unbekannte Romanzen, ausgewählte Couplets und Arien aus Opern und Vaudevilles und vor allem kammermusikalische Instrumental-, Sinfonie-, Ballett- und Chormusik zum Gegenstand der Musikwissenschaft und -kunst. Gleichzeitig sind viele Werke, vor allem Chöre und A-cappella-Chorzyklen, Musiknummern aus Vaudevilles und Opern sowie Partituren für Militärblasorchester und Sinfonieorchester noch nicht ediert und veröffentlicht worden, obwohl sie schon jetzt Fachleuten die Möglichkeit geben, von ihren hohen Verdiensten zu sprechen und eine Vorstellung vom wahren Umfang des Werks des Künstlers zu vermitteln.

Aljabjew erscheint uns heute als ein Komponist von außerordentlich großem und vielseitigem Talent, breit gefächert und zweifelsohne hoch professionell. Er wandte sich in seinem Werk praktisch allen Gattungen der russischen Musikkunst seiner Zeit zu.

In erster Linie besitzt er die Musik von mehr als 180 Romanzen, von denen viele, wie „Die Nachtigall“ nach Delwig, „Ich sehe dein Bild“ von Goethe in der Übersetzung von A. Bistrom, „Zwei Raben“ nach Puschkin und andere, zu den herausragenden Beispielen der Vokallyrik gezählt werden können.

Unter Aljabjews kammermusikalischen Werken finden sich Quintette, Quartette, Trios, Sonaten, Variationszyklen und einzelne gattungsübergreifende Stücke für Bläser-, Streich- und gemischte Ensembles. Die besten von ihnen - das Klaviertrio in a-Moll, das Streichquartett in G-Dur, die Sonate für Violine und Klavier in e-Moll - waren sehr bedeutende künstlerische Errungenschaften für die nationale Musikkultur der 1820er- bis 40er-Jahre und haben bis heute ihre Anziehungskraft behalten, die in unseren Augen selbst Glinkas kammermusikalischen Ensembles nicht nachsteht⁵.

⁵ Aljabjews kammermusikalisches Werk ist in der sowjetischen Musikwissenschaft vielleicht am umfassendsten und vielfältigsten erforscht und ästhetisch bewertet worden. Siehe: 107; 221, 79-102; 162, 223-231; 8; 140, 300-809.

Aljabjews Nachlass in anderen Gattungsbereichen - Musik für Sinfonie-, Kammer- und Militärblasorchester - ist äußerst umfangreich. Leider sind die Kompositionsdaten noch nicht in allen Fällen ermittelt worden. Manchmal ist nicht einmal klar, welche der Werke vollendet wurden. Dennoch lässt sich anhand der vollendeten Partituren, der Skizzen und der Hinweise in historischen Dokumenten sagen, dass der Komponist etwa fünf einsätzig Sinfonien, acht Konzertouvertüren, vier Variationszyklen,

mehrere Werke für Soloinstrumente (Violine, Klarinette und Horn) und Orchester, Tanzsuiten, Marschsammlungen und zahlreiche Einzelstücke komponiert hat⁶.

⁶ Eine klare Vorstellung vom enormen Umfang der Kompositionen Aljabjews vermittelt die fast vollständige und bis heute wissenschaftlich zuverlässigste Liste, die von B. W. Dobrochotow (108, 295-318) zusammengestellt wurde.

Aljabjews Werke für das Musiktheater umfassen auch alle damals gebräuchlichen Gattungen der Oper, des Balletts, des Vaudevilles, des Melodrams, des feierlichen Prologs, der Bühnenkantate, der Musik für Tragödien, Komödien und Dramen. Von seinen sechs Opern hat er drei vollständig vollendet: „Mondnacht“ nach einem Libretto von P. A. Muchanow und P. N. Arapow, „Der Fischer und die Meerjungfrau oder der böse Trank“ nach einem Text eines unbekanntens Autors und „Ammalat-Bek“ nach einer kaukasischen Geschichte von A. A. Bestuschew-Marlinski. Drei weitere Opern – „Der Sturm“ und „Die Zaubernacht“ nach Shakespeare sowie „Edwin und Oscar“ nach einer alten keltischen Legende - standen kurz vor der Vollendung, und die Arbeit an ihnen wurde, nach den Archivdokumenten zu urteilen, im letzten Moment eingestellt, als sich alle Hoffnungen auf eine Bühnenrealisierung zerschlugen. Die überlieferten musikalischen und literarischen Materialien offenbaren uns äußerst interessante, ungewöhnlich vielfältige und für das damalige russische Theater höchst innovative musikalische und dramatische Konzepte. Allerdings erblickte nur die vor dem Exil des Komponisten komponierte „Mondscheinnacht“ das Licht der Welt, und später stießen die Bemühungen des Komponisten und seiner Freunde, die anderen fünf Opern aufzuführen, jedes Mal auf unüberwindliche Hindernisse. Das Schicksal des Balletts „Die Zaubertrommel“, das ein wohlverdienter Erfolg war, war glücklicher, aber das Bühnenleben der Vaudevilles, die - mit Musik von Aljabjew, Werstowski, Scholz, Maurer (in verschiedenen Versionen ihrer Co-Autorenschaft) - die Bühnen der Großstadt- und Provinztheater manchmal zehn oder sogar zwanzig Jahre hintereinander nicht verließen, und dann immer wieder während der Benefizvorstellungen berühmter Schauspieler wieder aufgenommen wurden.

Von zwei Dutzend Vaudeville-Stücken, die bei seiner Beteiligung entstanden sind, gehört die Hälfte zur genrespezifischen Variante der Operette⁷.

⁷ Übrigens wurden ähnliche Werke französischer Komponisten, zum Beispiel „Zwei Worte oder Eine Nacht im Wald“ von N. Dalayrac, „Der erfundene Schatz oder Die Gefahr, an den Türen zu lauschen“ von E. Méhul, damals oft als komische Opern bezeichnet.

In diesem Genrebereich kann man die Operette „Der Wichtigtuer oder Das Werk lobt den Meister“ auf Text von A. I. Pissarew mit Musik von Aljabjew und Werstowski als wahre Perle der russischen Kunst bezeichnen.

Unter Aljabjews anderen Werken für das Theater ist seine Musik für dramatische Aufführungen von größtem Interesse. Hier ist sein Name mit mehreren wichtigen Meilensteinen in der Geschichte der russischen Theaterkunst verbunden. Einer dieser Meilensteine war die Moskauer Uraufführung von Puschkins „Rusalka“ im April 1838, für die der Komponist eine erweiterte Orchester- und Chorpartitur schuf (die leider nicht vollständig erhalten ist). Die öffentliche Wirkung der Uraufführung wurde nicht nur dadurch bestimmt, dass das Maly-Theater sich Puschkins brillantem, wenn auch nicht vollendetem Text zuwandte und nicht nur durch die Beteiligung der besten künstlerischen Kräfte Moskaus, sondern auch dadurch, dass es die erste Aufführung

von Puschkins Werken nach dem Tod des Dichters war. Bald wurde „Rusalka“ mit der Musik von Aljabjew erfolgreich auf der St. Petersburger Bühne aufgeführt und erregte vielleicht schon damals unbewusst die Aufmerksamkeit von Dargomyschski. Als bemerkenswerte Ereignisse im Theaterleben der 1820er und 30er Jahre sind auch die ersten Aufführungen der dramatischen Fantasie „Der Sturm“ (1821, 1827) und der Komödie „Die lustigen Weiber von Windsor“ (1838) von Shakespeare auf Russisch zu nennen. Diese Stücke - mit all den offensichtlichen Unzulänglichkeiten der Übersetzungen von A. A. Schachowski und N. S. Seliwanowski - eröffneten dem russischen Publikum das Vermächtnis des großen englischen Dramatikers aus einer ganz anderen Perspektive als in den ihr bis dahin bekannten Tragödien „Hamlet“ und „Othello“: nicht die streng tragische, sondern die sublim philosophische und ergreifende Komödie von Shakespeare. Für die Moskauer Inszenierung von „Der Sturm“ im Jahr 1827 schrieb Aljabjew die große Arie des Prospero mit Chor, und für „Die die lustigen Weiber von Windsor“ komponierte er eine ganze Reihe musikalischer Nummern - Chöre, Tänze, ein charakteristisches Duett, orchestrale Intermezzi und instrumentale Episoden mit Rezitation. Wenn wir uns auch seine Arbeit an den Opern „Der Sturm“ und „Die Zaubernacht“ (nach „Ein Sommernachtstraum“) ins Gedächtnis rufen, wird die Rolle der Shakespeare-Bilder und -Themen im Werk des Komponisten noch deutlicher, und die volle Bedeutung seines Beitrags zur russischen musikalischen Shakespeare-Musik im frühesten Stadium ihrer Entwicklung wird deutlich (von Glinkas Vorgängern und Zeitgenossen haben sich nur Dawos und Warlamow einmal mit Shakespeare-Themen befasst).

Die Gesamtzahl der Tragödien, Komödien und Dramen mit Aljabjews Musik lässt sich derzeit nicht genau bestimmen, da der Name des Exilkomponisten in der Regel weder in der Werbung noch in den Theaterzetteln genannt wurde und es noch strittige Punkte gibt. Auf jeden Fall sind jedoch mindestens sieben solcher Stücke bekannt, und in diesem Zusammenhang sind neben den bereits erwähnten Werken die Dramatisierung der in den 1830er Jahren populären Erzählung „Das sorglose Mädchen“ von I. I. Koslow, das Drama „Die Wälder von Murom“ von A. F. Weltman, die Tragödie „Die Belagerung von Korinth“ von W. A. Aljabjew und das patriotische Divertissement „Der russische Invalide auf dem Borodino-Feld“ von S. I. Stromilow hervorzuheben. Aljabjews Partituren zu diesen Stücken sind in der Regel eine schlanke und gut durchdachte musikalisch-dramaturgische Komposition von ausgedehnten Nummern - Ouvertüre, Chöre, Rezitative, Arien und so weiter. Darüber hinaus finden sich in den Archiven der Moskauer Freunde des Komponisten - Dichter und Dramatiker - bisweilen literarische Manuskripte mit musikalischen Skizzen Aljabjews für jene Werke, die zwar zur Aufführung vorgesehen waren, aber nicht aufgeführt werden durften. Darunter befinden sich zum Beispiel die Entwürfe für I. I. Laschetschnikows Roman „Der letzte Novik“ und Weltmans Gedicht „Ratibor von Holmograd“.

Eine sehr wichtige und durchgehende Linie in Aljabjews Arbeit war das langjährige Sammeln, Arrangieren und Veröffentlichens authentischer Volkslieder und Instrumentalmelodien - von russischen und ukrainischen bis zu kaukasischen und zentralasiatischen. Sein größtes und bekanntestes Werk auf diesem Gebiet ist das Arrangement von „Stimmen ukrainischer Lieder“ für die Sammlung des herausragenden Folkloristen M. A. Maximowitsch, obwohl auch mehrere andere Sammlungen, die hauptsächlich mit orientalischen Themen verbunden sind, erwähnt werden sollten. Der Komponist betrachtete das Problem der Bearbeitung als eine eigenständige künstlerische Aufgabe und fasste seine Bearbeitungen oft zu Zyklen zusammen, die eher von künstlerischer als von wissenschaftlicher Bedeutung waren, z. B.: „Asiatische Lieder“ (zwei baschkirische, kirgisische und turkmenische),

„Tatarische Lieder“ (sechs Instrumentalmelodien und eine Vokalmelodie), „Berglieder“ (verschollen). Andererseits dienten ihm dieselben Melodien zuweilen als zusätzliche Intonation oder sogar als thematisches Hauptmaterial bei der Schaffung von Opern-, Symphonie-, Klavier- und Kammergesangswerken mit einer gewissen nationalen Note, z. B. in den baschkirischen und tscherkessischen Ouvertüren, in der Oper „Ammalat-Bek“, in den Romanzen „Das Mädchen aus den Bergen weint“, „Tscherkessisch“, „Viele Mädchen in unseren Bergen“ und „Das kabardinische Lied“. Eine bemerkenswerte Sensibilität und Breite der Ansichten über die musikalische und poetische Volkskunst, eine grundsätzliche Abneigung, in der orientalischen Musik nur die Sphäre eines verallgemeinerten exotischen Orientalismus zu sehen, und der Wunsch, die Volkslieder des Orients wie von innen heraus zu begreifen und die Seele des Volkes, das sie geschaffen hat, zu verstehen - all diese Eigenschaften zeichnen Aljabjew unter den meisten Komponisten seiner Zeit aus und erlauben es uns, ihn in seiner Einstellung zur musikalischen Folklore als einen direkten Vorläufer der russischen Klassiker zu bezeichnen (siehe: 303; 300; 110).

Aljabjews schöpferisches Erbe ist, wie wir gesehen haben, sehr umfangreich und vielschichtig, und die Gesamtheit seiner Werke kann aus vielen Perspektiven charakterisiert werden. Doch die wichtigsten sind vielleicht zwei: die Rolle von Aljabjews Werk im historischen Prozess der Entstehung der russischen Musikklassiker und die Bedeutung von Aljabjews Werk als selbstwertiges künstlerisches Phänomen der russischen Musikromantik.

Der Grad der Annäherung an das klassische Niveau und die Eigenheiten des Ausdrucks der romantischen Ästhetik variierten jedoch von Gattung zu Gattung, weshalb es angebracht erscheint, die zahlenmäßig bedeutendsten und umfangreichsten Gattungsgruppen gesondert zu untersuchen.

2.

In Aljabjews umfangreichem Schaffen bildet die Vokallyrik den wichtigsten und am besten erforschten Bereich. Als Autor von Liebesliedern erhielt der Komponist erstmals breite Anerkennung von seinen Zeitgenossen und zeigte die besten Eigenschaften seines strahlenden Talents. Die Forscher seines Werks, allen voran G. N. Timofejew (278), haben sich vor allem diesem Genre zugewandt. Weit davon entfernt, die Bedeutung seiner anderen Werke in den Schatten zu stellen, wurde die Romanze für ihn dennoch zur wichtigsten Sphäre seiner Selbstdarstellung, in der seine schöpferische Individualität am deutlichsten zum Ausdruck kommt.

Die besondere Bedeutung von Aljabjews Romanzen ist weitgehend auf seine persönlichen Lebensumstände und sein tragisches Schicksal zurückzuführen. Der in Ungnade gefallene Komponist, der gezwungen war, viele Jahre lang in den entlegenen Außenbezirken Russlands umherzuziehen, war vom Musikleben der russischen Hauptstädte, von Operntheatern, großen Orchestern und einem breiten Publikum entfremdet. Von wenigen Ausnahmen abgesehen hatte Aljabjew keine Gelegenheit, seine Theater- und Symphoniewerke öffentlich aufzuführen, während seine Romanzen von zahlreichen Musikliebhabern gesungen und in Moskau und St. Petersburg regelmäßig gedruckt wurden.

Die Lied-Romanze ist seit den 1810er Jahren ein ständiger Bereich im Werk des Komponisten. Die Romanzen, die die wichtigsten Meilensteine seiner Biographie, seine innersten Gefühle und Gedanken festhalten, sind eine unnachahmliche Chronik

des Lebens des Künstlers, ein wahres Bekenntnis einer Seele, die viel gelitten und ertragen hat. Aljabjews Romanzen, die als direkte, intime Äußerungen des Komponisten entstanden, entsprachen gleichzeitig der Stimmung eines bedeutenden Teils der russischen Gesellschaft, berührten die aufregenden Themen der Moderne und fanden daher sofort ein breites Echo. Zugleich verwirklichte er in diesem Bereich seine kompositorischen Bestrebungen, verfeinerte und vervollkommnete seine Meisterschaft. Der Inhalt der traditionellen Vokalgattungen und der Grad ihrer psychologischen Intensität werden deutlich vertieft, die musikalischen Ausdrucksmittel kristallisieren sich heraus und werden detaillierter. Die neuen Gattungen und Themen sowie die neuen Sphären, die in Aljabjews Romanzen auftauchen, werden einen festen Platz im Werk der klassischen russischen Komponisten einnehmen.

Man kann sagen, dass Aljabjews Werk prinzipiell liedhaft ist, denn die Liedhaftigkeit durchdringt das Vermächtnis des Komponisten in all seinen Gattungsvarianten. Sie bildet die Grundlage von Opern und Vaudevilles und prägt die Melodie von Kammer- und Instrumentalwerken. Die Themen einzelner Lieder und Romanzen werden nicht nur Gegenstand zahlreicher instrumentaler Bearbeitungen, sondern dringen auch in Werke anderer Gattungen ein. So erklingt die Melodie der berühmten „Nachtigall“ im Adagio des Dritten Quartetts, die Melodie der Romanze „Abschied von der Nachtigall im Norden“ in der Orchesterpolonaise D-Dur, die Musik des „Georgischen Liedes“ in der „Französischen Quadrille asiatischer Lieder“ für Klavier, und das „Kabardinische Lied“ dient als eine der Quellen des Nationalkolorits in der Oper „Ammalat-Bek“. Die Phänomene der Liedhaftigkeit und der Selbstzitierung charakterisieren Aljabjew als romantischen Künstler auf anschauliche Weise.

Wenn wir von der romantischen Ausrichtung von Aljabjews Vokalwerk sprechen, sollten wir die besondere, in gewisser Weise einzigartige Rolle seiner schöpferischen Suche in der Entwicklung der russischen Romantik hervorheben. Als Künstler war er ein lebendiger Vertreter der prodekabristischen Linie der russischen Romantik, die sich in der russischen Dichtung der 1810er-20er Jahre entwickelte. In Bezug auf die inhaltliche Tiefe und die Vollständigkeit der behandelten philosophischen und sozialen Probleme blieben seine Romanzen weit hinter der „schöngestigen“ Lyrik der vorangegangenen Zeit zurück. Mit ihnen hielten in die russische Romantik Themen von hohem bürgerlichen Klang, die Ideen der Freiheitsliebe, der Liebe zum Vaterland, des Humanismus, des Mitgefühls für die Benachteiligten und Unterdrückten Einzug. Aljabjew war der erste russische Komponist, der sich dem Werk der Völker, die Russland bewohnten, und vor allem den Bildern des Orients und des Kaukasus zuwandte, und in diesem Sinne berührte er wichtige Aspekte der russischen Literatur, die kein anderer russischer Komponist vor ihm berührt hatte.

Die Bandbreite der Dichter, auf deren Verse Aljabjew seine Romanzen schrieb, ist ungewöhnlich groß. Darunter sind Sentimentalisten, Romantiker, Dichter der Puschkinschen Plejade, dekabristische Dichter, wenig bekannte Autoren, enge Bekannte und Verwandte des Komponisten; einige Texte könnten sogar von ihm selbst stammen. Aljabjews durchdachte und ernsthafte Haltung bei der Auswahl der Texte zeigt sich in seiner verstärkten Aufmerksamkeit für die Klassiker der russischen Poesie: er schrieb die meisten Romanzen zu Gedichten von Puschkin, Delwig und Schukowski. Ein bedeutender Teil von Aljabjews Vokaltexten sind Romanzen zu Gedichten von ihm geistig nahestehenden Dichtern aus dem dekabristischen Kreis, darunter A. A. Bestuschew-Marlinski, L. A. Jakubowitsch, D. W. Wenewitinow, A. S. Gribojedow und P. A. Wjasemski. Zu seinen Lieblingsautoren gehören die Romantiker A. F. Weltman und I. I. Koslow, der Dichter der Husarenfreunde D. W. Dawydow, N. M. Jasikow. In der letzten Periode seines Schaffens, die durch das Erstarken der demokratischen Tendenzen gekennzeichnet war, wurde die Aufmerksamkeit des

Komponisten auf Gedichte von N. P. Ogarew, A. I. Poleschajew und I. S. Aksakow gelenkt.

Aljabjews vokales Oeuvre umfasst über 180 Romanzen, etwa 40 kunstvolle Bearbeitungen von Liedern verschiedener Völker Russlands, Werke für Gesang und Orchester, Chöre mit Begleitung und a cappella. Die sowjetischen Musikwissenschaftler B. W. Dobrochotow, B. S. Schteinpress und I. N. Jordan haben sich sehr um die Wiederherstellung und Veröffentlichung der Werke Aljabjews bemüht. In den Jahren 1974-1976 veröffentlichte B. W. Dobrochotow zum ersten Mal eine vollständige Sammlung der Romanzen und Lieder Aljabjews mit detaillierten Angaben zu früheren Ausgaben und zur Entstehungszeit bisher unveröffentlichter Werke. Dank dieser gründlichen Arbeit haben wir nun die Möglichkeit, die Entwicklung des Komponisten auf dem wichtigsten Gebiet seines Schaffens zu verfolgen.

In Aljabjews romantischer Lyrik lassen sich drei ungleiche Perioden unterscheiden: die erste - von seinen frühen kompositorischen Experimenten in den 1810er Jahren bis zu seinem Exil in Sibirien, die zweite - die Jahre der Wanderschaft und der kompositorischen Reife - und die dritte, die die späten Werke der 40er und frühen 50er Jahre umfasst, die nach seiner Rückkehr nach Moskau entstanden. Das gesamte Leben des Komponisten ist ein Weg der ständigen Suche und des kontinuierlichen kreativen Wachstums.

Wie alle Amateurmusiker seines Kreises begann Aljabjew mit der Salonromantik⁸.

⁸ Es ist bekannt, dass 1810 seine französische Romanze „mit Klavierbegleitung“ veröffentlicht und in Moskau verkauft wurde.

Der junge Komponist verfasste empfindsame Romanzen im Geiste der sentimental Poesie des beginnenden Jahrhunderts, die in eine unkomplizierte Liedform gekleidet waren. Neben der Verwendung traditioneller musikalischer Mittel zeichnen sich in ihnen bereits einige individuelle Merkmale von Aljabjews Stil ab. Dazu gehören das Streben nach einer durchgehenden Entwicklung, das sich in der Gegenüberstellung von gleichnamigem Moll und Dur in kontrastierenden Abschnitten der zweistimmigen Form ohne Reprise manifestiert, und gleichzeitig nach einer subtilen intonatorischen Einheit, nach der vereinheitlichenden Bedeutung der Anfangsintonationen und - gesänge in der Melodie der Romanze.

Romanzen, die von den Eindrücken des militärischen Lebens und der „Husarenfreundschaft“ inspiriert sind, bilden einen besonderen Bereich. Sie zeichnen sich durch eine Kombination aus Heroik und Lyrik aus, eine zurückhaltende Noblesse im Ausdruck der Gefühle. Das Gedicht „Der Abschied des Husaren“ von N. N. Orschizki, das als Grundlage für die gleichnamige Romanze von Aljabjew diente, hat einen tiefen, verborgenen Sinn: den Protest eines furchtlosen Kriegers, eines Helden der Befreiungskriege von 1812-1815, gegen die bedrückende Atmosphäre der Zeit Araktschejews. Diese Romanze eröffnet eine Galerie musikalischer und psychologischer Porträts - ein Genre, das in Dargomyschskis Werk weiter entwickelt wurde. Die Mittel der musikalischen Verkörperung sind einfach und lakonisch. Bei der Schaffung des musikalischen Porträts des Husaren spielt die Kombination zwischen dem Rhythmus des Trauermarsches und des Heldenmarsches und einer innigen Gesangsmelodie, die ansprechende und heroische Pathetik flexibel mit lyrischem und romantischem Gesang verbindet, die Hauptrolle.

Bemerkenswert ist auch die „Husaren“-Romanze zu Puschkins Gedicht „Träne“, die das traditionelle Thema der Trennung von der Geliebten auf neue Weise interpretiert.

Im Wesentlichen handelt es sich um einen romantischen Dialog, der ein Gespräch zwischen zwei Husaren wiedergibt⁹.

⁹ Ganz anders, nämlich traditionell, löste M. L. Jakowlew das gleiche Thema in seinem gleichnamigen Roman.

Der Wunsch des Komponisten, sowohl die Erzählung, den Dialog als auch den lyrischen Höhepunkt des Gedichts wiederzugeben, führte zu einer kontinuierlichen Durcharbeitung der Musik¹⁰.

¹⁰ Struktur des Typs $a \text{ } a_1 \text{ } b$.

Gleichzeitig ist die Romanze trotz des starken Kontrasts zwischen den ersten beiden Strophen und der dritten und letzten Strophe (Wechsel der Tonart, der Melodiearten und der Struktur) dank einer einzigen Linie der dynamischen Entwicklung von großer Integrität.

Von Beginn seiner Karriere als Komponist an fühlte sich Aljabjew zur sentimental romantischen Poesie Schukowskis hingezogen, der er sich im Laufe seines Schaffens immer wieder zuwandte. Die ersten seiner erhaltenen Werke zu Schukowskis Gedichten waren vier Romanzen, die 1818 in Moskau veröffentlicht wurden: „Julia. Eine Stimme aus der anderen Welt“, „Erinnerung“, „Der Reisende“, „Treue zum Grab“. Mit der Dichtung des ersten russischen Romantikers hielten neue Motive Einzug in das Schaffen des Komponisten: das Thema der Wanderschaft, die Unmöglichkeit des Glücks, das Besingen von Einsamkeit, Abgeschiedenheit und Verzicht auf die Eitelkeit des Lebens. Das traditionelle Thema der Trennung von der Geliebten im Angesicht von Ewigkeit und Tod verliert seine frühere sinnliche Sehnsucht und wird zum Anlass für eine Reflexion über die Unmöglichkeit des Glücks im Diesseits und die Sinnlosigkeit des irdischen Daseins. Auch legendär-romantische Bilder ritterlicher Tapferkeit, gebrochen in heroisch-balladeskem Geist („Treue zum Grab“), tauchen auf.

Die Verbindung von epischer Erzählung, Drama und lyrischem Gefühlsausdruck erforderte neue Wege der musikalischen Verkörperung des poetischen Textes. Aljabjews Romanzen zu Gedichten von Schukowski zeichnen sich durch eine Tendenz zur Durchtönung, lebendige Harmonien und metrische Kontraste sowie die Gegenüberstellung verschiedener Darstellungsarten mit einem spürbaren Wunsch nach intonatorischer Einheit aus. Die Rolle des Klavierparts nimmt zu, der mit figurativer und psychologischer Ausdruckskraft gesättigt ist; Einleitungen und Schluss-Postludien erhalten aphoristische Bedeutung. Es ist anzunehmen, dass sich Aljabjew auf der Suche nach neuen musikalischen Formen und Ausdrucksmitteln, wie auch Schukowski selbst, an das Werk der deutschen Frühromantiker anlehnt. Die musikalische Stilistik dieser Kompositionen ist in hohem Maße außernational und gesamteuropäisch: Rückgriff auf die Gattungen des Chorals und der Siciliana, harmonischer Charakter der Melodie, häufige Verwendung von Imitationen und Sequenzen sowie eine Fülle von rhetorischen Mitteln – „sprechende“ Pausen, Fermaten und feststehende Intonationswechsel. Ihre Stärke ist die Verbindung von Bildhaftigkeit und subtiler Psychologie.

Sie ist auch charakteristisch für den Gegensatz zwischen zwei gegensätzlichen Anfängen: dem weltlichen, irdischen, der dem Menschen nur Leid bringen kann, und dem erhabenen, himmlischen, der der Seele Frieden bringt. In der Musik wird dies in der Regel durch den Gegensatz der gleichnamigen Harmonien ausgedrückt. Oft

kommt es zu einem Wechsel des Metrums, des Rhythmus, der Struktur und der Melodie sowie zu einer Verlangsamung des Tempos. Der Appell an die Sphäre des Erhabenen wird immer zum erleuchteten Höhepunkt der Romanze und wird oft von einem Übergang zu choralartigen Strukturen und Bildern mit betendem Charakter begleitet. Die auffälligsten Beispiele für solche Kompositionen in Aljabjews früher Karriere sind die Romanzen zu Gedichten von Schukowski, „Wie glücklich er ist...“ und „Die Waise“ (1827).

Die Verschmelzung von Empfindsamkeit und Neigung zur Meditation, die Aljabjew in der Dichtung Schukowskis anzieht, ist in der Gattung der Elegie am organischsten verwirklicht. Die Elegie als Gattung und der Elegizismus als besondere lyrische Struktur sind fest im Werk der Romantiker verankert und lassen sich in den frühen Romanzen von Glinka und seinen Zeitgenossen - Titows, A. P. Jessaulow, I. I. Genischta - nachweisen. Die Eleganz durchdringt auch Aljabjews Werke über Puschkins Gedichte, die in den 1820er Jahren entstanden. Dazu gehören die bereits erwähnte „Husaren“-Romanze „Träne“, die romantische Elegie „Der Sänger“ und schließlich die unvollendete Elegie für Bass und Orchester „Das Tageslicht erlosch“. Das letztgenannte Werk ist eine interessante Erfahrung bei der Schaffung eines großen Vokal- und Orchesterwerks, bei dem der Solopart auf einer kontinuierlichen Rezitation beruht. Bemerkenswert ist auch die leichte Elegie „Der Sänger“ („Hast du gehört?“), die aus groben Skizzen von B. W. Dobrochotow restauriert und von ihm zum ersten Mal veröffentlicht wurde und überraschenderweise Tschaikowskis Interpretation dieses Puschkin-Gedichts in seiner Oper „Eugen Onegin“ vorwegnimmt. Doch die besten Romanzen zu Puschkins Worten stehen noch aus. Ihre Verwirklichung erforderte volle schöpferische Reife, die der Komponist erst in den Werken der 1830er Jahre erreichte.

Schon früh finden sich in Aljabjews Werk die leuchtenden Gedichte von A. A. Delwig, die den Komponisten zu vielen wunderbaren Seiten seiner Gesangsymphonik inspirierten. 1827 wurden in Moskau die Romanze „Sag nicht: Die Liebe wird vergehen...“, die sich durch ihre edle Eleganz auszeichnet, und das Juwel der Aljabjewschen Lyrik, „Die Nachtigall“, veröffentlicht.

Der genaue Zeitpunkt der Komposition der „Nachtigall“ ist nicht bekannt, aber es wurde festgestellt, dass sie während seiner Gefangenschaft (1825-1827) geschrieben wurde ¹¹.

¹¹ Der Erfolg der Romanze, die am 7. Dezember 1827 im Moskauer Bolschoi-Theater von P. A. Bulachow uraufgeführt wurde, war überwältigend. Die „Nachtigall“ erlangte sehr bald große Popularität in Russland und dann auch über seine Grenzen hinaus, wurde von russischen und ausländischen Künstlern aufgeführt, fand Eingang in das Repertoire der Zigeunersänger, wurde immer wieder als Einlage in Rossinis Oper „Der Barbier von Sevilla“ verwendet. „Die Nachtigall“ wurde in einer Vielzahl verschiedener vokaler und instrumentaler Bearbeitungen veröffentlicht. Aljabjew selbst erstellte später Bearbeitungen für Gesang mit Chor und Symphonieorchester und für A-cappella-Chor. Sehr berühmt wurden die Klaviertranskriptionen von M. I. Glinka und F. Liszt.

Es gibt Belege für ein Treffen des Komponisten mit Delwig, bevor dieser ins Exil ging (siehe: 108, 27, 260). Glaubt man der Legende über Delwigs Widmung dieses Gedichtes an Puschkin im Zusammenhang mit seiner Verbannung in den Süden, dann wird die weitere Umdeutung der für das russische Lied traditionellen Handlung durch den nach Sibirien verbannten Komponisten verständlich. Der Protagonist von

Aljabjew-Delwigs Lied ist nicht so sehr das von seinem „schönen Freund“ verlassene Mädchen, sondern der Nachtsänger selbst. Von da an wurde das Bild der Nachtigall - der geflügelte Bote der Liebe, die Verkörperung des Künstlers und Sängers - zu einer unveränderlichen Figur in Aljabjews Vokalwerken und wurde in der Vorstellung der Zeitgenossen fest mit dem Bild des Komponisten selbst verbunden. Die nachfolgenden Romanzen „Abschied von der Nachtigall“ (1828), „Abschied von der Nachtigall im Norden“ (1831) und „Was singst du, schöne Maid“ (1834) waren eine Fortsetzung der „Nachtigall“ und bildeten eine Art autobiografischen Zyklus. Sie enthalten nicht nur bildliche, sondern auch musikalische Reminiszenzen, und das letzte von ihnen ist in der Tat ein „Lied über ein Lied“, das für den exilierten Künstler zu einem Symbol der Heimat wurde. In diesem Zusammenhang ist auch Glinkas Bezug zu Aljabjews „Nachtigall“ während seines Auslandsaufenthalts von Bedeutung¹².

¹² Glinka schrieb die Klaviervariationen über das Thema der „Nachtigall“ 1833 in Berlin und die Bearbeitung für Gesang und Orchester 1856, kurz vor seinem Tod, ebenfalls in Berlin.

Die Musik von „Die Nachtigall“ ist die eigentliche Essenz von Aljabjews Texten, in denen sich die gewöhnlichen Intonationen des städtischen Lebens durch die individuellen Merkmale seines Kompositionsstils brechen. Es handelt sich in der Tat um eine erstaunlich subtile Verbindung der traditionellen Techniken der empfindsamen Romanze mit einer sensiblen Umsetzung von volksliedhaften Intonationen und Arten der melodischen Entwicklung. Ersterem sind die vielen Verzögerungen, Gruppierungen und Chromatisierungen in der Melodie, die Intonation der aufsteigenden Sext in der Kadenz, der Rückgriff auf die klassische Funktionsharmonik und die Quadratnotation der Strukturen zuzuschreiben. Gleichzeitig gilt die „Nachtigall“ zu Recht als ein Meisterwerk der Gattung „Russisches Lied“. Ein langsamer, langer lyrischer Refrain mit einer improvisatorischen Entfaltung der Melodie, die sanft aus der Spitze der Quelle fließt, ein schneller tänzerischer Refrain und ein feuriger Klavierauszug bilden eine einzige Linie der dynamischen Steigerung gegen Ende. Diese Abfolge war typisch für die im frühen 19. Jahrhundert verbreiteten konzertanten Bearbeitungen von Volksliedern, für die es in den Werken von Kaschin, Rupin und später von Warlamow und Guriljow charakteristische Beispiele gibt.

Das gesamte Lied basiert auf der durchgehenden variierenden Entwicklung des Hauptmelodiemotivs, das durch das Umsingen der Tonika von oben, von der III. Stufe, und von unten, von der V. Stufe, mit Schwerpunkt auf der Quarte V-I gekennzeichnet ist, was für das russische Volkslied typisch ist. Darüber hinaus haben auch die später in der modulierenden Phrase auftretenden dreistimmigen Motive und die abschließende Intervallkette, die in einem charakteristischen Rhythmus



dem Anfangsmotiv ähnelt, eine durchgehende Bedeutung (Beispiel 1).

Die kompositorische Struktur der Melodie basiert auf der variierenden und tonalen Entwicklung dieser drei intonatorischen Elemente, wobei das erste Element die führende Bedeutung hat. Im Refrain wird die Essenz des intonatorischen Korns (*Motivs*) als Umsingen der Tonika mit Schwerpunkt auf der Quarte deutlicher, und im abschließenden Klavierauszug wird sein quartelartiger Kern (*Quartmotiv*) schließlich enthüllt und nimmt die Intonation des sanften Umsingens der Tonika auf. Die Phasen

der melodischen Entwicklung im Lied von Aljabjew ähneln den Phasen der melodischen Entwicklung in einem russischen Volkslied: Vers (1–4 Takte), Entwicklung (5–16 Takte) und Kadenz (Refrain). Charakteristisch ist das Erscheinen der natürlichen VII. Stufe in der Entwicklungsphase, was zu einer Erweiterung des Melodieumfangs nach unten und zu einer tonalen Veränderung führt. Die tonale und harmonische Struktur des Liedes basiert auf der parallelen Veränderung von zwei Tonartpaaren: d-Moll – F-Dur und C-Dur – a-Moll. Diese Grundtöne stehen in einem trihordischen Verhältnis zueinander, was für russische Volkslieder sehr typisch ist.

Dies sind die tiefen nationalen Ursprünge von Aljabjews „Nachtigall“, obwohl man auch von seinen unmittelbaren Vorläufern unter den lyrischen Liedern des städtischen Lebens sprechen kann¹³.

¹³ Als einen der Prototypen nennen wir das Lied „Ach, was bist du, Liebling, nicht fröhlich, sitzt du da“, das in den Sammlungen von Trutowski und Lwow-Pratsch bekannt ist. Die Melodie dieses Liedes ähnelt der Melodie von Aljabjews Lied fast wörtlich.

Und im tanzenden Refrain der „Nachtigall“ und dem wirbelnden Klavierauszug mit seinem stark synkopierten Rhythmus kann man nicht umhin, den Einfluss des in den 1820er Jahren weit verbreiteten Zigeunerliedertanzes zu erkennen. Die allgemeine Steigerung gegen Ende des Liedes - Tempo, Dynamik, Rhythmus und Struktur - wird ebenfalls mit dem Zigeunerstil in Verbindung gebracht. Die scheinbar unpräzise Klavierbegleitung ist mit melodischen Stimmen gesättigt, die auf die Gesangsmelodie anklingen und als „Antworten“ der Nachtigall auf das Mädchen, das sie anspricht, wahrgenommen werden. Verschiedene melismatische Verzierungen (Vorschläge, Doppelschläge) in der Melodie und die chromatische Umspielungen der Quint-Harmonie im Klaviernachspiel lassen sich auf bildhafte Momente zurückführen, die mit dem Bild der Nachtsängerin verbunden sind.

„Die Nachtigall“ war der Höhepunkt der ersten Periode von Aljabjews Schaffen, der Periode der Herausbildung seines eigenen Gesangsstils, sowie ein unbestrittener Höhepunkt in der Entwicklung des Genres „Russisches Lied“. Davor schuf Aljabjew eine Reihe von „Russischen Liedern“, von denen „Der Troubadour“¹⁴ (Text von S. I. Dawydow, 1827) und „Am Abend dämmert die Röte.“ (*Abendrot*)“ (Text von N. P. Nikolew, 1827) zu den besten gehören.

¹⁴ Der Titel dieses Liedes steht in einem offensichtlichen Widerspruch zur rein russischen poetischen Struktur des Gedichtes.

Diese Lieder stellen zwei gegensätzliche Pole innerhalb eines Genres dar - ein Lied der Jugend und ein Lied der Jungfrau, ein Ausdruck jugendlichen Mutes und jugendlicher Tapferkeit und ein Ausdruck des Kammers der Jungfrau, ein rührendes Geständnis unglücklicher Liebe.

Aljabjews letzte Kompositionen, bevor er ins Exil ging, waren „Abschied von der Nachtigall“ (Text von N. A. Kaschinzow) und „Verzweiflung“ (Text von A. Glebow). Beide haben eine tiefe autobiografische Bedeutung, die sich sowohl in den poetischen Texten als auch in der Musik widerspiegelt, die Reminiszenzen an die „Nachtigall“ enthält. Von da an ist Aljabjews Vokalwerk von autobiografischen Motiven, Themen des Exils, der Einsamkeit und der Gefangenschaft durchdrungen.

Die schwierigen Jahre des Exils standen im Zeichen der Blüte von Aljabjews Vokallyrik: es war die Zeit seiner schöpferischen Reife. Die Romanzen dieser Jahre

sind thematisch und genremäßig ungewöhnlich vielfältig. Gleichzeitig eint viele von ihnen das Bild des lyrischen Helden – „ein junger, vom Schicksal verfolgter Sänger“, der von seiner Heimat und seinen Lieben getrennt ist, wie der Komponist im Exil selbst. Dazu gehören die Romanzenserie „Der Sänger aus dem Norden“, die Sammlungen „Musikalisches Album des Sängers aus dem Norden“, „Der kaukasische Sänger“ und Sechs Romanzen, die Jekaterina Alexandrowna Ofrossimowa gewidmet sind. Diese Werke definierten einen besonderen Typus des romantischen Helden, der dem lyrischen Helden in Schuberts Vokalzyklen ähnelt, und umrissen das Prinzip der handlungslosen Zyklichkeit, das in Aljabjews späteren Werken, insbesondere in den Romanzen zu Ogarews Gedichten, seine weitere Entwicklung finden sollte. Das Prinzip des Wechsels verschiedener Schattierungen der psychischen Zustände des lyrischen Helden, das sich in diesen Sammlungen allmählich herausbildet und am deutlichsten in den J. A. Ofrossimowa gewidmeten Romanzen zum Ausdruck kommt, nähert sich immer mehr den Kompositionsmethoden von Schuberts Zyklus „Die Winterreise“ an. Es ist schwer festzustellen, ob der russische Komponist das Werk Schuberts zu dieser Zeit gekannt haben könnte, aber seine Werke spiegeln zweifellos die lyrischen und romantischen Konzepte des österreichischen Meisters wider.

In den Romanzen aus der Zeit des Exils kommen die tragischen Motive der Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit mit ungeahnter Wucht zum Tragen, doch wird ihnen stets ein Aufruf zur Selbstbestätigung, zur Tapferkeit, zur Überwindung des Leids im Namen höherer geistiger Werte entgegengesetzt. Die Themen des Exils, der Gefangenschaft und der Konfrontation mit dem Schicksal kommen in den Romanzen „Abendglocke“, „Irtysch“, „Vorahnung“, „Der Gefangene“, „Der lebende Tote“, „Der Gefangene aus dem Norden“, „Und mein Stern“, „Ich sitze am Ufer des Stroms“ und „Geduld“ am deutlichsten und offensten zum Ausdruck.

Diese in Form und Gattung unterschiedlichen Werke - darunter ein dramatischer Monolog, ein romantischer Dialog, eine Elegie - sind nicht nur durch den autobiographischen Inhalt, sondern auch durch die charakteristischen Stilmittel der musikalischen Verkörperung miteinander verbunden. Mit der inhaltlichen Vertiefung der Vokalttexte wird die Verbindung zwischen Musik und der figurativen Struktur des Textes verstärkt, musikalische und figurative Momente werden gleichzeitig zum Mittel der Vermittlung von Seelenzuständen, und die Romanze wird zum synthetischen Vokal- und Instrumentalwerk. Die Tendenz zur Durcharbeitung ist stark ausgeprägt, gekennzeichnet durch lebhaft kontrastierende Gegenüberstellungen gleichnamiger Harmonien, gespannte dramatische Deklamation und romantische Kantilene, häufige Verwendung von Ostinato-Elementen und schwermütigen Rhythmen. Das musikalische Gewebe ist von polyphonen Techniken durchdrungen, und die Instrumentalbegleitung tritt in einen Dialog mit der Gesangsmelodie. Interessant in dieser Hinsicht ist die Elegie für Gesang, Cello und Klavier „Der Gefangene aus dem Norden“ (Text von W. A. Aljabjew, 1831), die auf der polyphonen Entwicklung des russischen Volksliedes „Ruhm“ in einer tragischen Moll-Interpretation beruht¹⁵.

¹⁵ Es wurde vom Komponisten 1838 überarbeitet und veröffentlicht.

Das wichtigste Merkmal des Kompositionsstils von Aljabjew ist die lebendige figurative und psychologische Rolle der Ostinato-Elemente ¹⁶.

¹⁶ Siehe z. B. die Ostinato-Figuren in der Begleitung der Romanzen „Irtysch“ und „Vorahnung“: Durch die Melodisierung des musikalischen Gefüges machen sie den Klavierpart zu einem Träger von Bildern und erzeugen ein Gefühl seelischer Beklemmung.

Der tragische Monolog „Abendglocken“ (Text von I. I. Koslow, 1828) besticht durch seine Ausdruckskraft, die von Anfang bis Ende auf einem tonischen Orgelpunkt gehalten wird. Die gleichmäßigen, trauernden und beerdigenden Glockenschläge, die der pathetischen Gesangsdeklamation gegenüberstehen, die harmonische Entwicklung einschränken und gleichzeitig die Farbe schärfen, vertiefen das tragische Gefühl der Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung. Trauer- und glockenähnliche Elemente sind auch im ersten Schrei des Vokalteils enthalten, dessen allgemeine rhythmische Dramaturgie (verstärktes Pulsieren, gefolgt von einer Rückkehr zu langen, gleichmäßigen Schlägen im Schluss) auf die nationalen Traditionen der Handglockenkunst zurückgeht. Das Muster der Vokalmelodie spielt ebenfalls eine wichtige Rolle bei der Schaffung einer Stimmung hoffnungsloser Verzweiflung, deren Phrasen trotz ihres anfänglichen Aufwärtsstrebens von Natur aus tief sind (Beispiel 2).

Die Lieder des „Sängers des Nordens“, die voll von Reflexionen über die Not des Exils sind, sind nicht nur von trauriger Verzagtheit, sondern auch von mutigem Protest, dem Wunsch, ein grausames Schicksal zu überwinden, erfüllt. So wird zum Beispiel im Refrain der Romanze „Irtysch“ (Text von I. I. Vetter, 1828) der leidenschaftliche Appell an die ferne Heimat und die Freiheit von einem heroischen Melodieausbruch begleitet, dessen willensstarker und entschlossener Charakter durch die kraftvolle Unterstützung des Chorgesangs noch verstärkt wird (Beispiel 3).

Während seiner Wanderjahre nimmt Aljabjews Liebeslyrik eine unendliche Vielfalt von Schattierungen an. Es gibt lyrische Erklärungen, Liebesrausch, Enttäuschung und die verschiedensten Varianten der „Trennung“ - von gefühlvoll naiv bis romantisch hoffnungslos. Schwermütige Melancholie wird abgelöst von leidenschaftlicher Sinnlichkeit, erhabener Spiritualität - sanfter Ironie. Neue, leidenschaftlich erotische Schattierungen des Gefühls werden in den Romanzen „Ich bin verliebt, Jungfrau-Schönheit!“ (Worte N. M. Jasykow, 1834), „Sie ist mein!“ (Worte von A. A. Delwig, 1836), „Ach, sicher nie...“ (Worte von A. S. Gribojedow, 1837). Bemerkenswerte Beispiele idealer und erhabener Liebeslyrik dieser Jahre sind die Romanzen „Heimliches Leid“ (Text von A. F. Weltman, 1833) und „Ich sehe dein Bild“ (Text von A. Bistrom, 1833), die sich durch eine gewisse Kontemplation auszeichnen: Das Bild der „fernen Geliebten“ erscheint in ihnen wie durch einen Schleier hindurch, dem geistigen Blick des Helden erscheinend. Eines der besten lyrischen und elegischen Werke dieser Periode ist die Romanze „Ich liebte dich“ zu Puschkins Gedichten (1834), die sich durch eine subtile Verwandlung des poetischen Textes auszeichnet: Die Sätze, die die Hoffnungslosigkeit der Liebe des lyrischen Helden ausdrücken, erklingen in Moll und sind ohnmächtig tief, während die Worte über ein noch nicht verklungenes Gefühl die Melodie nach oben schnellen lassen und durch die gleichnamige Dur-Tonart kontrastreich abgeschattet werden.

In den 1830er Jahren tauchen in Aljabjews Lyrik neue, charakteristische Momente, Merkmale der Porträtkunst und Elemente der Ironie auf. Ein anschauliches Beispiel für das Porträt ist die Romanze „Ach, warum glänzt es“ nach dem Gedicht von Puschkin (1833), in der ein anmutiges Frauenbild durch die Melodie eines beliebten Walzers von W. R. Gallenberg gezeichnet wird, den Aljabjew hier verwendet¹⁷.

¹⁷ Später tauchen Frauenbilder auf, die von der Mazurka umrissen werden: siehe z. B. die Romanzen „Ich liebe dich, süßes Mädchen“ (Text von W. G. Benediktow, 1844), „Papiros“ (Text von I. P. Mjatilew, 1844) und „Denk nicht, mein Freund“ (Text von D. A. Putilow, 1850).

In der Romanze „Sascha, Sascha, ich leide“ (Puschkins Worte, 1832) erhält das lyrische Thema eine ironische Brechung. Der Komponist parodiert gängige lamento-sentimentale Techniken und interpretiert scherzhaft die rhetorische Formel des „Schicksalsthemas“.

Die innovativen Tendenzen werden am deutlichsten in den Gattungen der Elegie, der Ballade und des romantischen Monologs realisiert. Diese drei Gattungen sind in Aljabjews Werk durch die vorherrschende Tendenz zur Dramatisierung eng miteinander verbunden. Die Dramatisierung der romantischen Lyrik erfolgt auf zwei gegensätzliche Weisen: in einigen Fällen findet eine Verdichtung der Tragödie im Rahmen einer äußerst lakonischen musikalischen Form statt,¹⁸ während in anderen Fällen die lange Entwicklung und kontrastreiche Gegenüberstellung verschiedener Bilder eine lange Erzählung vom Typus der Ballade hervorbringt.

¹⁸ Das sind zum Beispiel die Romanzen „Öffne, Baron, das Tor!“, „Zwei Raben“, „Sie ist weg!“, „Verzeih mir! Wie traurig ist dieses Wort...“.

Gleichzeitig lassen sich diese Gattungen nicht immer voneinander abgrenzen, da Erzählung und Meditation, kontrastierendes Nebeneinander und kontinuierliche Entfaltung in einem Werk kombiniert werden können.

Viele von Aljabjews Liebesromanzen aus der Reifezeit können als dramatische Monologe bezeichnet werden. Ihr Inhalt besteht aus den Äußerungen des romantischen Helden, die entweder nachdenklich, zerrissen, lyrisch und elegisch oder tief meditativ sind. Beispiele für solche Monologe sind die Romanzen „Ich sitze am Ufer des Stroms“ (1833) und „Und mein Stern“ (1836) nach einem Text von D. W. Dawydow, „Pilger“ (Text von A. N. Murawjow, 1835), „Geduld“ (1829), „Sie ist weg!“ (Text von P. J. Burzow, 1835).

Die Romanzen „Unsichtbarer Wächter der Seele“ (Text von D. W. Wenewitinow, 1829) und „Gebet“ (Text von N. M. Jasykow, 1834) können als Beispiele für einen neuen Typus monologischer Romanzen mit dem Charakter konzentrierter Reflexion dienen. Diese Werke zeichnen sich durch ihren philosophischen Inhalt aus, der die Besonderheiten der Weltanschauung des Komponisten und seine Überlegungen zu seinem eigenen Schicksal widerspiegelt; sie rufen zu Geduld, Selbstbeherrschung und zur Überwindung eines grausamen Schicksals auf. Beide Monologe zeichnen sich sowohl durch den ungewöhnlichen Inhalt des poetischen Textes als auch durch ihre musikalische Gestaltung aus. Das feierliche und erleuchtete „Gebet“, mit dem die Sammlung „Der kaukasische Sänger“ eröffnet wird, ist im Choralstil und in der für ähnliche Aljabjew-Bilder charakteristischen Tonart E-Dur gehalten. Die zweite Romanze, die von der Bedeutung her ebenfalls ein „Gebet“ darstellt, zeichnet sich durch die latente Imitation und das kontrapunktische Gefüge der Begleitung aus, das an Bachs Choralbearbeitungen erinnert. Die Gesangsstimme beider Werke ist deklamatorisch und voller pathetischer Ausrufe.

Die Zeit des Exils ist reich an Elegien. Die Entstehung dieser Gattung in Aljabjews Werk ist mit der Poesie Puschkins verbunden: die ersten Werke, die der Komponist als Elegien bezeichnete, wurden zu Gedichten des großen russischen Dichters geschrieben. Sie unterscheiden sich sowohl in ihrem Charakter als auch in ihrer Form stark von den frühen Romanzen „Das Tageslicht erlosch“, „Das Erwachen“ und „Ich erinnere mich an einen wunderbaren Augenblick“. Letztere nimmt in ihrer Form Glinkas Interpretation dieses Gedichts vorweg und ist eine der vollkommensten, harmonischsten Schöpfungen von Aljabjews Lyrik. Die Elegien der reifen Periode sind dramatisiert und von romantischen und autobiographischen Motiven durchdrungen.

Themen der Einsamkeit, Erinnerungen an eine „ferne Geliebte“ und an eine glückliche Vergangenheit, Reflexionen über die Zerbrechlichkeit des Lebens sind mit Motiven des Exils, der Gefangenschaft, des tragischen Schicksals des Künstlers und der romantischen Desillusionierung der Seele verwoben.

Der Inhalt der Elegien beruht auf dem Wechsel der seelischen Zustände und den verschiedenen Schattierungen der Erlebnisse des lyrischen Helden, hinter denen sich die eigenen Gedanken und Gefühle des Komponisten abzeichnen. Deshalb herrscht hier das Prinzip der Durcharbeitung des musikalischen Materials vor. Die kontinuierliche Entfaltung, die den Übergängen psychischer Zustände entspricht, wird oft in Formen mit Durchführungselementen vom Typ der Strophenvariante realisiert. Dazu gehören die Elegien „Ich werde deinen Kummer nicht anrühren“ (Text von N. P. Grekow, 1833), und „Gesegnet ist der, der auf dem Bett der Nacht...“ (Text von Jasykow, 1838). Oft wird die Strophenform in eine Mischform umgewandelt, in der verschiedene Prinzipien der Formenbildung synthetisiert werden. Das Zusammenspiel der Prinzipien des Strophentums als Grundlage der Formbildung, der Durchführung und der Reprisenwiederholung führt zur Bildung einer komplexen Reprisenkomposition. Die zweiteilige Komposition findet sich in den Elegien „Die arme Sängerin“ (Text von W. A. Aljabjew, 1838) und „Du hast geschworen“ (um 1835), die dreiteilige Komposition in den Elegien „Ich habe das Leben geliebt“ (1834), „Wo bist du, liebes Land“ (1839) und „Der Gefangene aus dem Norden“ (1838). Manchmal verleiht die periodische Wiederkehr eines charakteristischen musikalischen und thematischen Elements oder sogar einer ganzen Struktur dem Werk einen rondoartigen Charakter. In der Elegie „Der Himmel ist düster, der Wind ist laut“ (Text von Burzow, 1835) erfüllt das Anfangsthema die Funktion eines Refrains wie eines Refrains. Und in der „Ländlichen Elegie“ (Text von Koslow, 1836) gibt es sowohl einen vokalen Litanei-Refrain als auch drei kleine Klavierrefrains.

Das letzte Werk besingt die Loslösung des jungen Leidenden vom weltlichen Leben, gequält von der ewigen Trennung von seiner Geliebten. Der Wunsch des Komponisten, die Veränderungen im Gemütszustand des lyrischen Helden und die äußeren Details des Textes detailliert widerzuspiegeln, führte zu dem vielschichtigen Charakter des musikalischen Materials, das in einer schlanken Strophenform organisiert ist. Die „Ländliche Elegie“ zeigt anschaulich, wie die Rolle des Klavierparts mit zunehmender Komplexität der Struktur der Romanze ansteigt und sich zu einer ausgedehnten, sich entwickelnden Komposition entwickelt: von einem begleitenden Hintergrund, der den gesamten emotionalen Ton des Werks bestimmt, wird er zu einem wichtigen Träger von Bildern und einem wirksamen Faktor im musikalischen Drama.

Die Gattung der Ballade in ihrer reinen Form¹⁹ ist für Aljabjew untypisch, doch finden sich balladeske Züge in vielen seiner Werke lyrischen Inhalts, die das romantische Thema der Unmöglichkeit des Glücks entwickeln und helle Träume und grausame Realität gegenüberstellen.

¹⁹ D. h. Werke mit dramatischem und erzählerischem Charakter, bei denen die Tendenz zur Durchgestaltung der musikalischen Form überwiegt.

Dazu gehören ein dramatischer Dialog („Das Geheimnis“, Text von Koslow?, 1833), ein Liedmonolog („Lied des Räubers“, Text von Weltman, 1834), eine lyrisch-dramatische Erzählung („Glück im Traum“, Text von Schukowski, 1835), ein Balladenlied im russischen Stil („Zwei Raben“, Text von Puschkin, 1830). Deutlich spürbar ist der Balladenton in dem tragischen Monolog „Der Sarg“ (Text von P. G. Obodowski, 1830) mit seiner düsteren Todesromantik, die dem „verwundeten Herzen“

den ersehnten Frieden gibt, und in dem „Trauerlied“ „Öffne, Baron, das Tor!“ (Text von I. I. Laschetschnikow, 1834).

Auch die Gattung des „Russischen Liedes“ erfuhr im Berichtszeitraum eine neue, dramatische Interpretation. So sind die Romanzen auf Gedichte von Delwig, „Wie hinter dem Fluss Sloboduschka (*Ein großes Dorf mit einer nicht-leibeigenen Bevölkerung*) steht“ und „Das Waisenkind“ (1834 und 1836), im Wesentlichen Balladen im nationalen Stil. Die erste von ihnen beruht auf einer kontrastierenden Gegenüberstellung des anfänglichen Tanzthemas und des langsamen lyrischen Themas des Mittelteils, das die Melodie des bekannten Liedes „Warum habe ich dich betrübt“ wiedergibt. Das sich energisch entwickelnde Tanzthema dient als Grundlage für eine dramatische Erzählung, während das schwermütig klingende Thema „Warum habe ich dich betrübt“ als Bild für die schwierigen Erinnerungen einer jungen Bauernwitwe erscheint (Beispiel 4a, b).

Die Komposition von „Das Waisenkind“ ist ein sich dynamisch entfaltender Zyklus von drei sich nacheinander beschleunigenden Liedern: ein langes Lied in Moll, ein lebhafteres lyrisches Lied in Dur und ein schnelles Tanzlied, in dem die Tapferkeit, der Mut und die Arglist der jungen Männer offen zu Tage treten. Die Dramaturgie dieser Werke, die auf einem kontrastreichen Nebeneinander verschiedener Gattungen des russischen Liedes beruht, ist genetisch von den traditionellen „doppelten“ Konzertarrangements von Volksliedern abgeleitet, die im frühen 19. Jahrhunderts üblich waren. Die subtile intonatorische Verwandtschaft der kontrastierenden Themen zeigt sich in den Coda-Abschnitten beider Lieder, wo die Entwicklung entlang der Linie des kontinuierlichen dynamischen Wachstums zu einer Verschmelzung der Intonationen in einer neuen Melodie von allgemeiner Romantik führt.

In den 1830er Jahren dringt Aljabjew in seinem Werk weiter in die stilistischen Ursprünge des russischen ausgedehnten Liedes und in das Geheimnis des melodischen Gesangs ein. Am deutlichsten zeigt sich dieser Prozess in langsamen, „wehmütigen“ Liedern wie „Das Lied der Unglücklichen“ (Text von A. A. Aljabjew?, 1832), „Widerlich, traurig für mich in der Welt“ (Text von M. W. Dargomyschkaja, 1833), „Süß sang die Nachtigallenseele“ (Text von Laschetschnikow, 1834), „Der einsame Mond schwebte“ (Text von Delwig, 1839). In den Liedern „Süß sang die Nachtigallenseele“ und „Das Lied der Unglücklichen“ taucht das Bild der Nachtigall wieder auf, entweder als verbannte Sängerin oder als „freier Vogel“, der gerufen wird, um Nachrichten in die „liebe Heimat“ zu bringen. Die innere Tragik des langen Liedes mit seiner spannungsgeladenen melodischen Entwicklung beleuchtet auf neue Weise das Querschnittsthema von Aljabjews Lyrik - die Reflexion des Komponisten über sein eigenes Schicksal.

Ein neuer Trend dieser Jahre ist die humorvolle Interpretation des Genres „Russisches Lied“²⁰.

²⁰ So zum Beispiel die Lieder „Und ich werde auf die Veranda hinausgehen“ (Text von Delwig, 1837), „Die Wahl einer Frau“ (Text von A. W. Timofejew, 1838), „Sommerkleid“ (Text von A. I. Poleschajew, 1840), „Was ist mit dir, meine Geliebte...“ (Text von Weltman, 1841).

Der Komponist, der stets dazu neigte, seine Werke im Detail zu nuancieren, unterstreicht den Charakter dieser Lieder mit den Bezeichnungen scherzo oder scherzando. Diese Romanzen, die im Geiste von Tanzliedern und in ihrer Form einfacher sind, enthalten auch charakteristische Stilmerkmale russischer Volkslieder, sogar Elemente des intrasyllabischen Gesangs.

Aljabjews ungewöhnlich feines Gespür für die Folklore zeigt sich in den Bearbeitungen von Liedern verschiedener Völker Russlands, die er während seines Exils schuf. In kreativer Zusammenarbeit mit dem berühmten ukrainischen Schriftsteller, Historiker und Volkskundler M. A. Maximowitsch stellte der Komponist die Sammlung „Stimmen ukrainischer Lieder“ (1834) zusammen, die die erste gedruckte Sammlung ukrainischer Folklore war.

In früheren Sammlungen russischer Volkslieder, beginnend mit der Sammlung Lwow-Pratsch, wurden sporadisch Bearbeitungen ukrainischer Lieder veröffentlicht, doch die Maximowitsch-Aljabjew-Ausgabe ist ausschließlich ukrainischen Volksliedern gewidmet. Die Herausgeber waren bestrebt, dem russischen Publikum das ukrainische Liedgut, das sie mit seiner Poesie und Originalität ansprach, näher zu bringen und es in einer einfachen, zugänglichen und für den Hausgebrauch geeigneten Form zu präsentieren. Nach ihrem Plan sollte die Sammlung 40 Lieder umfassen, die in zwei Heften veröffentlicht werden sollten, aber es gelang ihnen, nur 25 Lieder in einem Heft zu veröffentlichen. Sechs weitere von Aljabjew bearbeitete ukrainische Lieder wurden später veröffentlicht: drei davon erschienen 1839, und 1859, nach dem Tod des Komponisten, wurden alle sechs veröffentlicht. Die meisten Lieder der Maximowitsch-Aljabjew-Sammlung wurden zum ersten Mal veröffentlicht, darunter befinden sich sehr seltene Aufnahmen, für die es in späteren Ausgaben kaum Entsprechungen gibt, wie die Lieder „Oh, Zorja, Zorenka“, „Hinter dichten Dornenbüschen“, „Hej, die Kosaken ritten von der Wache“, „Opanas hütete die Herde“. Die Sammlung umfasst Lieder verschiedener Genres: lyrische, zeremonielle, historische und humorvolle. Eine besondere Gruppe besteht aus Liedern, die das Thema der Einsamkeit behandeln, das dem Komponisten so am Herzen liegt: „Es wehen die Winde“, „Die Möwe“, „Die Forelle im Meer“, „Oh, das Leid, das Leid“ und andere. In ihrem Stil nähern sich diese Arrangements der lyrischen Romantik.

Aljabjew hat nicht nur ukrainische Lieder, sondern auch Melodien der kaukasischen Hochlandbewohner, der Tataren, Baschkiren, Kirgisen und Turkmenen gesammelt, aufgenommen und verarbeitet. Von besonderem Interesse ist die Sammlung „Asiatische Lieder“, die kreative Bearbeitungen authentischer Volksmelodien enthält - zwei baschkirische, kirgisische und turkmenische. Die freie Entfaltung der volkstümlichen Themen unter Beibehaltung der ihnen innewohnenden charakteristischen Merkmale führte zur Entstehung komplexer musikalischer Kompositionen mit Merkmalen der Variation und der Durcharbeitung.

Aljabjews größtes Verdienst war die Schaffung des Genres der „Orientalischen Romanze“, das in der Folgezeit in den Werken klassischer russischer Komponisten fruchtbar weiterentwickelt wurde. Lebendige Eindrücke aus dem Volksleben und die erstaunliche Gabe des Komponisten, die spezifischsten Eigenschaften der multinationalen Folklore zu erfassen, machten Aljabjew zum Entdecker und Begründer des russischen Orientalismus. Die traditionelle, konventionelle Interpretation des Orients findet sich nur in dem frühen Melodram „Der Gefangene im Kaukasus“ (1828?) und in der Romanze „Der Liebhaber der Rose, die Nachtigall“ (Text von Koslow, 1834). Die Werke, die der Komponist während seines Aufenthalts im Kaukasus und in der Folgezeit schuf, haben einen ganz bestimmten nationalen Charakter. Dazu gehören das „Kabardinische Lied“ (Text von A. A. Bestuschew, 1834), das „Georgische Lied“ (Text von L. A. Jakubowitsch, 1834), „Tscherkessisch“ (Text von W. A. Aljabjew, 1834), das „Tscherkessische Lied“ (Text von Lermontow, 1843) und „Strahl der Hoffnung“ (1846).

Sehr fortschrittlich war Aljabjews Reflexion der Bilder des „freien“ Kaukasus in seinen Romanzen, der für die russische Poesie der nachdekabristischen Jahre die Verkörperung des Geistes der Freiheit und des Trotzes war. Die Bezugnahme des

Komponisten auf Gedichte von Lermontow und den dekabristischen Dichtern Bestuschew-Marlinski und Jakobowitsch ist bezeichnend. Freiheitsliebende Motive tauchen offen in der Romanze „Tscherkessisch“ und dem „Kabardischen Lied“ auf, deren intonatorische Nähe die Möglichkeit nahelegt, dass sie dieselbe folkloristische Quelle haben²¹ (Beispiel 5a, b).

²¹ Möglicherweise war diese Quelle das Frühlingslied „Oh, Zorja, Zorenka“, das in der Sammlung „Stimmen ukrainischer Lieder“ (Nr. 8) enthalten ist.

Die Melodie, die auf einer improvisatorischen und variantenreichen Entwicklung der anfänglichen Intonation beruht, und die charakteristischen Rhythmen - entweder scharf synkopiert („Kabardisches Lied“, „Tscherkessisch“) oder liebevoll wiegend, hypnotisierend („Georgisches Lied“) oder komplex und raffiniert tanzend („Tscherkessisches Lied“, „Strahl der Hoffnung“) - spielen eine wichtige Rolle bei der Schaffung eines orientalischen Flairs.

Der Komponist bedient sich subtiler harmonischer Farben: harmonisches und melodisches Dur, Moll mit zwei überhöhten Sekunden, scharfe verminderte Harmonien, komplexe alterierte Akkorde und harte Quart-Quint-Konsonanzen. Die Hauptstimmung, das Leitbild, entsteht in der Regel in der Klaviereinleitung, die ein Bündel von Intonationen enthält, die sich in der Gesangsmelodie weiterentwickeln, sowie die Formel für die weitere Begleitung. Die Klavierbegleitung ist in der Regel eine subtile Nachahmung des Klangs von Volksinstrumenten: es gibt ausgehaltene leere Konsonanzen (Quinten, Oktaven) mit Vorschlag oder Nachschlag, ostinate Bässe und charakteristische rhythmische Figuren. Der Klavierpart von Aljabjews orientalischen Romanzen verbindet organisch bildhafte und expressive Funktionen.

Unter Aljabjews späten Romanzen finden sich auch Kompositionen, die der Komponist als „Zigeunerlieder“ bezeichnet. Über einen gewissen Einfluss der Zigeunermusik auf Aljabjews Lyrik wurde bereits weiter oben berichtet. Jetzt, in den 1840er Jahren, während der Blütezeit und der allgemeinen Beliebtheit des Zigeunerkonzerts, unterscheidet der Komponist „Zigeunerlieder“, die dem Genre der „Russischen Lieder“ gleichgestellt sind. Dazu gehören die Romanzen „Ein alter Ehemann, ein schrecklicher Ehemann“ (nach Puschkin), „Ich werde es niemandem erzählen“ (nach Kolzow, 1844) und „Vorbei, der lange Weg ist vorbei“, die sich durch eine unkomplizierte Form, feuriges Temperament und schwungvolle Tanzrhythmen auszeichnen. Besonders hervorzuheben ist das lyrische Lied „Ich werde es niemandem erzählen“, in dem die intensive Entwicklung der anfänglichen Intonation durch Erweiterung des Tonumfangs (bis zu zwei Oktaven) zu einem Höhepunkt führt, der die Höhepunkte Tschaikowskis vorwegnimmt (Beispiel 6).

Aljabjews Arbeit auf dem Gebiet der häuslichen Liedromantik ging weiter. Im Jahr 1839 veröffentlichte er eine Sammlung von „Russischen Trinkliedern“ für Chor, zu dem er Trink- und Tafellieder in anderen Jahren komponiert, hinzugefügt. Sie verherrlichen die „Husarenfreundschaft“, Bilder der „hohen Freiheit“ und die Liebe zum Vaterland. In den früheren „Bajan-Liedern“ (Texte von Jasykow, 1834) erklingt das patriotische Thema in einer heroisch-legendären Kontext: sie sind durch Militanz und bewussten Archaismus im Geiste der romantischen Reproduktion von Bildern der heimischen Geschichte durch die dekabristischen Dichter gekennzeichnet. Eine andere, bitter-realistische Interpretation des Themas der militärischen Tapferkeit und des Patriotismus findet sich in den Romanzen der 40er Jahre – „Das Lied des alten Mannes“ (Text von W. A. Sollogub) und „Das Lied des Invaliden“. Ihr Inhalt ist ein tragischer Kontrast zwischen den Erinnerungen an frühere Feldzüge, glorreiche

Taten, Husarenbrüderschaft und der traurigen Realität, die den alten Krieger zu einem einsamen, trostlosen Dasein verdammt.

Die letzte Periode in Aljabjews Werk ist durch eine deutliche Verstärkung der realistischen Tendenzen und der Aufmerksamkeit für soziale Themen gekennzeichnet.

Der tragische Widerspruch zwischen dem erbärmlichen Elend der Gegenwart und den Erinnerungen an früheren Ruhm steht auch im Mittelpunkt der Romanze „Die Bettlerin“ (Text von D. T. Lenski - nach Béranger, 1841), in der das sozial denunziatorische Gedicht des französischen Dichters und Demokraten eine zutiefst dramatische Interpretation erfährt. Die langsame, gleichsam behinderte Entfaltung der Melodie, die auf der Entwicklung der in der Klaviereinleitung gegebenen Leitintonation beruht, führt zu einem Höhepunkt, der wie ein wütender Protest klingt und dem die Sensibilität der frühen sentimentalischen Romanzen fehlt. Der scheinbar typisch romantische Gegensatz von trauriger Realität und Erinnerungen an vergangenes Glück wird realistisch verkörpert. Die Romanzen „Die Bettlerin“, „Das Lied des alten Mannes“ und „Das Lied des Invaliden“ gehen Dargomyschskis musikalischen und psychologischen Porträts voraus.

Aljabjews Kompositionen des letzten Jahrzehnts zeichnen sich durch eine demokratische Ausrichtung und die Aufmerksamkeit für die Bilder der Unterprivilegierten, der „Gedemütigten und Beleidigten“ und der „armen Leute“ aus. Ein besonderer Zyklus besteht aus Liedern zu Gedichten von Ogarew, die düstere Bilder des Dorflebens zeichnen: „Kabak“ (*Kneipe*) (1843), „Isba“ (*Hütte*) (um 1843) und „Der Dorfwächter“ (1851). Das Lied „Kabak“ stellt eine dramatische Metamorphose des Genres „Russisches Lied“ dar und steht auf dem Weg zu den Szenenliedern von Dargomyschski und später Mussorgski. Bei der Schaffung des Bildes eines armen Mannes, der vergeblich versucht, „seine Sorgen mit einem Becher zu stillen“, spielen die dramatische Behandlung des Tanzrhythmus, die waghalsigen Sprünge zu langen Intervallen in der Melodie und die subtile Imitation von Elementen des melodischen Gesangs, der auf dem Höhepunkt des Liedes in einem verzweifelten Stöhnen ausbricht, eine wichtige Rolle.

Düstere Bilder des dörflichen Lebens entfalten sich in den Liedern „Isba“ und „Der Dorfwächter“, die die Linie der „psychologischen Landschaft“ aus der früheren Romanze „Winterstraße“ (nach Puschkin, 1831) realistisch weiterentwickeln. In beiden Liedern finden sich deutliche Anklänge an Schuberts Naturschilderungen, deren traurige Erstarrung dem Seelenzustand des lyrischen Helden entspricht. Schubertsche Einflüsse lassen sich in der kompositorischen Lösung dieser Lieder²², in der Untrennbarkeit von malerischem und bildhaftem Beginn mit psychologischem Tiefgang und in der Verwendung bestimmter musikalischer Ausdrucksmittel (vor allem verschiedener Arten von Ostinati) erkennen.

²² Das durchgehende Thema in dem Lied „Isba“ wird in einer zweiteiligen Form ohne Wiederholung umgesetzt, während es in „Der Dorfwächter“ in einer Form des Typs *ABA* umgesetzt wird.

Aljabjews vokales Schaffen ist eine ganz besondere Erscheinung. Seine Kompositionen unterscheiden sich deutlich von den Romanzen seiner Zeitgenossen, insbesondere von Warlamow und Guriljow, mit denen er oft eine Dreiergruppe bildete. Die Originalität von Aljabjews Lyrik liegt nicht nur in ihrer Gattungs- und Themenspezifität, sondern auch in der Individualität seiner Schaffensmethode und seinem Umgang mit dem poetischen Text. Die Hauptaufgabe des Komponisten

bestand darin, die verschiedenen Schattierungen der Erlebnisse seines lyrischen Helden zu enthüllen, die einzelnen Bilder des poetischen Textes in kohärenter Weise in der Musik widerzuspiegeln, während die Form des Verses, seine rhythmischen und intonatorischen Aspekte ihn weitgehend gleichgültig ließen. Die subtile figurative und psychologische Detaillierung auf der einen Seite und die häufige Missachtung der Struktur des poetischen Textes auf der anderen Seite ist der Hauptwiderspruch von Aljabjews Schaffensmethode²³.

²³ Auf dieses Merkmal hat W. A. Wasina-Grossmann (66) in ihrer Monografie hingewiesen.

Gleichzeitig bringt die Konzentration auf die semantischen Details des Textes seine kompositorische Suche näher an Dargomyschskis Bestrebungen in der späten Periode seines Werks.

Aljabjews Texte spiegeln mit großer Tiefe die alltägliche Erfahrungswelt der Menschen seiner Zeit wider, die von einer tragischen Lebensauffassung, einem Gefühl der Sehnsucht, Einsamkeit und Enttäuschung sowie einem Sinn für bürgerlichen Protest geprägt war. Mit großer Unmittelbarkeit spiegelt der Komponist in der Romanze die Züge seiner Weltanschauung und seiner persönlichen Eindrücke wider. Die autobiografischen Motive, die sein vokales Vermächtnis durchdringen, zeugen von der allgemeinen romantischen Ausrichtung seines Werks. Aljabjew ist der romantische Gegensatz zwischen Realität und Illusion (Erinnerungen), die Sehnsucht nach dem Ideal inhärent; das romantische Thema der Wanderschaft, Bilder des Exils, des vom grausamen Schicksal verfolgten Sängers und nostalgische Motive des Heimwehs ziehen sich durch sein gesamtes Schaffen. Gleichzeitig sind ihm byronische Metaphern völlig fremd, er singt von „Weltschmerz“, Skepsis, Gefühlen des „überflüssigen“ Menschen, dem Gegensatz zwischen Persönlichkeit und Umwelt, Kunst und Leben.

Aljabjews Romantik steht ideologisch der Romantik der dekabristischen Schriftsteller und Dichter nahe. Sie ist gekennzeichnet durch Patriotismus, Idealisierung der historischen Vergangenheit und einen Appell an die Helden des Nationalepos (das Bild des Bajan). Gleichzeitig wurde die Geschichte nicht als Zuflucht vor der Moderne dargestellt, wie es für viele westliche Romantiker typisch ist. Die Seiten von Aljabjews Lyrik, die den Atem des Vaterländischen Krieges von 1812 atmet, fangen die Bilder der mutigen und einfachen Soldaten der napoleonischen Ära ein, die Vorläufer von Dargomyschskis „Altem Korporal“. Wie die führenden Schriftsteller seiner Zeit beschäftigte sich der Komponist mit dem Sammeln und Popularisieren von Folklore. Der nationale Charakter von Aljabjews „orientalischen“ Romanzen ist unter den Vokalwerken von Glinkas Vorgängern unübertroffen und entspricht den Bestrebungen der dekabristischen Ästhetik, die das Problem der Nationalität und der nationalen Identität in den Mittelpunkt ihrer Anliegen stellte.

Die gesteigerte Emotionalität des Ausdrucks, die detaillierte Widerspiegelung seelischer Vorgänge in der Musik und der subtile Psychologismus verbinden sich in Aljabjews Romanzen mit konkreter Gegenständlichkeit und der Wiedergabe der Gegenstandswelt. Der Wunsch, ein visuelles Bild zu schaffen, das nationale, alltägliche und historische Kolorit zu übersetzen, und die Verbindung mit der Folklore führen zu einer allmählichen Verstärkung der realistischen Tendenzen. Aljabjews Vokalwerk der Reifezeit verbindet romantische Leidenschaft mit realistischer Wahrhaftigkeit und großer psychologischer Tiefe bei der Darstellung der geistigen Welt des Menschen seiner Epoche.

3.

Wie bereits erwähnt, umfasst Aljabjews vokaler Nachlass nicht nur kammermusikalische Lyrik, sondern auch Werke für Gesang und Orchester, für Gesang und Chor, für Chor mit Begleitung (sowohl Klavier als auch Orchester) und schließlich für A-cappella-Chor. Natürlich sind diese Werke gattungsmäßig recht eng miteinander verwandt, und diese Verbindung zeigt sich in mehrfacher Hinsicht.

So gehören beispielsweise sehr viele Kompositionen Aljabjews aus dem Genre der Tafellieder oder auch der „Russischen Lieder“ (zu letzteren gehören „Abschied von der Nachtigall im Norden“, „Ach, hätte ich doch vorher gewußt“, „Süß sang die Nachtigallenseele“ und „Der einsame Mond schwebte“) gleichermaßen in den Bereich der kammermusikalischen und chorischen Werke, da ihre Form auf der Kombination eines Solochors mit einem Chorrefrain beruht. In der W. A. Perowski gewidmeten Sammlung „Russische Tafellieder“ dominiert eindeutig der chorische Ansatz.

Eine weitere Berührungsfläche zwischen den Gattungen Kammergesang und Chor sind die Bearbeitungen der Solo-Romanzen des Komponisten für Chorensemble (wir werden solche Werke besprechen, wenn wir Aljabjews Zyklus „Sammlung verschiedener russischer Lieder“ betrachten). Ein weiteres bedeutendes Moment der Verflechtung zeigt sich bei der Analyse von Vokalzyklen und Vokalsammlungen - mehr als fünfzehn davon stammen von Aljabjew -, in denen Lieder unter Beteiligung des Chors die Funktion von Höhepunkt und manchmal sogar Schlussnummer übernehmen. Aber selbst wenn man den Einsatz des Chors in Romanzen und Bearbeitungen von Volksliedern außer Acht lässt, umfasst Aljabjews chorisches Vermächtnis mehr als hundert Werke: drei liturgische Zyklen (zwei Liturgien und die Allnachtsvigil), etwa achtzig geistliche Choräle, mehrere Chorkonzerte, Bearbeitungen von Romanzen und Liedern für Chor und Orchester, Hymnen und feierliche Tänze für Chor sowie den ersten A-cappella-Chorzyklus zu weltlichen Texten in der Geschichte der russischen Musik.

Die meisten Chorwerke Aljabjews gehören formal in den Bereich der Kultmusik. Nach dieser Feststellung muss jedoch sofort betont werden, dass dies gerade dann der Fall ist, wenn die Werke über geistliche Texte vom Komponisten am wenigsten als Gesangsnummern mit lediglich angewandter Funktion zur Begleitung eines Gottesdienstes betrachtet werden. Andererseits sind sie von ihm auch nicht für die konzertante Aufführung gedacht, was sich zumindest an den gewissenhaften Anweisungen des Autors zeigt, nach welchem der Rufe des Priesters oder Diakons der Chor einsetzen soll.

Um die Besonderheiten von Aljabjews Schaffen in den geistlichen Gattungen zu verstehen, muss man sich vor Augen führen, unter welchen ungünstigen, zumeist bewusst aussichtslosen Bedingungen seine Chorwerke entstanden sind.

Die russische Kirchenmusik der 1830er- und 40er-Jahre befand sich bekanntlich in einem tiefen Niedergang, der auf ein ganzes Bündel von Gründen zurückzuführen war, die für die Nikolaus-Ära typisch waren: insbesondere die Erneuerung des Verbots der Aufführung von Werken geistlicher Gattungen in Konzertsälen, die Konzentration aller Privilegien für die Veröffentlichung und Verbreitung geistlicher Musikwerke in den Händen des Direktors der Hofkapelle A. F. Lwow, die starke Einengung des Kreises der Autoren, deren Chöre offiziell in der Kirche singen durften.

Unter diesen Umständen konnte Aljabjew natürlich in keiner Weise mit einer breiten Aufführung seiner geistlichen Musik rechnen, auch wenn er nicht zu den in Ungrnade Gefallenen gehörte. Es liegt daher auf der Hand, dass er in hohem Maße von einem rein inneren schöpferischen Impuls angetrieben wurde, um Ideen wahrhaft humanistischer Natur zum Ausdruck zu bringen, die gleichzeitig zutiefst persönlich empfunden und philosophisch verallgemeinert wurden.

Anders als z. B. A. F. Lwow, P. M. Worotnikow, N. M. Potulow, P. I. Turtschaninow und G. J. Lomakin, deren Bestrebungen sich vor allem auf die rein praktischen Zwecke des Gottesdienstes konzentrierten, stand Aljabjew bei der Lösung seiner künstlerischen Aufgabe in etwa auf denselben ästhetischen Positionen wie Mozart in seinem Requiem, Beethoven in seiner Missa solemnis und Mendelssohn in seinen Oratorien über evangelische Themen.

Zu Aljabjews Entfremdung von der oben erwähnten Gruppe der „offiziellen russischen Kirchenkomponisten“ kam noch seine unverhohlene Gleichgültigkeit gegenüber Fragen der obligatorischen Einhaltung liturgischer Kanons und konkreter Beispiele altrussischer Kultgesänge hinzu. Er verarbeitete nie alte Kirchengesänge, verwendete nicht deren Motive oder gar Intonationen, sondern stützte sich mit aller Offenheit auf die intonatorische Sphäre der Musik der Romantik und der romantischen Opern.

Ein anschauliches Beispiel ist Aljabjews Chorkonzert „Gott sei denen gnädig, die meine Feinde verfolgen“. In diesem musikalisch bemerkenswerten Werk bricht der Komponist bewusst mit den historisch festgelegten Regeln. So weigert sich Aljabjew, dem Brauch zu folgen, in diesem Genre Texte aus dem Psalter oder anderen biblischen Büchern zu verwenden, sondern komponiert sein eigenes Gedicht. Auch die Struktur des Konzerts ist höchst originell, eine seltene Kombination aus einer konzentrischen Form und einer Form der Durcharbeitung, wobei das Werk tonal offen ist (c-Moll - Des-Dur). Die phantasievolle Struktur der musikalischen Themen und die Regelmäßigkeit ihrer dramaturgischen Abfolge verleihen der Musik eine gewisse Ähnlichkeit mit einer romantischen Elegie oder sogar einer romantischen Ballade. Generell durchzieht die charakteristische Intonation der russischen Stadtrömantik das gesamte Werk vom Anfang bis zum Ende und ist in den Kulminations-Momenten besonders ausgeprägt (Beispiel 8).

Im Prinzip sind die gleichen stilistischen Merkmale für den besten der liturgischen Zyklen Aljabjews charakteristisch - die grandiose Liturgie in c-Moll für gemischten Chor. Die Züge einer kühnen und innovativen Lösung treten darin aufgrund der sehr kontrastreichen Wechselwirkung zwischen den hellromantischen Methoden der musikalischen Komposition und dem streng eingehaltenen kanonischen Text noch deutlicher zutage.

Die wichtigste künstlerische Qualität dieses Werks ist vielleicht die organische Verbindung eines vertraulichen, fast intimen und bekenntnishaften Ausdrucks mit einer kolossalen Bandbreite der Entwicklung künstlerischer Bilder, wobei manchmal eine emotionale Intensität erreicht wird, die den Höhepunkten von symphonischen Werken oder großen Opernszenen gleichkommt.

Der Charakter des lyrischen Bekenntnisses ergibt sich einerseits weitgehend aus dem Rückgriff auf die romanischen Gattungen der Elegie und der „Russischen Lieder“. Dabei ist jedoch zu beachten, dass der Komponist auch rein psychologisch

die Ereignisse des Evangeliums oder die symbolischen Hinweise darauf nur im Vergleich mit den Umständen seines eigenen Schicksals begreifen kann. Manchmal gibt es sogar einige Parallelen, die in der Musik zum Ausdruck kommen: Zum Beispiel folgt im abschließenden Teil der Liturgie - dem Chorgebet „Glaubensbekenntnis“ - auf die Worte „und litt...“ ein Zitat aus dem geistlichen Konzert „In Gnaden...“, wo dasselbe musikalische Material den Worten Aljabjews „Du siehst alle meine Sorgen, reiche mir deine helfende Hand und hilf mir in meinen Sorgen und Nöten“ entspricht.

Andererseits bemüht sich Aljabjew mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln, den universellen Charakter der in seiner Musik ausgedrückten Gefühle und Gedanken zu verstärken und ihre fast kosmogonische Umfassendheit zu betonen. Mit wahrhaft romantischem Maximalismus wählte er aus der Liturgie des Johannes Chrysostomus ausnahmslos alle für den Chor verwendbaren Texte aus, weshalb sein Werk auch vom Umfang her fast das größte in der gesamten Geschichte der russischen Komponisten ist, die sich diesem Genre zuwenden.

Zum gleichen Zweck greift er hier auf die dramaturgischen Methoden des zeitgenössischen Musiktheaters zurück: er führt eine Leitintonation ein, um die Teile des Zyklus zu vereinen, er verwendet manchmal typisch opernhafte Kontraste, bis hin zur Gegenüberstellung der Chormesse mit dem Rezitativ des Solisten, das in seinem Charakter spezifisch für die Oper ist (Beispiel 9), und der zentrale Abschnitt seines Werkes, das „Glaubensbekenntnis“, ist in scharfem Widerspruch zu allen kirchlichen Kanons in Form einer kolossal langen und gleichsam theatralisierten Chorballade gelöst.

Insgesamt ist die Dynamik der musikalischen und dramaturgischen Entwicklung von einem zunächst äußerlich verhaltenen Ausdruck persönlicher Gefühle über eine grandiose Massenaktion von fast epischem Ausmaß bis hin zur Vereinigung des Persönlichen und Außerpersönlichen in einer der letzten Nummern des Zyklus, „Würdig ist“, gerichtet.

Aljabjews einsätzliche Werke sind auch musikalisch sehr reizvoll, z. B. die drei Cherubischen Lieder, „Sehend, aber stumm“, „Psalm“, „Wandle um“, „Die Wagen des Verfolgers des Pharaos“, „Koste und gehe“, „Die Barmherzigkeit des Friedens“ und andere. Die frühesten von ihnen wurden noch im Exil in Tobolsk geschrieben, die späteren in Kolomna im Herbst und Winter 1842-1843.

Wie bereits erwähnt, können Aljabjews geistliche Kompositionen in Russland nicht sehr bekannt gewesen sein. Nach den Aufführungshinweisen in den Manuskriptpartituren zu urteilen, wurden sie jedoch zu jener Zeit in einzelnen Kirchen, wahrscheinlich in der Provinz, gehört.

Auf die eine oder andere Weise markieren sie - im Gegensatz zur verstärkten Aufmerksamkeit für altrussische Gesänge und ihre Bearbeitungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts - die Entwicklung einer grundlegend anderen, betont romantischen Tendenz in den geistlichen Gattungen, die später in ähnlichen Werken von Balakirew, Tschaikowski, Arenski und einer Reihe anderer Komponisten fortgesetzt werden sollte.

Gegen Ende seines Lebens (um 1850) arbeitete Aljabjew an dem ersten unbegleiteten Chorzyklus zu weltlichen Texten in der Geschichte der russischen Musik - der „Sammlung verschiedener russischer Lieder“. Wie schon aus dem Titel ersichtlich, orientierte sich der Komponist bei der Zusammenstellung dieser „Sammlung“ an dem damals populären Typus des Musikalbums, wobei er sich in diesem Fall für ein ganz anderes Prinzip der zyklischen Vereinigung der Teile entschied als in seinen Sammlungen für Gesang und Klavier.

Als Aljabjew seinen Chorzyklus für die Aufführung auf der Bühne eines großen Konzertsaals konzipierte, war es, als hätte er in der Regelmäßigkeit der zyklischen Abfolge der Teile jene Traditionen festgeschrieben, die sich historisch entwickelt und allmählich in der Praxis der Abhaltung von morgendlichen oder abendlichen Chorkonzerten etabliert hatten. Solche Konzertveranstaltungen wurden in der Regel mit dem Singen einer russischen Hymne eröffnet, gefolgt von einzelnen Chorwerken, die nach dem Prinzip des Gattungscontrasts oder der Komplementarität abgewechselt wurden. Zum Abschluss wurde ein etwas größeres und vorzugsweise das musikalisch eindrucksvollste Chorwerk aufgeführt.

Betrachtet man die „Sammlung verschiedener russischer Lieder“ von diesem Standpunkt aus, so lassen sich die oben erwähnten Regelmäßigkeiten leicht feststellen:

| | |
|---|--|
| 1. „Gott schütze den Zaren“ (Text von W. A. Schukowski) | Hymne mit Musik von Aljabjew nach dem Motiv des Volksliedes „Ruhm“ |
| 2. „Lieber als alle Blumen“ (Text von I. I. Dmitrijew) | „Russisches Lied“ |
| 3. „Gebet“ (Text von N. M. Jasykow) | hymnische Elegie |
| 4. „Lied vom guten Zaren“ (Text von N. M. Karamsin) | eine Art Soldatenlied (über Peter den Großen) |
| 5. „Trinklied“ (Text von A. A. Delwig) | Trinklied |
| 6. „Augen“ (Text von D. P. Osnobischin) | lyrische Romanze |
| 7. „Nachtigall“ (Text von A. A. Delwig) | „Russisches Lied“ |
| 8. „Ach, warum glänzt es“ (Worte von A. S. Puschkin) | Paraphrase nach der Musik eines Walzers von W. R. Gallenberg |
| 9. „Blaue Augen“ (Text von unbekanntem Autor) | Mazurka |
| 10. „Abschied von der Nachtigall im Norden“ (Text von I. I. Vetter) | eine Paraphrase der Romanze „Die Nachtigall“ |
| 11. „Lied des sibirischen alten Mannes Luka“ (Text von P. P. Jerschow) | Trinklied |
| 12. „Jagdlied“ (Text von W. K. Küchelbecker) | Genre Caccia |
| 13. „Es sang, es sang ein kleines Vögelchen“ (Text von A. A. Delwig) | „Russisches Lied“ |

Die Vielfalt der Gattungen, in denen sich die Chöre im Zyklus abwechseln, bedarf keines Kommentars. Aber wie man sehen kann, sind die meisten von ihnen Bearbeitungen von Aljabjews eigenen Romanzen für Chor. Gleichzeitig sind die künstlerischen Prinzipien und spezifischen Techniken solcher Bearbeitungen von einigem historischen und ästhetischen Interesse ²⁴.

²⁴ Die Chöre dieses Zyklus, mit Ausnahme der Nummern 1 und 3, wurden unter der Herausgeberschaft von B. W. Dobrochotow und G. W. Kirkor unter dem Titel „A. Aljabjew Lieder für unbegleiteten Chor“ veröffentlicht (M. - L., 1952). Zur

Entstehungsgeschichte von Aljabjews „Sammlung verschiedener russischer Lieder“
siehe: 108, 219, 220, 309.

In dieser Art von Werk bewegt sich der Komponist sehr weit weg von der Methode, altes musikalisches Material einfach an eine neue Besetzung anzupassen. Es ist, als würde er seine eigene Musik neu komponieren, wodurch die manchmal zarten Rhythmen und Striche der Klavierstruktur verschwinden, aber das Arsenal der musikalischen Techniken in Bezug auf Farbe, Dynamik, Klangfarbe und Klangvolumen erweitert wird. Aljabiev kontrastiert ausdrucksvoll den Klang von Männer- und Frauenstimmen, einer Gruppe von Solisten und der gesamten Masse des Chors und setzt meisterhaft die Techniken der Verstärkung oder Abschwächung der tonalen Spannung des chorischen Crescendos und Diminuendos ein.

Insgesamt bildet Aljabjews Nachlass in Bezug auf die Prinzipien der Bearbeitung von Kammermusik und Vokalwerken für Chor eine interessante und vielleicht stilistisch die engste Parallele zum Werk seines Zeitgenossen - des damals berühmten deutschen Komponisten J. Loewe.

In Anbetracht der hohen künstlerischen Verdienste von Aljabjews Chor-Zyklus ist es notwendig, insbesondere auf dessen letzten Teil einzugehen. Der Chor „Es sang, es sang ein kleines Vögelchen“ ist neben der wunderbaren Musik und seiner subtilen Entsprechung zu Delwigs poetischem Text auch unter dem Gesichtspunkt der Gattung interessant. Ausgehend von der Gattung des „Russischen Liedes“ schafft Aljabjew hier ein fast einzigartiges Beispiel für ein unbegleitetes Chorkonzert mit einem weltlichen Text. Äußerlich sehr einfach, aber voller tiefem Gefühl, erklingt das Thema zunächst in einer homophonen, fast kantilenischen Anlage, wird dann in koloristisch kontrastierenden Chorgruppen geführt, entwickelt sich polyphon (vertikal-satzartiger Kontrapunkt) und führt organisch zum kulminierenden Schlussteil in Form einer Fuge (Beispiel 10). Zwar könnte der Komponist unbewusst auf ähnliche Gattungslösungen in den Finalen von Degtjarews Oratorium „Minin und Poscharski“ und Glinkas Oper „Iwan Sussanin“ zurückgreifen. Dort treffen wir jedoch auf Musik ganz anderer Gattungen, mit Orchesterbegleitung und vor allem mit einem epischen Bild des Jubels der Volksmassen. Hier hingegen wurden die Gattung und die Form eines Chorkonzerts mit einer Schlussfuge gewählt, um das Bild eines leidenden und unendlich einsamen Menschen zu verwirklichen.

In der russischen Chormusik werden wir eine solche paradoxe und zugleich natürliche Kombination von intimer romantischer Intonation und heller polyphoner dramatischer Entwicklung später in Tanejews Kantaten antreffen.

Fast ebenso reichhaltig wie die Vokalmusik ist in Aljabjews Nachlass die kammermusikalische Instrumentalmusik vertreten. Laut O. J. Lewaschewa hat „kein anderer Vor-Glinka-Komponist der nichtprogrammatischen Instrumentalmusik so viel Aufmerksamkeit geschenkt“ (140, 300). In der Tat ist Aljabjews Vermächtnis im Bereich der kammermusikalischen Gattungen äußerst umfangreich, vor allem aber macht Aljabjew in diesem Bereich seines Schaffens im Vergleich zu früheren russischen Komponisten einen sehr großen Schritt nach vorn. Dies gilt für eine grundlegend neue Ebene der Verallgemeinerung des figurativen Denkens, für die Interpretation des Sonatenzyklus und für die Methoden der Entwicklung des musikalischen Materials.

Aljabjews zahlreiche Werke für kammermusikalische Besetzungen lassen sich in drei Hauptgruppen unterteilen: 1.) Sonaten, Trios, Quartette und Quintette, die in Form eines drei- oder vierteiligen Sonatenzyklus geschrieben sind; 2.) einteilige Werke in Form eines Sonatenallegros mit langsamer Einleitung, nach dem Vorbild von Theaterouvertüren, aber wie in Miniatur; 3.) Variationszyklen.

Aljabjews zyklische Werke sind fast alle von herausragendem künstlerischen Wert und von größtem historischen Interesse. Sie erlauben uns auch, einige wichtige Merkmale des instrumentalen Stils des Komponisten an ihrem Beispiel zu betrachten.

Das erste Streichquartett in Es-Dur ist bereits als musikalisch hervorragendes und meisterhaftes Werk zu bezeichnen, obwohl es erst 1815 begonnen wurde und damit fast das früheste erhaltene Beispiel für Aljabjews kammermusikalisches Schaffen darstellt. Nach der langen, zehnjährigen Entstehungszeit, mehreren Überarbeitungen des Notentextes durch den Autor und dem Programmcharakter der Inschrift auf dem Titelblatt der handschriftlichen Partitur – „Kritik ist leicht, aber Kunst ist schwer. Mutig vorwärts“ - betrachtete der Komponist selbst die Entstehung dieses Quartetts als eine bedeutende Etappe auf seinem Schaffensweg. Wahrscheinlich wurden in diesem Werk die grundlegenden künstlerischen Prinzipien seiner Herangehensweise an die Gattung des Quartetts und in gewissem Maße auch an die gesamte Instrumentalkammermusik geformt. Sie bestanden in erster Linie darin, dass er den Sonatenzyklus als eine Art phantasievolle Einheit betrachtete, als eine streng regelmäßige Abfolge von Teilen, die durch die Entwicklung einer ihnen gemeinsamen, vorwiegend romantischen Idee verbunden sind. Für die westeuropäischen Meister des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts bedeutete eine solche Sichtweise natürlich nichts grundlegend Neues, aber für einen Vertreter der relativ jungen russischen Kompositionsschule stellte ein solcher Ansatz eine sehr bedeutende Errungenschaft dar.

Die Dynamik des musikalischen Dramas in Aljabjews Quartett-Zyklen mag traditionell erscheinen, doch bei näherer Betrachtung - im Kontext der gesamteuropäischen Entwicklung dieser Gattung - lassen sich Merkmale einer nicht ganz gewöhnlichen, sondern zutiefst natürlichen und romantischen Lösung erkennen. Die Haupt- und Nebenstimmen im ersten Satz sind keineswegs im übertragenen Sinne antagonistisch; vielmehr ergänzen sie sich emotional, als wären sie verschiedene Ausdrucksschattierungen eines einzigen Gefühls in einer poetischen Freundschaftsbotschaft oder einem Liebesständchen. Im weiteren Verlauf verstärken sich jedoch die Kontraste, und dann tritt der Konflikt immer deutlicher zutage. Die Entfaltung der Form ist auf die Finalsätze gerichtet, die in Aljabjews Quartetten einen deutlich größeren Umfang haben als die vorangegangenen Sätze und inhaltlich die dramaturgisch intensivsten und ereignisreichsten Abschnitte darstellen - also das Gravitationszentrum des gesamten Zyklus.

Ein in künstlerischer Hinsicht herausragendes Beispiel für eine direkt entgegengesetzte dramaturgische Lösung in Aljabjews kammermusikalischem Werk ist seine Sonate für Violine und Klavier in e-Moll (die Entstehungszeit ist unbekannt), in der der Schwerpunkt gerade auf dem stark konfliktreichen ersten Satz liegt.

Sowohl die instrumentale als auch die vokale Intonation spielen eine wichtige Rolle in der musikalischen Dramaturgie der kammermusikalischen Ensembles. Romantische Intonationen und manchmal sogar ganze Melodien von Aljabjews

Liedern werden von ihm in rein instrumentale Werke eingeführt. Das Hauptthema des ersten Satzes des bemerkenswerten Trios in a-Moll (um 1833) für Violine, Violoncello und Klavier beispielsweise ruft sofort eine Analogie zur Gattung der elegischen Romanze hervor. Der zentrale zweite Satz desselben Trios ist eine Paraphrase von Aljabjews Lied „Ein verräterischer Freund, aber ein süßes Herz“.

Aljabjews Verwendung von Liedzitaten in seinen kammermusikalischen Instrumentalwerken ist in der Regel nur eines der künstlerischen Mittel zur Entwicklung des romantischen Bildes und manchmal eine Rückbesinnung auf die Traditionen der Programmmusik auf höchster Ebene des musikalischen Denkens. Ein markantes Beispiel für diese Art von allgemeiner Programmatik ist das Dritte Streichquartett in G-Dur, das zu den schönsten Werken Aljabjews zählt. Das Zitieren von Passagen aus damals berühmten Romanzen und Liedern zwingt dazu, diese im Kontext der musikalischen Dramaturgie dieses Quartett-Zyklus zu überdenken, regt aber gleichzeitig dazu an, das Quartett selbst im Zusammenhang mit dem Gesamtwerk des Künstlers, seinem musikalischen Umfeld und sogar seinem Schaffens- und Lebensweg zu sehen.

Für eine historisch objektive Beurteilung von Aljabjews drittem Quartett muss man jedoch auch berücksichtigen, dass dieses Werk nur eines der herausragenden Beispiele für eine ganze Richtung in der Entwicklung der kammermusikalischen Gattungen jener Epoche ist - eine Richtung, die in den 1820er Jahren selbst im Maßstab der gesamteuropäischen Musikkultur die Besonderheiten der psychologischen Wahrnehmung dieser Art von Musik bestimmte. In diesem Fall handelt es sich um Quartette des romantischen Stils, in die Zitate aus Liedern, Opernarien und Werken anderer Gattungen einfließen, sowie um Quartette mit einer programmatischen Widmung an einen berühmten Komponisten oder Dichter.

In unseren Tagen denkt man in diesem Zusammenhang an Schuberts kammermusikalische Ensembles mit bewusst hervorgehobenen oder, im Gegenteil, etwas verschleierte Zitate aus seiner Oper „Rosamunde“ und aus seinen Liedern „Gretchen am Spinnrade“, „Die Götter Griechenlands“ und „Der Tod und das Mädchen“. Die Werke Schuberts hingegen kannte Aljabjew höchstwahrscheinlich nicht, denn sie waren zu dieser Zeit in Russland noch nicht sehr bekannt. Dieser letzte Umstand ist jedoch von geringer Bedeutung, da wir eine ganze Reihe anderer Beispiele nennen können, die nicht so lehrbuchmäßig sind, keine Meisterwerke, aber dennoch sehr gut in der Musik und, was am wichtigsten ist, ziemlich ähnlich in den Methoden der Zitierung von Liedmelodien und in den Prinzipien der musikalischen und dramaturgischen Entwicklung. Darunter befinden sich Werke von Zelter, Loewe, Filde und anderen Autoren, die in dieser Epoche in ganz Europa beliebt waren.

Für das Verständnis der Besonderheiten der musikalischen Dramaturgie kammermusikalischer Werke der 1810er- bis 40er-Jahre sind jene Beispiele von großem Interesse, in denen die Gesamtheit der musikalischen Ausdrucksmittel durch die Widmung ergänzt, genauer gesagt, bedingt wird. Zum Kreis dieser Werke gehören beispielsweise: Variationen in Es-Moll für Klavier zu vier Händen von Schubert, gewidmet Beethoven (1818, op. 10; auf ein musikalische Thema, dessen Entstehung der Königin Hortense zugeschrieben wird); seine Phantasie in F-Moll für Klavier zu vier Händen, gewidmet Karoline Esterházy (1828, op. 103); Großer Duett für zwei Klaviere von Moscheles, gewidmet Händel (um 1838, op. 92); Streichquartett in a-Moll von Schumann, gewidmet Mendelssohn (1842, op. 41) und vieles mehr. Am nächsten stehen der Schaffensart Aljabjews im Geist und auch in der

Zeit der Komposition wohl die frühen Klavierquartette Mendelssohns - in f-Moll (1823, op. 2, gewidmet Zelter) und in cis-Moll (1824, op. 3, gewidmet Goethe).

Es ist fast sicher, dass Aljabjew diese jugendlichen Werke Mendelssohns zur Zeit der Komposition des dritten Quartetts nicht gekannt haben kann. Doch auch hier deutet die Parallele, die sich bei dem Vergleich unwillkürlich auftut, darauf hin, dass die Künstler im Einklang mit einer stilistischen Tendenz arbeiteten, die in den kammermusikalischen Gattungen jener Jahre üblich war.

Um es noch einmal zu betonen: eine vergleichende Analyse von Werken verschiedenster Komponisten - von Schubert und Moscheles bis hin zu Mendelssohn und Schumann - überzeugt uns davon, dass eine Widmung in jener Epoche oft eine besondere Art von Programm war. Die Betrachtung von Aljabjews Drittem Quartett unter diesem Gesichtspunkt bestätigt nicht nur diese allgemeine Position, sondern hilft auch in gewisser Weise, die schöpferische Absicht des russischen Komponisten zu klären, man könnte sogar sagen, zu entschlüsseln.

Das Dritte Quartett, das Aljabjews engem Freund, dem Kapellmeister und Komponisten F. E. Scholz, gewidmet ist, wurde, wie der Vermerk des Autors in der Partitur bezeugt, am 11. Dezember 1825 vollendet, als der Musiker bereits im Gefängnis saß, aber noch auf eine günstige Wendung der Ereignisse hoffte. Die Tatsache, dass das Quartett Scholz gewidmet ist, die Fokussierung der musikalischen Ausdrucksmittel, die Art der Lied- und Tanzsätze - Aljabjews Romanzen und mehrere durchsichtige Anspielungen auf Scholz' Ballettmusik - all dies deutet darauf hin, dass die übergreifende Idee des Werks und sein allgemeines, verborgenes Programm das Thema der Männerfreundschaft und der kreativen Zusammenarbeit ist.

Der emotionale Ton des Quartetts wird unmittelbar durch den Hauptteil des ersten Satzes bestimmt. Da er instrumentaler Natur ist, stellt er gleichzeitig die Stimmung eines intimen Gesprächs dar und weckt daher Assoziationen zu einem Genretypus des wahrhaft freundschaftlichen Trinkliedes der Puschkinzeit. Sein Anfangsmotiv erinnert an das Thema des Duetts der Freunde aus Aljabjews und Verstowskis Vaudeville „Der Wichtigtuer“:

Alles im Leben hat seine Grenzen.
Alles fliegt als Opfer der Tage davon,
Aber Freundschaft und Madeira
Je älter, desto schmackhafter.

Seinen Freunden treu bleiben,
Von Zeit zu Zeit Wein trinken:
Das ist die Art, das Leben zu genießen
Und die Zeit zu vergessen!

Das wichtigste und sogar einzigartige Merkmal des zweiten Satzes ist die Gegenüberstellung der beiden Gattungen Menuett (Exposition und Reprise) und Mazurka (Trio). In dem Quartett nimmt das Thema des bewusst etwas kantigen Menuetts (mit einer charakteristischen Synkopierung im zweiten Takt) den Rhythmus der anschließenden Mazurka vorweg. Solche Gattungszusammenstellungen waren in Russland aber schon früher sehr populär geworden, allerdings in einem ganz anderen Bereich der Musikkunst - in der Ballettmusik, und zwar vor allem in Balletten mit Musik von Scholz, wo sie meist dazu dienten, die Tänze des „gegenwärtigen Jahrhunderts“ und des „vergangenen Jahrhunderts“ zu kontrastieren. Bei einem

dieser Ballette, dem Silvesterballett-Divertissement „Julabend“ (1823), fungierten die Komponistenfreunde als Koautoren ²⁵.

²⁵ Ein Beispiel für ein direktes Zitat von Scholz' Ballettmusik finden wir in Aljabjews Quartett für vier Flöten, dessen erster Satz im Wesentlichen den damals sehr populären Marsch (Nr. 2) aus dem Ballett „Joconde“ enthält (die Orchesterstimmen sind im ZMB erhalten).

Der dritte Satz des Quartetts ist ein kurzer Variationszyklus mit einer vierfachen Fortführung der Melodie von Aljabjews berühmter „Nachtigall“. Zunächst erklingt diese Melodie in Dur, als ob sie eine schwere Erinnerung an die Gefangenschaft wäre. Dann erklingt ihre Dur-Version, aber gedämpft, als wäre sie ein Bild eines schimmernden Traums. So wird die musikalische und dramaturgische Entwicklung der künstlerischen Idee im Quartett, wie wir sehen können, gleichzeitig in zwei Plänen realisiert. Der eine entspricht im Großen und Ganzen der prozessualen Entfaltung des sonatensymphonischen Viersatz-Zyklus - mit der traditionellen Abfolge von Sonatenallegro, Menuett, langsamem Satz und schnellem, energischem Finale. Der andere Plan, der den ersten assoziativ ergänzt und bereichert, beschwört in der Vorstellung des Hörers Analogien zu den Gattungen und manchmal auch zur konkreten Musik des Vaudeville, des Balletts und der lyrischen Romantik herauf, wodurch jeder der Sätze eine verallgemeinerte programmatische Bedeutung erlangt – „eine freundliche Ansprache“, „über einen Freund“, „über uns selbst“ und „über unsere Schicksale“.

Überwiegend wirken diese Pläne wie parallel und verstärken sich gegenseitig, aber manchmal weichen sie auch von einer solchen Parallele ab, insbesondere im vierten Satz, wo sie sogar eine Art semantische Senkrechte bilden.

Bei den Zuhörern in unseren modernen Konzertsälen wird die Musik des Finales mit Sicherheit allein ein Gefühl von ungetrübter Freude und Glück hervorrufen. Mit allen Mitteln des musikalischen Ausdrucks wird ein geradezu visuelles Bild von lichtwirbelndem und rauschhaftem Flug geschaffen. Doch den Liebhabern der Quartettkunst, für die Aljabjew sein Werk bestimmt hatte, konnte in den 1820er Jahren ein weiterer wichtiger Umstand nicht entgehen. Das Motiv des Hauptteils ist ein leicht abgewandeltes Zitat aus Aljabjews damals berühmter Romanze „Ich sehe einen fliegenden Schmetterling“ (Beispiel 7 a, b). Der semantische und emotionale Höhepunkt dieses Liedes liegt in den Worten „Was fand der Schmetterling, nachdem er seine Kraft im Spinnen erschöpft hatte? Ein Grab in den Dornen...“. - und an der entsprechenden Stelle im Quartett imitieren nach dem Höhepunkt alle Streichinstrumente den Glockenschlag, der die schicksalhafte Stunde einläutet (Abbildung 80 der veröffentlichten Partitur).

Die Kenntnis des Kontextes - also in erster Linie des romantischen Werkes des Komponisten und der Gesamtheit seiner Lebensumstände - verändert die Wahrnehmung des eigentlichen Notentextes des Quartetts für den Hörer erheblich. Doch es ist nicht nur das.

Schon die Art der dramaturgischen Beziehung zwischen dem musikalischen und dem poetischen Text der zitierten Romanze „Ich sehe einen fliegenden Schmetterling“ ruft eine natürliche Analogie zu Schuberts Lied „Die Forelle“ und einer Reihe anderer ähnlicher Werke hervor. Offensichtlich haben wir es mit einem gar nicht so seltenen Fall zu tun, in dem das wichtigste künstlerische Ausdrucksmittel der Widerspruch

zwischen dem für die Zuhörer offensichtlichen Ernst des Gesprächsthemas einerseits und der metaphorischen Form, aber auch dem absichtlich erleichterten Ton der vermeintlich unbeschwerten Aussage andererseits ist. Das vorliegende Kapitel hat sich bereits mit der Übertragung der typischen Methoden der Schule der „leichten Poesie“ auf den Bereich der musikalischen Kunst befasst. Hier finden wir eine anschauliche Konkretisierung dieses Einflusses am Beispiel des Quartetts. Die Komponisten und Dichter der Romantik - unter ihnen Aljabjew - präsentierten in ihren Werken mitunter scheinbar gegensätzliche Schaffensweisen: sowohl anschauliche Mittel zur Überhöhung von Emotionen als auch subtile Techniken der imaginären Verschleierung von Gefühlen, die in den Augen der Zeitgenossen noch anschaulicher erschienen²⁶.

²⁶ Zu einem ähnlichen Phänomen in der russischen Literatur siehe: 289, 151.

In den Notenarchiven des Komponisten gibt es unter den Proben seiner Instrumentalmusik eine beträchtliche Anzahl solcher Werke, die unweigerlich die Frage aufwerfen: stellen sie nur den ersten Teil eines unvollendeten oder teilweise verlorenen zyklischen Werkes dar oder gehören sie zu den vollendeten einteiligen Werken?

Bei der Beantwortung dieser Frage in Bezug auf Aljabjews schöpferisches Vermächtnis ist in der Regel das folgende Merkmal entscheidend: das Vorhandensein oder Fehlen einer langsamen Einleitung vor dem Sonatenallegro. Dieser scheinbar private Umstand spiegelt in der Regel die bedeutenderen Faktoren der Orientierung des Komponisten entweder am Typus der eingängigen und lebendigen Theater-Ouvertüre oder an Beispielen tiefenpsychologischer Lösungen im Geiste von Beethovens Sonaten und Sinfonien wider.

Wenn Aljabjew dem Sonatenallegro eine langsame Einleitung voranstellt, deutet dies fast immer auf eine einsätzigige Form hin, die nach Art von Theater-Ouvertüren aufgebaut ist. Dies ist zum Beispiel beim Es-Dur-Quintett für Bläser der Fall.

Wenn die langsame Einleitung fehlt, deutet dies darauf hin, dass Aljabjew die musikalische Form als mehrsätzigen sonatensymphonischen Zyklus geplant hatte, die übrigen Teile aber nicht geschrieben wurden oder später verloren gingen. Dies ist zum Beispiel der erste und einzige erhaltene Satz des musikalisch bemerkenswerten Klavierquintetts in Es-Dur.

Generell zeigt sich bei der Untersuchung von Aljabjews schöpferischem Werk ein typologisch paradoxes, aber historisch natürlich erklärbares Muster: viele seiner kammermusikalischen Ensembles lassen sich mit sehr viel mehr Berechtigung der Sphäre wahrhaft sinfonischen Musikdenkens zuordnen als jene Werke, die er selbst als Sinfonien bezeichnete.

Die Orchesterwerke des Komponisten sind trotz ihrer zahlreichen und manchmal sogar repräsentativen Namen, wie die Symphonie in e-Moll, die Große Symphonie „Abschied vom Norden“ usw., von etwas geringerer historischer Bedeutung und künstlerischem Wert. Das liegt oft daran, dass sie offensichtlich für die Aufführung in der Provinz, bei lokalen Konzerten oder einfach bei Bällen gedacht sind. Unabhängig von ihren Titeln handelt es sich bei ihrer Mehrzahl entweder um Theaterouvertüren oder um Stücke mit reinem Anwendungscharakter - Tänze und Märsche. Gleichzeitig zeugen sie von Aljabjews souveräner Beherrschung der für seine Epoche typischen Methoden der Orchesterentwicklung, vom unerschöpflichen Erfindungsreichtum des

Autors und seiner hohen Instrumentationstechnik. Zusammen tragen sie dazu bei, das Bild der Entwicklung der russischen Orchestermusik von etwa 1815 bis 1845 zu verdeutlichen.

Die Stärken und Schwächen von Aljabjews Orchestermusik werden besonders deutlich, wenn man sie mit Glinkas symphonischen Werken vergleicht. Am aufschlussreichsten ist vielleicht der Vergleich der Gattungswerke der beiden Komponisten, nämlich zweier Sinfonien und zweier Variationszyklen über das Thema der „Kamarinskaja“.

Beide Sinfonien wurden in den frühen 1830er Jahren komponiert: von Aljabjew im Herbst 1830 in Tobolsk und von Glinka im Frühjahr 1834 in Berlin. Beide gehören zum damals sehr beliebten Typus der einsätzigen Ouvertüresymphonie mit langsamer Einleitung. Doch wie unterschiedlich ist nicht nur ihre musikalische Lösung, sondern auch das eigentliche Prinzip des Verständnisses der Gattung!

Aljabjew machte es sich zur Aufgabe, ohne den Rahmen der Konzert-Ouvertüren-Symphonie zu sprengen, ein künstlerisches Bild zu vermitteln, das den Werken Beethovens in dramatischer Hinsicht sehr nahe kommt. Er versuchte keineswegs, den dramatischen Ausdruck mit Mitteln der nationalen oder gar volkstümlichen Kunst zu verkörpern, sondern begnügte sich mit den stereotypen Techniken des westeuropäischen Symphonismus, obwohl das Motiv des Hauptteils unbewusst Züge der russischen Stadtramantik aufnahm. Der Komponist hatte das Werk fertiggestellt und war wahrscheinlich zufrieden damit.

Glinkas Idee, die auf dem gleichen Typus der Konzert-Ouvertüre-Symphonie basiert, scheint dem Konzept eines symphonischen Zyklus so nahe wie möglich kommen zu wollen. Darüber hinaus legte er dem Thema bewusst Melodien im Geiste russischer Volkslieder zugrunde und suchte beharrlich nach Möglichkeiten, dieses musikalische Material organisch zu sinfonieren. Der Komponist vollendete das Werk nicht und war nicht ganz zufrieden damit, weil das russische Thema nach seinen eigenen Worten „auf deutsche Weise entwickelt wurde“ (85, 263).

In der Tat wirkt Glinkas D-Dur-Sinfonie im Vergleich zu Aljabjews e-Moll-Sinfonie stilistisch etwas kunterbunt. Aber Glinkas Werk stellt selbst auf der Skala der gesamteuropäischen Kunstentwicklung einen eindeutigen Fortschritt dar, während Aljabjews Werk trotz seiner unbestrittenen Verdienste sowohl sprachlich als auch von der künstlerischen Idee her zu einer Reihe von Nebenwerken gehört.

Ein anderes Beispiel - Orchesterkompositionen mit Variationen des „Kamarinskaja“-Motivs - gibt uns ein Bild von einer äußerlich gegensätzlichen Beziehung, als Glinka sein berühmtes Werk vollendete und Aljabjew es unvollendet ließ. Aber unabhängig von diesem Umstand ist es äußerst interessant und aufschlussreich, den tiefgreifenden inneren Unterschied in ihren schöpferischen Lösungen mit einer gemeinsamen Ausgangsidee - einem Vergleich von Variationen über langsame und schnelle russische Volkslieder - zu erkennen.

Glinka hebt bekanntlich zunächst den Gattungscontrast zwischen den beiden Bauernliedern scharf hervor und nähert dann im Zuge der Entwicklung der Form der Doppelvariationen die volkstümlichen Themen unmerklich an, bis hin zu einem unerwarteten, aber durchdachten Übergang von einem zum anderen.

In der Einleitung und dem Thema mit Variationen für Violine und Orchester hält Aljabjew sich an die Form der einfachen Variationen, in denen er das Motiv des Liedes „Schwing dich höher, fliege, blauer Täuberich“ allmählich abwandelt, und in

der abschließenden siebten Variation (von der nur die ersten Takte im Archiv des Komponisten erhalten sind) setzt er die Technik der thematischen Modulation wirkungsvoll ein, indem er das ursprüngliche Thema in das Motiv der „Kamarinskaja“ verwandelt.

Die Zeit, in der Aljabjew an der Einleitung gearbeitet hat, ist uns nicht bekannt. Sie lässt sich indirekt anhand einer stilistischen Analyse und der folgenden Überlegung bestimmen: offenbar unterbrach der Komponist das Werk, als er um 1848 von Glinkas ähnlichem Werk erfuhr. Auf jeden Fall zeugt die Nähe der scheinbar unabhängig voneinander entstandenen Ideen davon, dass diese Art von Idee damals buchstäblich in der Luft lag.

4.

Im Gegensatz zu den Romanzen und den kammermusikalischen Ensembles sind Aljabjews Werke im Bereich des Theaters kaum erforscht und, von wenigen Ausnahmen abgesehen, auch nicht veröffentlicht worden. Dabei ist der Nachlass des Komponisten auf diesem Gebiet äußerst umfangreich. Er ist von beträchtlichem künstlerischem Wert und offenbart uns den Entwicklungsprozess des russischen Musiktheaters der 1820-40er Jahre von einer heute wenig bekannten, aber für diese Epoche sehr charakteristischen Seite. Es steht in engem Zusammenhang und in komplexer Wechselbeziehung mit der kammermusikalischen Vokal- und Instrumentalmusik, weshalb eine vergleichende Analyse der verschiedenen WerkGattungen dazu beiträgt, die wesentlichen Eigenschaften von Aljabjews Kompositionstechnik aufzudecken und eine tiefere und objektivere Beurteilung seines Stils und seiner Schaffensmethode zu ermöglichen. Was in den kammermusikalischen Gattungen - Romanzen und Quartetten - oft nur angedeutet wird (für Aljabjews Zeitgenossen jedoch durchaus durchschaubar), nimmt in den Theaterwerken entsprechend ihrer Ästhetik des öffentlichen Schauspiels eine ausgeprägte und manchmal bewusst betonte Form an. Dies gilt gleichermaßen für Vaudevilles, Melodramen und Musik für Schauspiel-, Ballett- und Opernaufführungen.

Beginnt man die Betrachtung von Aljabjews Theatermusik mit den Werken, die am längsten auf der Bühne standen, zu seiner Zeit am populärsten waren und am zahlreichsten in seinem Oeuvre vertreten sind, so rückt das Genre des Vaudevilles unübertroffen in den Vordergrund.

Die Liste der Vaudevillestücke mit Musiknummern von Aljabjew umfasst insgesamt 23 Titel²⁷.

²⁷ Vaudeville-Opern: 1822: „Neue Schelmerei oder Theaterschlacht“; 1824: „Der Spaß des Kalifen, oder Witze für einen Tag“; 1824: „Lehrer und Schüler, oder Kater nach fremder Feier“; 1824: „Der Wichtigtuer oder Das Werk lobt den Meister“; 1825: „Begegnung der Postkutschen“ (von 15 Nummern 10 von Aljabjew); 1825: „Drei Dutzend, oder Neues zweitägiges Abenteuer“; 1827: „Zwei Briefe, oder Unschuldig schuldig“; 1827: „Die Hirtin, die alte Frau, die Zauberin, oder Was Frauen gefällt“; 1827: „Junge Mutter und Liebhaber im Alter von 48 Jahren, oder Hausaufführung“; 1827: „Der beste Tag im Leben, oder Unterricht für reiche Bräutigame“; 1827: „Die seltene Spötterin, oder Der Ehemann per Testament“; 1831:

„Der alte Husar, oder Die Pagen Friedrichs II.“; 1836: „Neu-Paris“. Komödien-
Vaudevilles:

1823: „Der ländliche Philosoph“ (Ouvertüre und 16 Nummern); 1823: „Der Bär und
der Pascha“ (Arrangement beliebter Melodien); 1824: „Die reisende Tänzerin, oder
Drei Schwestern-Bräute“;

1824: „Der Bittsteller“; 1826: „Morgen und Abend, oder Der Wind hat sich gedreht“;

1827: „Meine Frau heiratet“ (Ouvertüre und 5 Nummern); 1827: „Die
Unzertrennlichen, oder Ein neues Mittel, Schulden zu bezahlen“; 1830: „Mann und
Frau“; 1835: „Iwan Sawelitsch“ (Ouvertüre); 1835: „Bestraft für Betrug“

(In Klammern sind die vier Fälle angegeben, in denen Aljabjew ohne Co-Autor
auftrat.)

Die meisten von ihnen - 13 - gehören zur Vaudeville-Oper, und in beiden Fällen ist die
Zahl der Nummern von Aljabjew sehr groß und übersteigt in der Regel die Zahl der
Nummern anderer Komponisten.

Viele dieser Vaudevilles wurden bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in Großstadt- und
Provinztheatern aufgeführt, aber Aljabjews Musik wurde erst viel später auf
Theaterbühnen gespielt, da Arien und Couplets von Kapellmeistern lange Zeit von
einem Stück in ein anderes übertragen wurden, wie es für das Genre des Vaudeville
charakteristisch war.

Bekanntlich spielte das Genre des Vaudevilles in der Entwicklung der russischen
Musikkunst zur Zeit Aljabjews und Berstowskis eine herausragende und vielfältige
Rolle, was sich in Aljabjews eigenem Werk voll bestätigt. Einerseits stellten seine
musikalisch lebendigen Ouvertüren zu Vaudevilles - insgesamt über zehn - eine neue
und wichtige Etappe in der Beherrschung großer orchesterlicher und symphonischer
Formen durch die russische Komponistenschule dar²⁸.

²⁸ Die fünf besten Ouvertüren wurden von T. S. Kruntjajewa herausgegeben und
veröffentlicht in: Aljabjew A. Ouvertüren zu Opern und Vaudevilles. L., 1976.

Andererseits beeinflussten seine Couplets, Arien und Vokalensembles indirekt das
Genre der Romantik, indem sie die Palette der poetischen Bilder erweiterten und das
Arsenal der künstlerischen Ausdrucksmittel bereicherten. Viele Merkmale, die vor
allem für Varieté-Koppelgesänge charakteristisch sind - direkte und zugleich
verschmitzte Ansprache des Sängers an das Publikum, Vermischung eines
übertrieben erhabenen Tons mit einer bodenständigen Alltagshandlung, Betonung
eines wiederkehrenden Wortspiels oder einer anderen Schlüsselwortkombination,
manchmal humorvolle und gleichsam zufällige Einführung sozialer Themen, das
Bestreben, den Gesprächspartner mit einem Rätsel zu verblüffen, das erst ganz zum
Schluss aufgeklärt wird - diese Techniken durchdringen nicht nur den Bereich der
kammermusikalischen Lyrik, sondern bestimmen mitunter auch das dramaturgische
Wesen solcher Aljabjew-Lieder wie „Der Rat“, „Großvater“, „Strohalm“, „Talisman“,
„Die Wahl der Frau“ und „Der Postbote“. Eine Gruppe der oben genannten Romanzen
findet eine treffende Entsprechung in der Poesie derselben Epoche, zum Beispiel in
den berühmten Gedichten „Laternen-Schiffchen“ von I. P. Mjatlew, „Russischer Gott“
und „Vor langer Zeit“ von P. A. Wjasemski:

Ist der Verstand mit dem Glück zerstritten,
Und die Dummheit das Glückskorn?
Ist es lange her, dass es eine Qual ist, aufrichtig zu sein,
Ist es lange her, dass es lächerlich ist, ehrlich zu sein?
Ist es lange her, dass Izora 30 Jahre alt wurde?

Lange her...

Ist das Zeichen der Ehre auf dem Schandbaren
nur ein helles Fleckchen?
Ist es lange her, dass die Luft am Hof
plötzlich warm und kalt ist?
Und halten sie die Wahrheit im schwarzen Körper?
Lange her.

Darüber hinaus beeinflusste die musikalische Dramaturgie und Struktur des russischen Vaudevilles in gewisser Weise die Dramaturgie und Struktur der russischen romantischen Oper in der zweiten Hälfte der 1820er und 30er Jahre (siehe: 96).

Dennoch ist die Bedeutung des Vaudevilles von der Literatur- und Musikwissenschaft noch nicht vollständig erschlossen worden, und die Unvollständigkeit der Untersuchung bezieht sich auf das ästhetische Phänomen dieser gesamteuropäischen Kulturerscheinung selbst. Gegenüber der Komödie oder der Oper derselben Epoche ist das Vaudeville sowohl in der Tiefe der Wirklichkeitsdarstellung als auch in der Vielfalt der künstlerischen Mittel stets unterlegen. Musikalische Nummern der Vaudeville - Verse - mögen auf den ersten Blick besonders einfach und sogar naiv erscheinen und bedürfen daher keiner besonderen Untersuchung. Aber aus der Perspektive, die uns hier interessiert, stellt sich unweigerlich eine grundsätzliche Frage: was hat so viele herausragende Dichter, Dramatiker und Komponisten Russlands zu einem so leichtgewichtigen, wie es scheint, Genre hingezogen, und was ist die Qualität, die z.B. die komische Oper von der Vaudeville-Oper unterscheidet?

Aljabjews Werk bietet fruchtbares Material, um diese Frage zu stellen und teilweise zu lösen.

Im Januar 1822 vollendete der Komponist seine komische Oper „Mondscheinnacht oder Hausgeister“ nach einem Libretto von P. N. Arapow und P. A. Muchanow. Die Handlung dieses einem französischen Theaterstück entlehnten Werks scheint dem Vaudeville sehr nahe zu sein: drei junge Männer - ein Husar, ein Student und ein Beamter - werben um drei Mädchen - die Töchter eines pensionierten Militäroffiziers und deren Dienstmädchen - und um die Zustimmung der Eltern ihrer Geliebten für die Hochzeit zu erhalten, verkleiden sie sich abends in Geisterkostümen und inszenieren einen lustigen und verzweifelten Streich, der nach einigen unvorhergesehenen Wendungen in der Handlung zu dem zunächst erwarteten Happy End führt. Die Ouvertüre ähnelt Aljabjews Vaudeville-Ouvertüren bereits in ihrer emotionalen Struktur, in der Art der Thematik, in der Zusammensetzung des Orchesters und in den Methoden der orchestralen Durchführung. Ebenso sind die typischen Merkmale des Vaudeville-Genres in der musikalisch unkomplizierten, wenn auch subtilen Darstellung der Charaktere der Schauspieler, in der Versform der meisten Solonummern, im Prinzip der Korrelation von komischen Konversationsdialogen mit humorvollen und lyrischen Arien und sogar im Gesamtvolumen des musikalischen Materials zu erkennen, das im Allgemeinen nur geringfügig größer ist als die Partitur von z. B. Aljabjews „Der Dorfphilosoph“. Und doch kann man die Mondscheinnacht keineswegs als Opernvaudeville bezeichnen. Wenn wir uns mit seinem Text und seiner Musik vertraut machen, spüren wir deutlich, dass ihm ein gewisser Dreh- und Angelpunkt des Genres fehlt - eine wesentliche Eigenschaft, die den Geist des Vaudevilles ausmacht²⁹.

²⁹ Die handschriftliche Partitur der Oper „Mondscheinnacht“ wird im Staatlichen Zentrum für Musik aufbewahrt. Inventarnr. 40, Bestandseinheit 375 (Ouvertüre, Zwischenspiel zum zweiten Akt und 16 Gesangsnummern ohne den Text der gesprochenen Dialoge), der handschriftliche Text des Librettos befindet sich im ZTB (Leningrad). Vier Gesangsnummern wurden in einer Bearbeitung für Gesang mit Klavier von T. S. Kruntsewa in der Ausgabe: Aljabjew A. Arien und Duette aus Opern und Vaudevilles veröffentlicht. L., 1979.

Diese Qualität wird deutlich, wenn man Aljabjews komische Oper mit jenen Vaudevilles und Vaudeville-Opern vergleicht, für die er allein oder in Zusammenarbeit mit anderen Komponisten Musik geschrieben hat.

Das Vaudeville, das von seinen Wurzeln und seiner dramaturgischen Art her eine heitere und unabhängige Art von Situationskomik ist, hat die für das Theater charakteristischen Prinzipien entwickelt und in den Vordergrund gestellt. Nennen wir sie die Bedingungen des Spiels. Natürlich gibt es für jede Bühnengattung - für Tragödie, Posse, Melodrama, Ballett, Oper - ein kontextuelles ästhetisches System, außerhalb dessen ihre künstlerische Wahrnehmung unmöglich ist. Solche Systeme bildeten sich jedoch allmählich im Laufe der historischen Entwicklung von Kunst und Kultur heraus. Im Vaudeville wurden die „Spielbedingungen“ von den Autoren selbst nach ihren Vorstellungen und für jedes neue Stück neu festgelegt.

So werden die „Spielbedingungen“ selbst für ein einzelnes Vaudeville-Genre eher zu einem variablen als zu einem konstanten Faktor. Darüber hinaus befindet sich jede Figur innerhalb eines Stücks in ihren eigenen „Spielbedingungen“ und lässt sich in ihrem Denken, ihren Entscheidungen und ihren Handlungen in erster Linie von ihnen leiten, manchmal sogar gegen jede Logik und gegen die Bühnensituation selbst. Eine solche Vaudeville-Figur ist keine traditionelle Rolle des professionellen Theaters. Sie ist nicht die Maske des Gesichtes des Volkstheaters. Der Typus der Vaudeville-Figur hat eine doppelte dramaturgische Funktion: der Schauspieler, der seine Rolle spielt, balanciert ständig zwischen dem Theater der Erfahrung und dem Theater der Aufführung, er verschmilzt völlig mit seinem Ebenbild oder trennt sich von ihm, macht sich über ihn lustig oder empfindet mit ihm Mitleid, zusammen mit den Zuschauern und Zuhörern.

Übrigens ist es gerade das Fehlen der oben genannten Eigenschaften, das es unmöglich macht, Aljabjews „Mondscheinnacht“ als Vaudeville-Oper zu klassifizieren. In der „Mondscheinnacht“ finden wir neben dem üblichen Geschick des Komponisten bei der musikalischen Charakterisierung der Figuren und der Vermittlung des gesamten Spektrums von Tönen und Halbtönen ihrer Gefühlszustände auch eine wahrhaft vaudevillianische Leichtigkeit der Präsentation des musikalischen Materials, aber die „Spielbedingungen“ sind hier überhaupt nicht vaudevillianisch, sondern die typischsten, sogar stereotypischsten für das Genre der komischen Oper, und die Entwicklung der künstlerischen Bilder und der Handlung erfolgt völlig unabhängig vom Zuschauerraum, ohne Rücksicht auf das Publikum.

Im Gegenteil, in den Vaudeville-Komödien und vor allem in den Vaudeville-Opern bedient sich die Musik Aljabjews fast derselben künstlerischen Ausdrucksmittel, um die Atmosphäre einer Vaudeville-Aufführung zu schaffen. Sie organisiert die Dramaturgie und die Struktur des Werks und erfüllt stets zwei gegensätzliche und sich gegenseitig ausgleichende dramaturgische Funktionen. Couplets, Arien, Vokalensembles, Chöre, instrumentale Zwischenspiele und Tänze sind hier doppelt wirksam, und es handelt sich um eine Wirksamkeit von grundsätzlich unterschiedlicher Qualität und Ausrichtung: in einigen Fällen vertiefen die musikalischen Nummern das Geschehen auf der Bühne und verstärken die Illusion

psychologischer Authentizität für das Publikum; in anderen Fällen lenken die musikalischen Nummern das Geschehen offen von der Bühne in den Zuschauerraum und entlarven die Konventionalität der Theaterkunst. Oft überschneiden sich diese scheinbar unvereinbaren Tendenzen und vereinen sich sogar auf paradoxe Weise in einer einzigen Vaudeville-Nummer.

Das vielleicht beste und künstlerisch perfektste Beispiel - ein Meisterwerk seines Genres, in dem zudem die typischen Vaudeville-Muster besonders deutlich zum Vorschein kommen - ist das berühmte Opern-Vaudeville „Der Wichtigtuer oder Das Werk lobt den Meister“.

Das Stück, das am 4. November 1824 zum ersten Mal auf der Bühne des Moskauer Maly-Theaters aufgeführt wurde, wurde von Publikum und Kritikern sofort begeistert aufgenommen und erfreute sich anschließend einer langen und wohlverdienten Beliebtheit. In diesem Fall war die schöpferische Zusammenarbeit von Autor und Darsteller so erfolgreich wie möglich. Aljabjews durchdringende lyrische Begabung und Werstowskis phänomenaler Sinn für scharf umrissene Szenen verbanden sich mit A. I. Pissarews überragender dramatischer Begabung und bekamen eine reiche und fruchtbare Gelegenheit, sich in der phantasievollen Charakterisierung lebendiger und sympathischer Figuren und in der musikalischen und dramaturgischen Entwicklung einer unkomplizierten und zugleich faszinierenden Handlung zu entfalten. Der Besetzungserfolg der Premiere war außergewöhnlich, als buchstäblich alle Rollen von herausragenden und in der Blüte ihrer Kräfte stehenden Schauspielern und Schauspielerinnen gespielt wurden: Repejkin wurde von M. S. Schepkin, Lionski von P. A. Bulachow, Radimow von W. I. Wojewodin, Nadenjka von N. W. Repina und Sascha von D. M. Saborow gespielt. Das Stück, die Musik und die Aufführung selbst hinterließen einen unvergesslichen Eindruck bei S. T. Aksakow und W. G. Belinski.

Der dramaturgische Kern des Vaudevilles und die „Spielbedingungen“, die von den Autoren in voller Übereinstimmung mit den Traditionen des Vaudevilles festgelegt wurden, sind im zweiten Teil des Titels enthalten: „Das Werk lobt den Meister“. Dieses bekannte russische Sprichwort wird plötzlich nicht wie üblich im übertragenen Sinne verstanden, sondern in einem anekdotisch direkten Sinn, d.h. nicht „jedes Geschäft gelingt in den Händen eines geschickten Mannes“, sondern „jedes Geschäft scheitert“, wenn es von einem Mann übernommen wird, der äußerst temperamentvoll und phantasievoll, aber frivol und arrogant ist, von dem das Volk ironisch sagt: „Ein Stöpsel für jedes Fass“.

Genau das ist die Hauptfigur des Stücks - der allgegenwärtige Wichtigtuer Repejkin. Das Sprichwort hat die Form eines Wortspiels, und die daraus resultierende Doppeldeutigkeit bestimmt die Entwicklung der Handlung und die Logik der Beziehungen zwischen den Figuren.

Das zentrale Wortspiel im Titel hat nicht nur dramaturgische, sondern auch gestalterische Bedeutung. Es ist hierarchisch einer ganzen Kette von scheinbar improvisierten, aber subtil miteinander verbundenen Wortspielen, Aphorismen und Sprichwörtern untergeordnet, die in jedem der dreizehn Phänomene und in jeder der fünfundzwanzig Musiknummern als lokale Höhepunkte und dramaturgische Zentren dienen. In „Der Wichtigtuer“ gibt es buchstäblich ein Feuerwerk an atemberaubend witzigen Szenen - mit einem Hahn, der erschossen wurde, damit er nicht versehentlich von einem Drachen fortgetragen wird, mit einer Uhr, deren Feder gebrochen wurde, damit die Zeiger auf die richtige Stunde eingestellt werden können, mit einem Liebesbrief, dessen Text diktiert wird, vermischt mit Rezepten aus einem

Kochbuch, damit kein einziger Moment der Zeit verschwendet wird. Die Episoden, die sich in ihrer Gefühlslage, die in der Musik zum Ausdruck kommt, und in ihren unerwarteten Wendungen am meisten unterscheiden, sind dennoch direkt oder indirekt von demselben Sprichwort abgeleitet: „Das Werk lobt den Meister“. In der Szene des Wolfsfangs zum Beispiel, als die Jagd durch einen riesigen Wolfshund behindert wird, der aus dem Nichts aufgetaucht ist, antwortet sein Herr Repejkin dem wütenden Chor der Jäger perplex: „Aber ihr seid mir egal, und ich wollte nur darauf hinweisen, dass ich den Hund in allem gefressen habe“. In einer anderen Musiknummer geht es um Richter, die, wie sich herausstellt, nicht weniger zu fürchten sind als Hunde und Diebe.

Nachdem es sich schließlich verselbständigt hat, taucht dieses Thema in den letzten Versen wie unbeabsichtigt wieder auf, wo es erneut mit dem zentralen Wortspiel verbunden wird:

Man kann die Diebe auf der Welt nicht zählen.
Man unterscheidet sie nach Klassen:
Manche werden gefasst für Raub,
Andere nehmen alles selbst in die Hand.

Einer wird bestraft... währenddessen
Der andere vergnügt sich
Und wiederholt kühn allen,
Dass das Werk den Meister lobt.

Die Musik für die letzten Couplets wurde von Werstowski komponiert, und wie man unschwer erkennen kann, haben der Autor und der Komponist in dieser Szene, in der sich die Figuren abwechselnd direkt an das Publikum wenden und jeder von ihnen die Schlüsselworte „das Werk lobt den Meister“ auf seine Weise interpretiert, die Tendenz des Vaudeville-Genres, das mit dem Aufführungstheater verwoben ist, auf den Punkt gebracht. Im Gegenteil, der lyrische Höhepunkt des Stücks - eine Rezitation vor dem Hintergrund der schönen Melodie der Solovioline und der Liebesromanze von Lionski mit Musik von Aljabjew - taucht uns in die Atmosphäre des Erlebnistheaters ein (Beispiel 11). Obwohl, um genau zu sein, selbst diese Nummer (Nr. 16) mit all ihren Details und subtilen psychologischen Motiven dramaturgisch näher an einer Vaudevillestrophe als an einer Opernarie ist. Das musikalische Bild drückt hier eine leidenschaftliche Liebeserklärung aus, aber der poetische Text, gesättigt mit witzigen Wortspielen und Aphorismen, bringt Lionskis Monolog näher an eine Art verallgemeinerten und fast nachhallenden Diskurs über die ewige Schüchternheit der Liebenden und die stumme Sprache ihrer Blicke. Und die Bühnensituation ist vaudevillehaft: ein junger Mann spricht das Mädchen, das Objekt seiner Leidenschaft, vor einem ahnungslosen und sogar helfenden Rivalen an³⁰.

³⁰ Die handschriftliche Partitur aller Musikstücke von Aljabjew wird im Zentralen Staatsarchiv für Literatur und Kunst (ZGALI) aufbewahrt. Die Schlussnummer wurde veröffentlicht in: Werstowski A. Romanzen, Lieder und Couplets aus der Musik zu Vaudevilles und Stücken. Moskau, 1971. Die Romanze von Lionski wurde in den ersten Band der Romanzen von A. Aljabjew aufgenommen, herausgegeben von B. W. Dobrochotow (Moskau, 1974).

Aber die meisten Musiknummern, egal ob sie von Aljabjew (Nr. 1, 2, 4, 6, 7, 9, 11, 12, 14, 16-20, 22) oder Werstowski (Nr. 3, 5, 8, 10, 13, 15, 21, 23-25) stammen, synthetisieren, wie bereits erwähnt, zwei gegensätzliche dramaturgische Tendenzen, wobei dasselbe Phänomen des Wortspiels als Bindeglied dient, das es ermöglicht, die Prinzipien des Aufführungstheaters und des Erlebnistheaters organisch zu vereinen. Eine aphoristisch formulierte Verallgemeinerung scheint die Entwicklung der Handlung nicht einen Moment lang zu unterbrechen, sondern richtet sich immer direkt an das Publikum. Neben der Schaffung einer entspannten Atmosphäre für die scheinbar improvisierte Entfaltung der Handlung und der Betonung der sehr unterschiedlichen Bühnensituationen zielen die Bemühungen der Komponisten also auf das emotionale Verständnis, die Hervorhebung und die wirkungsvolle Darstellung des Wortspiels ab. Um dieses Ziel zu erreichen, verwenden Aljabjew und Werstowski eine Reihe von Techniken, die für das Genre der Vaudeville-Oper typisch sind: 1.) stummer Höhepunkt - unerwartete Aussprache der Worte in einem gutturalen oder theatralischen Flüstern nach dem vorangegangenen dynamischen Druck; 2.) Hervorhebung der melodischen Linie der Gesangsstimme durch das Unisono des gesamten Orchesters; 3.) abrupter Wechsel der orchestralen Struktur von dicht bis sehr transparent; 4.) Ausrichtung der musikalischen Form auf den abschließenden Aphorismus; 5.) die klassizistische Struktur einer Teilung mit Schluss, wobei der Schluss genau auf das Wortspiel fällt; 6.) eine Rückkehr zur Haupttonart durch eine plötzliche Modulation; 7.) eine Änderung des Tempos oder sogar der Größe auf der letzten Zeile des poetischen Textes; 8.) obligatorisches Orchesterspiel in einem Tanzrhythmus, damit der Schauspieler mittanzen kann.

Die von Aljabjew und Werstowski eingesetzten Mittel der musikalischen Charakterisierung sind nicht weniger vielfältig. Einerseits bedienen sich die Komponisten praktisch aller damals populären Gattungen der Vokal- und Tanzmusik - der lyrischen Romanze und der Elegie, des „Russischen Liedes“ und der Ballade, des philosophischen Monologs und des Melodrams, der Opernarie und des komödiantischen Vokalensembles, des Jagdchors und einer Episode aus einer Hochzeitskantate, des Walzers, der Polonaise, der Mazurka, des Kotillions und der Quadrille. Andererseits brechen die Komponisten diese Gattungen im Sinne der Vaudeville-Tradition fast immer ironisch, hypertrophieren parodistisch die ihnen innewohnenden Eigenschaften oder kombinieren sie auf ungewöhnliche Weise. Es ist auch wichtig zu betonen, dass keine der Figuren eindimensional charakterisiert wird. Radimow, Lionski, Nadenka und Sascha haben positive und negative Eigenschaften. Repejkin bildet da keine Ausnahme, und es ist die Zweideutigkeit seines Wesens, die zu einer unerwarteten und vaudevilleartigen spektakulären Auflösung führt.

Trotz seiner Besessenheit und Arroganz ist Repejkin gefühlsmäßig ansprechbar und organisch unfähig zu geistiger Gewalt. Außerdem hat er merkwürdigerweise einen leichten Charakter. Deshalb ist er, nachdem er versehentlich, entgegen seinem Plan, das Glück seiner Braut mit einem anderen arrangiert hat, nicht wütend, sondern sogar glücklich, denn „stimme zu, dass ich zwar versagt habe, aber die Sache dennoch gut geregelt habe: die jungen Leute werden glücklich sein, und ich wäre ein Narr gewesen, wenn ich geheiratet hätte“. So macht das russische Sprichwort, das am Anfang um 180 Grad gedreht wurde, am Ende des Stücks eine weitere Wendung und kehrt zu seiner wahren Bedeutung zurück, und der gutmütige Wichtigtuer entpuppt sich in Wirklichkeit als ein Herr, den die Wirtschaft fürchtet.

Eine Art Gegenspieler des Vaudevilles in Bezug auf die emotionale Struktur, den Kreis typischer Handlungen und künstlerischer Bilder war das Genre des Melodramas.

In seiner reinen Form, als integrales und gattungshomogenes Werk, ist das Melodram in Aljabjews Oeuvre durch ein einziges und herausragendes Beispiel vertreten - eine musikalische und szenische Interpretation von Puschkins Gedicht „Der Gefangene im Kaukasus“ (siehe: 117). Wenn wir jedoch von der Verwendung dieses Genres in einer zusätzlichen, ergänzenden Funktion sprechen, dann finden wir im gesamten Nachlass Aljabjews praktisch keine Oper oder kein Theaterstück mit seiner Musik, in denen das Melodrama nicht als eine sehr wichtige, wenn nicht gar kulminierende Nummer³¹ verwendet wird.

³¹ Das Wort Melodrama hat bekanntlich mehrere Bedeutungen: 1.) ein Theaterstück mit stark melodramatischem Charakter; 2.) ein Drama, bei dem ein Text vor dem Hintergrund von Musik verschiedener Autoren nach Wahl des Regisseurs der Aufführung rezitiert wird; 3.) eine musikalische Komposition, die hauptsächlich auf dem Prinzip der Melodieklage beruht; 4.) die Melodieklage als eigenständige Nummer in einer Oper, einem Vaudeville oder einem dramatischen Stück. Zu Aljabjews Zeiten wurde dieses Wort jedoch noch nicht in der ersten der oben genannten Bedeutungen verwendet und hatte nicht die Konnotation einer leichtfertigen, oberflächlichen Dramatik.

Das in den späten 1820er Jahren komponierte Melodram „Der Gefangene im Kaukasus“ ist in Bezug auf Intonation, dramaturgische Prinzipien und musikalische Form sehr charakteristisch für seine Zeit. Es besteht aus 23 Nummern, von denen die kleinsten nur wenige Takte umfassen, während die größten die Dimensionen einer ziemlich ausgedehnten musikalischen und dramaturgischen Szene erreichen. Es ist bezeichnend, dass wir hier im Rahmen eines Kammerstücks für zwei Helden fast alle Komponenten finden, die in dieser Gattung verwendet werden: Pantomime vor dem Hintergrund einer instrumentalen Begleitung, Wechsel von poetischer Rezitation und orchestralen Passagen, Rezitativ, Arie, Chorgesang, der hinter der Bühne erklingt, Arioso und Melodieklage selbst, wenn die Lesung des poetischen Textes und der Orchesterklang sich in zwei kontinuierlichen und miteinander verbundenen Schichten entfalten. Die Kohärenz des musikalischen Ganzen wird weitgehend durch eine deutlich wahrnehmbare konzentrische Struktur mit einem Muster fließender Übergänge von der stummen Handlung - der Pantomime - zur Rezitation, dann zum Rezitativ, zum Solo- und Chorgesang und schließlich wieder zum Sologesang, zur Rezitation und zur Pantomime erreicht. Darüber hinaus spielt das System der musikalischen und thematischen Wiederholungen eine wichtige Rolle im Prozess der Schaffung einer angemessenen und vollständigen Form. Das Hauptthema, das mehrfach wiederholt und abgewandelt wird und aus dem sich andere Themen entwickeln, sollte sicherlich als Leitmotiv des gesamten Melodrams bezeichnet werden (Beispiel 12 a, b, c).

„Der Gefangene im Kaukasus“ ist zweifelsohne ein organisches Phänomen der russischen Musikkultur. Abgesehen von der Thematik entspricht die Intonationsstruktur von Aljabjews Werk ganz der russischen romantischen Lyrik der 1820er Jahre, und auf dem Gebiet des Musikdramas setzte der Komponist vor allem die Tradition von Fomin, Koslowski, Dawydow, A. N. Titow, Cavos, Scholz und vielen anderen seiner Vorgänger und Zeitgenossen fort, denn kaum eine Tragödie oder ein Drama jener Epoche kam ohne Melodieklage aus. Gleichzeitig weisen eine Reihe

signifikanter stilistischer und struktureller Merkmale auf Aljabjews enge Vertrautheit mit ähnlichen Genre-Werken der deutschen Komponistenschule hin, insbesondere mit einer Gruppe von Musikwerken auf den Text von G. Bürgers berühmtem Gedicht „Lenore“, wie I. Zumsteegs gleichnamige Ballade, E. Kunzens Melodrama und die Bühnenkantaten von I. André und W. Tomaschek³².

³² Bekanntlich schienen die Grenzen zwischen Ballade, Bühnenkantate und Melodram oft kaum wahrnehmbar und verschwanden manchmal ganz. So gab es beispielsweise die „Lenore“ mit derselben Musik von André in mehreren Autorenausgaben, die alle diese Gattungsvarianten umfassten.

Hier zeigt der Vergleich nicht nur Kontinuitätsmerkmale auf, sondern verdeutlicht vor allem die Unterschiede zwischen den Typen des klassizistischen und des romantischen Melodramas.

Das klassizistische Melodrama - wie Fomins „Orpheus“ -, das die Künste der Rezitation, der symphonischen Musik, des Chorgesangs und des Balletts miteinander verband, war ein Werk der Gattungssynthese und betonte die Theatralität.

Das romantische Melodram war - wie Aljabjews „Der Gefangene im Kaukasus“ - ebenfalls ein synthetisches Werk. In diesem Fall war die Synthese jedoch etwas anders geartet und umfasste einen engeren Kreis miteinander verbundener Gattungen, die hauptsächlich zur Sphäre der kammermusikalischen Vokalmusik gehören - die Ballade, die Solo-Bühnenkantate, den romantischen Monolog und die pathetische Romanze. Infolgedessen war die künstlerische Gesamtheit manchmal näher am Typus des Kammerkonzerts als am Typus der Theateraufführung³³.

³³ Diese Unterscheidung ist in der Terminologie der deutschen Musikwissenschaft klar definiert. Dort wird zwischen dem Begriff des Theatermelodrams der Klassik (Melodrama) und dem Begriff des Konzertmelodrams der Romantik (Melodram) unterschieden.

An der Schnittstelle zwischen der Entwicklung der kammermusikalischen Gattungen einerseits und der Theatermusik andererseits steht der romantische Monolog. In Aljabjews Werk findet man eine Vielzahl verschiedener Arten von Monologszenen, sowohl was den Inhalt und die Gattung als auch was die dramaturgische Funktion betrifft. Dazu gehören: das Gebet, die innere Beichte, das herzliche Bekenntnis zu einem Freund, die von einem Naturbild inspirierte tiefe Reflexion und schließlich der Affektmonolog - eine unerwartete und scheinbar unmotiviert Gefühlsexplosion. Das Bild des romantischen Helden steht jedoch immer im Mittelpunkt.

P. A. Markow schrieb und erläuterte den historischen Kontext der engen Verbindung zwischen dem romantischen Monolog und dem Genre des Melodrams in der russischen Theaterkunst der 1820er bis 40er Jahre: „Die Philosophie des Melodrams in der Zeit des grausamen Nikolajew war im Wesentlichen oppositionell. Sie behauptete den Wert der menschlichen Persönlichkeit.... Das Melodrama fixierte das Hauptbild, um das sich die anderen gruppierten. Es war das Bild des unschuldigen Verbrechers - unschuldig entweder faktisch, weil die Anschuldigung falsch ist ... - oder moralisch, weil er durch äußere Umstände zum Verbrechen gezwungen wurde. Der Straftäter wurde zur Tat getrieben durch ... Selbstverteidigung, Protest gegen Gewalt und Ungerechtigkeit“ (157, 209-210). Markow spricht von der Ästhetik des Melodrams in einem weiten Sinne, aber seine Schlussfolgerungen gelten voll und ganz für die damalige Musikgattung selbst. Außerdem entspricht die obige Verallgemeinerung

überraschenderweise der Lebenssituation und der schöpferischen Position des ausgestoßenen Komponisten. Und obwohl in Aljabjews Theaterwerken der „unschuldige Verbrecher“ im wörtlichen Sinne nur ein einziges Mal vorkommt - der edle Räuber in „Die Wälder von Murom“ - bleibt der Grundgedanke erhalten: Aljabjew wählt die Gattungskombination von Melodram und romantischem Monolog vor allem für die musikalische Charakterisierung des exilierten Philosophen (Prospero in „Der Sturm“), des exilierten Dichters (Edwin in der Oper „Edwin und Oscar“) und des exilierten Kriegers (der Protagonist in der Tragödie „Die Belagerung von Korinth“).

Oft wird Aljabjews pathetische Romanze zum Höhepunkt einer ausgedehnten Melodieklage, wie am Beispiel von Aljabjews Partitur für die musikalische Dramatisierung von I. I. Koslows Erzählung „Die Verrückte“ (uraufgeführt im November 1841 am Bolschoi-Theater) zu sehen ist.

Aljabjews unbestrittenes und größtes schöpferisches Verdienst ist die fast grenzenlose Ausweitung der Gattung und des künstlerischen und phantasievollen Rahmens des Melodramas. Der Komponist setzt das Mittel der Melodieklage meisterhaft in den magisch-fantastischen Szenen seiner Shakespeare-Opern ein, im Bild eines leidenschaftlichen Liebesgeständnisses aus „Der Wichtigtuer“ und sogar in der scharf komischen Situation, wenn Falstaff im letzten Akt von „Die lustigen Weiber von Windsor“ mit einem Hirschgeweih auf dem Kopf durch den Wald wandert und wie ein Stier brüllt. Der letzte Fall einer lebhaften satirischen Neuinterpretation und Parodie dieses Genres ist vielleicht einzigartig in der Geschichte des russischen Musiktheaters.

Wie bereits erwähnt, gibt es zwischen Aljabjews romantischen Werken und seiner Musik für Theaterstücke Verbindungen verschiedener Art - stilistische, genremäßige, bildliche und handlungsmäßige. Hinzu kommt die offensichtlichste und am deutlichsten zum Ausdruck kommende Verbindung, nämlich die Tatsache, dass viele von Aljabjews Romanzen und Liedern ursprünglich vom Komponisten als Gesangsnummern für realisierte oder geplante Aufführungen komponiert wurden³⁴.

³⁴ Dazu gehören beispielsweise „Das Lied des Banditen“, „Öffne, Baron, das Tor!“, „Süß sang die Nachtigallenseele“, „Lasst uns trinken, lasst uns gehen“, „Lasst uns das erste Glas trinken“, „Erinnere dich nicht, erzähle nichts“, „Wir kamen zum Bojaren“, „Was ist mit dir, meine Geliebte“, „Wer ist es in der Ferne auf einem schwarzen Pferd“, „Frage, warum er sich verliebte“, „Über die Steine, über den gelben Sand“.

Die Betrachtung der oben erwähnten Romanzen im Kontext von originalen Theaterwerken oder Inszenierungen von Erzählungen von Weltman, Laschetschnikow, Stromilow, Koslow und Puschkin bereichert daher einerseits unser Verständnis herausragender Beispiele kammermusikalischer Lyrik und hilft andererseits, wichtige Prinzipien von Aljabjews musikalischem und dramaturgischem Denken zu klären.

Obwohl Aljabjews Varianten der Einfügung von Arien, Chören und instrumentalen Episoden äußerst vielfältig und weit von jeglichem Stereotyp entfernt sind, finden wir doch immer eine klare Unterscheidung der Nummern in dramaturgisch entscheidende und zusätzliche. Interessant ist, dass der Komponist die ersteren später unter seinen Romanzen veröffentlichte, während die letzteren im Manuskript blieben.

In Aljabjews Musik zu Puschkins „Rusalka“ beispielsweise ist die zentrale Nummer, die auch als einer der Wendepunkte in der Entwicklung der Handlung dient, das Lied „Über die Steine, über den gelben Sand“. Die Nebennummern - die Ouvertüre, die Tänze, der Hochzeitschor „Heiratsvermittler“ und zwei Nixenchöre - wurden nicht veröffentlicht, und die Ouvertüre und die Tänze sind heute gänzlich verloren.

In der musikalischen Dramatisierung von Weltmans Gedicht „Ratibor von Holmograd“ ist die Gesamtzahl der Nummern recht groß - etwa zwanzig. Darunter sind mehrere Lieder des Hofnarren Trollo, ein Zyklus von Hochzeitschören, Schlusstänzen und Liedern von Spielmännern. Ihre musikalischen Skizzen sind im Archiv des Dramatikers erhalten geblieben³⁵.

³⁵ GBL, Inventarnr. 47, Bestandseinheit 33, Nr. 2, 3, 4, 8.

Das Wesen der Musikdramaturgie zeigt sich jedoch auch hier in der Korrelation der zentralen Episoden. Zwei von ihnen - die bekannten Aljabjew-Romanzen „Was ist mit dir, meine Geliebte“ und „Wer ist es in der Ferne auf einem schwarzen Pferd“ - bringen metaphorisch die Gefühle der beiden Hauptfiguren, eines jungen Mannes und einer jungen Frau, zum Ausdruck, die durch das Schicksal getrennt und durch viele Reisetage scheinbar für immer getrennt sind, sich aber dennoch nach einem Treffen sehnen. Die dritte Episode - das Lied „Lebe wohl, Freundin Nachtigall“, das nur in Form einer Skizze überliefert ist - symbolisiert das unveränderliche geistige Band zwischen den Liebenden und weckt eine vom Komponisten selbst gewollte Assoziation mit seiner berühmten Romanze „Die Nachtigall“ (Beispiel 13).

Das vielleicht eindrucksvollste Beispiel, das die Bedeutung des dramaturgischen Kontextes für eine umfassende Beurteilung der Vokalwerke Aljabjews voll zur Geltung bringt, sind jedoch zwei miteinander verbundene Episoden aus Laschetschnikows Roman „Der letzte Novik oder die Eroberung Livlands“. Die beiden gegensätzlichen Gedichte, die der Komponist vertonte, sollten in der geplanten Dramatisierung die Rolle von Schlüsselnummern übernehmen und wurden in der Sammlung von Romanzen zu einem Miniaturzyklus. In diesem Fall werden die Ereignisse des Romans aus zwei gegensätzlichen, aber gleichermaßen tragischen Blickwinkeln betrachtet: mit den Augen der Eroberer und mit den Augen der Eroberten. Das erste Lied, „Süß sang die Nachtigallenseele“, wird im Lager von Soldaten gesungen, die sich seit vielen Jahren nach ihrer geliebten Heimat in der „Fremde“ sehnen. Dem zweiten geht das schreckliche Ereignis der Erstürmung der Ritterburg und der Tod ihres Besitzers, des Barons, voraus: „Ein neues, rötliches Licht ergoss sich über die Erde, und Feuersäulen stiegen zum Himmel empor; sie waren der Schein von Feuern. Aus der Stille der Nacht erhoben sich die Schreie der Bewohner, die ausgeraubt, ihrer Unterkunft beraubt und zu Tausenden gefangen genommen worden waren.“ Und dann kommt der düstere und bedrohliche Höhepunkt der Szene, in dessen Zentrum eine estnische Volksballade steht, die paradoxerweise und zugleich organisch Merkmale des Hochzeits- und des Beerdigungsgenres miteinander verbindet: „Ilsa, die ihr Pferd bestieg und es die Straße nach Ringen entlang trieb, sang das folgende alte Lied in einer langen Trauermelodie; zuweilen kamen die Schreie der Beraubten hinzu, die vom Wind getragen wurden:

Öffne, Baron, das Tor!
Wir kommen, wir kommen zu dir...“

Eine solche Dramatisierung konnte in der Nikolaus-Ära natürlich nicht auf der Bühne zugelassen werden. Sogar der Roman selbst wurde einige Zeit nach seinem

Erscheinen für den Nachdruck verboten. Einer der anonymen Zensoren schrieb: „Die Protagonisten, Patrick und Novik - der eine ist ein Verräter an seinem Herrscher, der zum Anführer der Rebellion in Livland wurde, der andere ist ein mörderischer Rebell, der in das Leben von Peter dem Großen eingriff. Beide Personen werden im Roman als Opfer dargestellt, die unwillkürliche Sympathie hervorrufen“³⁶.

³⁶ ZGIA, Inventarnr. 772, Akte 1, Bestandseinheit 2424, Blatt 5

In diesem Zusammenhang ist der Rückgriff des Komponisten auf die Geschichte von Laschetschnikow noch aufschlussreicher für das Verständnis der Freiheit und der Breite seiner Ansichten.

Zu Aljabjews charakteristischsten Mitteln der dramaturgischen Entwicklung gehören die Techniken der Herausarbeitung von Handlungssträngen und Gegenhandlungen, die ein komplexes und oft verzweigtes System musikalischer und thematischer Wiederholungen schaffen, das in seiner Komplexität und Detailliertheit manchmal das durchschnittliche Niveau des musikalischen und dramaturgischen Denkens seiner Epoche übersteigt. In den Gattungen des Melodrams, der Oper, der Musik für dramatische Aufführungen, des Balletts und der Ballettszenen stoßen wir immer wieder auf Techniken der gattungsmäßigen Umwandlung von Melodien, der Motivmodulation und auf das Phänomen, das später als Leitmotiv bekannt werden sollte. Aber selbst vor dem reichen Hintergrund des gesamten Vermächtnisses von Aljabjew nimmt sein Ballett „Die Zaubertrommel“ unter diesem Gesichtspunkt einen einzigartigen Platz ein.

Die 1827 geschriebene Musik des zweiaktigen komischen Balletts „Die Zaubertrommel oder die Folge der Zauberflöte“ fasst alle Erkenntnisse und Errungenschaften Aljabjews auf dem Gebiet der Theaterarbeit aus der ersten Periode seines Schaffens zusammen. Das Libretto ist nicht erhalten, aber die dramaturgische Durchdachtheit und die figurative Ausdruckskraft der musikalischen Nummern sind so groß, dass es selbst im Rahmen der textlosen Ballettgattung und in Ermangelung jeglicher Anmerkungen möglich ist, die Handlung vollständig und fast bis ins Detail zu rekonstruieren. Diese Rekonstruktion wurde erstmals von B. W. Dobrochotow erfolgreich durchgeführt (siehe: 108, 66-72)³⁷.

³⁷ Die Partitur des Balletts wurde von T. S. Kruntjajewa herausgegeben und veröffentlicht. Im Folgenden werden alle Verweise auf seine Musik entsprechend der Ausgabe angegeben: Aljabjew A. Die Zaubertrommel. L., 1973.

Die Akteure und ihre Beziehungen - das verliebte Paar, die böse und gierige Mutter der Braut, der reiche und wollüstige Marquis, der reisende gute Zauberer - sind uns aus dem Werk des Komponisten Makowez bekannt - seinem Ballett „Die Zauberflöte oder Die Tänzer wider Willen“ (1818), dessen Handlung in Aljabjews Werk fortgesetzt wird. Die Entwicklung der Handlung des Aljabjew-Balletts wird in der Ballettpartitur der Zaubertrommel selbst mit bemerkenswerter Klarheit dargestellt, wo das Zusammenspiel der wichtigsten dramaturgischen Linien mit den Mitteln der Musikdramaturgie greifbar gemacht wird - durch Neben- und Gegeneinanderstellung, Wiederholungen und Abwandlungen von Leitmotiven, Leitharmonien und Leitsätzen.

Bereits die Ouvertüre bildet das Zentrum der wichtigsten dramaturgischen Komponenten der Ballettmusik. Hier wird gleichsam ein Band der Hauptmotive, Harmonien und Klangfarben geknüpft, die in der Entwicklung der Handlung eine führende Rolle spielen sollen. Alle Themen des Bösen und des Zwangs erwachsen aus dem Anfangsakkord der Bläser vor dem Hintergrund des Pauken-Tremolos (S. 7,

12, 27-33, 37-40, 70-71, 73, 74, 76-79, 142, 143, 144, 153-159). Die eröffnende pastorale Melodie charakterisiert die positiven Charaktere weiter und ist der Ursprung einer Reihe von lyrischen Szenen in Moll und Dur (S. 8, 69-71, 80-93, 147-148, 176-179). Der einleitende Einsatz des Horns wird später in den Liebesduetten fortgesetzt (S. 8-9, 136-141, 142-146, 161-163). Die Hauptstimme dient als eines der Leitmotive der Zaubertrommel (ein weiteres - melodisch davon abgeleitet - findet sich in der Polka Nr. 5), während die Nebenstimme ein Leitmotiv der Zauberflöte ist und von einem Solo-Flötenquartett vorgetragen wird. Schließlich erklingt die Musik der Ouvertüre als Ganzes im Finale des Balletts und schließt es strukturell ab.

Die Besonderheit der Handlung - die Konfrontation zwischen den magischen Kräften der Flöte und der Trommel - ermöglichte es dem Komponisten, im Ballett ausgiebig von der Klangdramaturgie Gebrauch zu machen. So verkörpert die Konfrontation zwischen den Bläsern und den Streichern unmittelbar den Kampf zwischen den Kräften von Aktion und Gegenaktion (S. 70-79, 123-130, 147-149). Darüber hinaus reproduzieren die Techniken der Motiv- und Klangfarbenmodulation manchmal explizit die Bühnensituation des Übergangs der magischen Instrumente von einer Hand zur anderen, von bösen zu guten Charakteren und umgekehrt (Beispiel 14).

Ein ebenso interessantes dramaturgisches Merkmal des Balletts ist Aljabjews umfangreiche Verwendung musikalischer Zitate aus den Werken anderer Komponisten - seiner Vorgänger und Zeitgenossen. So findet sich in der Einleitung zum zweiten Akt eine Passage aus dem langsamen Satz von Beethovens Pathétique-Sonate, während das Liebesduett aus demselben Akt (Nr. 11) ein Thema aus Mozarts Sonate enthält. Und die volkstümliche Folia-Melodie, die aus Corellis Zwölfter Violinsonate bekannt ist, dient als eines der wichtigsten Leitmotive, das in entscheidenden Momenten der Handlung auftaucht (Nr. 3 und 6).

Leider lässt sich nicht mehr feststellen, welche Assoziationen der Komponist durch das Zitieren der oben genannten Passagen hervorrufen wollte. Außer im wichtigsten Fall: eines der wichtigsten Leitmotive in Aljabjews Werk ist eine Melodie aus Makowez' Ballett „Die Zauberflöte oder Tänzer wider Willen“, die später von Scholz in seine gleichnamige Vaudeville-Oper übertragen wurde und später sogar zur Hymne eines kuriosen Clubs von Ballettliehabern wurde, die sich ironischerweise „Gesellschaft der Tänzer wider Willen“ nannten und sich gegenseitig mit dem Pfeifen eben dieser Melodie begrüßten. Aljabjew stützte sich dabei auf die vierte Szene und mehrere andere Episoden des Balletts „Die Zaubertrommel“. Im Kontext der Komödie und der märchenhaften Handlung ist die Bedeutung des Zitats ganz klar: die Figuren sind gezwungen, bis zur Erschöpfung zu tanzen, wozu sie von einer unwiderstehlichen Kraft getrieben werden. Es ist jedoch möglich, dass es damals einen anderen allgemeinen kulturellen oder sozialen Subtext gab.

Das System der musikalischen und thematischen Wiederholung war für die Mitte der 1820er Jahre keineswegs etwas grundlegend Neues. Es findet sich bereits in den Theaterwerken zahlreicher russischer und westeuropäischer Autoren - von Gretry und Koslowski bis Cavos und Dalayrak. Auch musikalische und ästhetische Werke widmeten sich ihrem theoretischen Verständnis, so zum Beispiel die Abhandlung des französischen Wissenschaftlers B. Lacedepes „Poetik der Musik“, die bereits 1785 in Paris veröffentlicht wurde und in Russland sehr bekannt war. Im Gegensatz zum Leitmotivsystem der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte das Phänomen, um das es hier geht, eine historische Übergangsbedeutung und konnte keineswegs einen Universalismus beanspruchen. Darüber hinaus waren die Leitmotive des späten 18. und des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts durch wiederkehrende Gefühlszustände,

ähnliche Handlungssituationen, eindringliche Erinnerungen, Vorahnungen des schicksalhaften Augenblicks, symbolische Gegenstände und fast nie durch ein individualisiertes Bild des Helden gekennzeichnet. Dennoch handelte es sich um ein historisch gewachsenes System, nicht nur um eine Summe von Techniken. Es umfasste fast alle Aspekte der musikalischen Sprache: melodische, harmonische, rhythmische und klangliche Komponenten sowie - in dramaturgischer Hinsicht - Reminiszenzen, Antizipationen, semantische Reprisen und Refrains, direkte und indirekte Assoziationen, thematische Verdichtungen (die Konzentration mehrerer Leitmotive in einer Nummer), Brüche in der Struktur einer Versnummer und die Aufführung der letzten Strophe in beträchtlichem Abstand zum Hauptteil. Dieses System wurde von den Komponisten besonders gern bei der Komposition von Ballettmusik verwendet, wie die Partituren von P. Gardel, C. Cavos, F. E. Scholz und A. N. Titow bezeugen. Die Wiederholung und Abwandlung von Motiven aus seiner eigenen Komposition und manchmal auch die Verwendung von Wiederholungen musikalischer Zitate gaben der Form eine greifbare Struktur und erwiesen sich in einigen Fällen als absolut unverzichtbar im Ballettgenre, wo es praktisch keine Verbindung zum klingenden Wort gibt. Der Autor des „Wörterbuchs der modernen Musik“ (1821), Castil-Blaze, erwiderte zu Recht: „Die vertrauten Melodien der Bühnensituationen sind insofern wertvoll, als sie die Rätsel der mimischen Rede erklären“ (zitiert in 130, 21). Aber selbst wenn man all das berücksichtigt, muss man Aljabjews Ballett als ein Werk bezeichnen, das sich sowohl durch die Qualität der Musik als auch durch die Perfektion der Dramaturgie auszeichnet. In gewisser Hinsicht schließt „Die Zaubertrommel“ einerseits eine ganze Etappe in der Geschichte der russischen Kunst in der Entwicklung des musikalischen und dramaturgischen Denkens ab und nimmt andererseits, wenn auch in Miniaturform, viele der Entwicklungs- und Strukturprinzipien der Opern Glinkas direkt vorweg.

Wenn wir bisher vor allem über jene Werke Aljabjews gesprochen haben, die mit wenigen Ausnahmen auf den Theaterbühnen aufgeführt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, dann tauchen wir bei der Betrachtung von Aljabjews fünf großen romantischen Opern – „Edwin und Oscar“, „Der Sturm“, „Die Zaubernacht“, „Der Fischer und die Meerjungfrau“, „Ammalat-Bek“ (die „Mondscheinnacht“ wurde oben besprochen) -, dann ist es, als würden wir ganz in die tiefste Schicht der russischen Musikkultur eintauchen, denn diese Opernwerke haben nie das Licht der Rampe erblickt und wurden nicht einmal vollständig aufgeführt. Dennoch scheint ihre Kenntnis unerlässlich. In der Musikgeschichte ist es oft vorgekommen, dass eine ganze schöpferische Schicht, die in einer bestimmten historischen Phase unsichtbar blieb, in der nächsten Periode entweder an die Oberfläche kam oder einen indirekten, aber sehr spürbaren Einfluss auf die Entwicklung der Kunst hatte. In diesem Fall verursachten sogar die Proben von Aljabjews Opern eine spürbare öffentliche Resonanz, bis hin zu begeisterten Zeitungsartikeln. Darüber hinaus wurden einige Auszüge aus ihnen in Konzerten aufgeführt, und ihre Partituren wurden von einer Reihe von Komponisten verschiedener Generationen - von Mich. J. Wielgorski und Werstowski bis zu Dargomyschki und Afanasjew - eingehend kennengelernt.

Eine der rätselhaftesten Opern von Aljabjew wird zu Recht als „Edwin und Oscar“ bezeichnet. Forscher haben die Arbeit des Komponisten an diesem Werk überzeugend auf die frühen 1830er Jahre datiert, konnten aber weder über den Autor des Librettos noch über die Quelle der Handlung etwas herausfinden. Es wird vermutet, dass Ossians Bearbeitung einer alten keltischen Geschichte, die einen ossianischen Charakter hat, auf die englische literarische Schule und wahrscheinlich auf MacPhersons Kreis zurückgeht.

Wie wir jedoch feststellen konnten, handelt es sich bei dem Libretto der vieraktigen Oper von Aljabjew um eine höchst kunstvolle Übersetzung und freie Bearbeitung des vierteiligen Gedichts „Isnel und Aslega“ des französischen Dichters E. D. Parni für das Opernhaus. Die herausragenden Verdienste der poetischen Übersetzung, die stilistischen Merkmale des Gedichttextes und einige andere Umstände legen nahe, dass das Opernlibretto aus der Feder von Denis Dawydow stammt³⁸.

³⁸ Die folgenden Argumente sprechen für diese Hypothese: die Schlussarie dient als eine der Varianten von Denis Dawydows berühmtem Gedicht „Ich sitze am Ufer des Stroms“ (übersetzt von Parni), wobei sich der Text der Elegie stilistisch nicht vom übrigen poetischen Text des Librettos unterscheidet, und die Stelle dieser Arie in der Oper entspricht genau der Stelle einer ähnlichen Passage in Parnis Gedicht; Dawydow war ein lebenslanger Bewunderer des Werks von Parni, hatte viele Übersetzungen aus seinem Nachlass angefertigt und hatte gerade in den frühen 1830er Jahren ein erneutes Interesse an Ossian-Motiven; da Dawydow krank war, lebte er in den frühen 1830er Jahren oft auf seinem Gut an der Wolga und auf dem Gut seiner Frau in der Provinz Orenburg, wo sich Aljabjew damals aufhielt.

In der Oper „Edwin und Oscar“ besteht die wichtigste schöpferische Leistung des Komponisten in der musikalischen Charakterisierung des Protagonisten Edwin. Er verkörpert gleichsam das verallgemeinerte Bild des romantischen Helden, das uns auf den Seiten des gesamten Vokalwerks von Aljabjew von verschiedenen Seiten gezeigt wird. Er ist ein Dichter, der notgedrungen zum Krieger geworden ist. Er ist ein Exilant, der den Preis für sein Vertrauen in die Menschen bezahlt hat und ihnen immer noch vertraut. Und schließlich ist er ein treuer Liebhaber, der seine Liebe immer im Herzen bewahrt, auch wenn die letzte Hoffnung auf Glück verloren ist.

Auch andere Figuren sind lebendig und romantisch. Der moralische Antipode und militärische Gegner Edwins ist der grausame und verräterische Herrscher Oscar. Das Bild von Aslega, Edwins ehemaliger Braut und dann Oscars Ehefrau, ist von romantischer Dualität geprägt. Die Beziehungen zwischen den drei Figuren bestimmen die Art des sich entfaltenden Konflikts und den Wechsel der dramaturgischen Phasen der Handlung. Obwohl in Aljabjews Werk große Chorszenen, dramaturgisch ausgefeilte Vokalensembles und spannungsgeladene Schlachtepisoden nebeneinander stehen, ist die Oper im Grunde monologisch. Die Monologe, die in ihrem emotionalen Zustand variieren, bestimmen alle Schlüsselmomente in der Entwicklung der Figuren und bilden den Höhepunkt jedes Aktes.

In vier Akten gibt es vier große Monologe und ein weiteres monologisches Melodrama. Und auch der wichtigste Höhepunkt des gesamten Werks ist monologischer Natur, Oscars unheilvolle Arie „Ich sitze am Ufer des Stroms“³⁹.

³⁹ Die Musik der Arie „Ich sitze am Ufer des Stroms“ entspricht Aljabjews gleichnamiger Romanze, während der Text in einigen Details abweicht. Die handschriftliche Partitur der Oper (Skizzen und Auszüge) ist im GZMMK erhalten, Inventarnr. 40, Nr. 14-18, 278-282; das handschriftliche Libretto befindet sich ebenda, Inventarnr. 40, Nr. 17-18.

Das Beispiel der Monologe der Oper „Edwin und Oscar“ ist ein besonders deutliches Beispiel für die von Aljabjew bevorzugten musikalischen Mittel zur Schaffung eines

künstlerischen Bildes. Das vielleicht wichtigste davon ist die Technik, die Stimmungen des poetischen Textes und der Musik absichtlich auseinanderlaufen zu lassen, wodurch eine Art Subtext entsteht und das Bild fast spürbar erleichtert wird. Zuweilen bedient sich der Komponist auch einer Zeitverschiebung, wenn die musikalische Entwicklung dem in Worten ausgedrückten Gefühlszustand etwas voraus ist - als ob Gefühl und Intuition dem Verstand und der Vernunft vorauslaufen würden. Zu den stereotypen Mitteln des Operngenres gehört bekanntlich die Technik der erneuten Wiederholung von Schlüsselphrasen einer Arie oder eines Monologs, doch ist hier hervorzuheben, dass Aljabjew sie stets mit anderer Musik wiederholt, was ihm erlaubt, dieselben Zeilen des Gedichts von mehreren Seiten zu beleuchten, als ob er ihnen eine semantische Dimension verleihen wollte. Auch die charakteristischen Mittel des Balladengenres spielen eine sehr wichtige Rolle.

„Edwin und Oscar“ ist die einzige Oper Aljabjews, die auf einer legendär-historischen Handlung basiert. Seine Musik bedient sich romantischer Mittel, um sowohl das allgemein raue Kolorit einer vergangenen Epoche als auch die einfachen, ganzheitlichen Charaktere der keltischen Helden wiederzugeben. Selbst heute - 150 Jahre später - erweckt sie nirgendwo ein Gefühl von stilistischer Dissonanz oder Falschheit. Die Intonationsstruktur der heroischen Arien und vor allem der Schlachtenchorszenen ist indes - bis hin zu den Zitatübereinstimmungen - den „Trinkliedern“ der Husaren von Aljabjew und seinen russischen „Bajan-Liedern“ sehr nahe. Und die gleichen Intonationen klingen für uns hier wie dort gleichermaßen psychologisch authentisch.

Aljabjews Interesse an der Geschichte, das für die Romantik typisch ist, war von ganz anderer Natur als beispielsweise das von Beregowski. Während der Autor von „Askolds Grab“ vom historischen Thema vor allem durch die Charakteristik der Handlung und den äußeren Glanz des Theaters angezogen wurde, interessierte sich der Autor von „Edwin und Oscar“ für die Tiefen der menschlichen Seele mit ihren ewigen Eigenschaften, die für die Menschen verschiedener Länder und Epochen charakteristisch sind.

So wie der dramaturgische Charakter von „Edwin und Oscar“ durch das Bild des romantischen Helden bestimmt wird, so sind die Hauptmerkmale von Aljabjews Oper „Der Fischer und die Meerjungfrau oder Der böse Trank“ durch das Bild der romantischen Heldinnen bestimmt. Es gibt drei von ihnen - die um die Liebe eines einfachen Fischers kämpfen - und sie verkörpern fast die gängigsten Typen von Frauenfiguren im Musiktheater der romantischen Epoche.

Die Fischerbraut Dunja - ihre Rolle ist für einen lyrischen Sopran geschrieben - repräsentiert das Bild eines reinen und geistig erhabenen Mädchens. Dieser Bühnentypus wird später in den Figuren von Dascha aus „Die Macht des Feindes“ und dann Marfa aus „Die Zarenbraut“ weiterentwickelt.

Nastja, die ehemalige Geliebte des Fischers - ihre Rolle ist für eine Altstimme geschrieben - verkörpert das Bild einer jungen Frau, die emotional unbeherrscht und von irdischen Leidenschaften getrieben ist. Dieser Bühnentypus sollte später in den Figuren der Grunja aus „Die Macht des Feindes“ und dann der Ljubascha aus „Die Zarenbraut“ weiterentwickelt werden.

Rusalka schließlich, die verschlagene Verführerin des Fischers - ihre Rolle ist für die Ballerina vorgesehen -, bietet das Bild einer kalten und zugleich sinnlichen Zauberin-Nymphe. Dieser Bühnentypus war in den russischen und westeuropäischen Balletten der 1820er bis 80er Jahre weit verbreitet.

Im Gegensatz zu den Monologen von „Edwin und Oscar“ wird die Oper „Der Fischer und die Meerjungfrau“ vom dialogischen Prinzip beherrscht. Musikalische Dialoge von stark kontrastierenden Charakteren, die sich fast immer zu ausgedehnten Ensemble-Chor-Szenen entwickeln, umfassen die Beziehungen aller Figuren und sind der Höhepunkt aller Handlungen.

Oft entsteht ein komplexes Vokalensemble aus mehreren gleichzeitigen Dialogen, und der Komponist macht ausgiebig Gebrauch von dem Prinzip der direkten oder indirekten, antwortenden oder nicht antwortenden Ansprache. So wenden sich im Quartett aus dem ersten Akt der Oper gleich drei Personen an den Fischer Iwan - Dunja möchte ihren Verlobten trösten, Nastja droht ihm mit einem bösen Trank, sein Vater fordert seinen Sohn auf, zur Vernunft zu kommen, während Iwan selbst sie gar nicht hört und ganz in seine eigenen unglücklichen Gedanken versunken ist, als ob er eine Begegnung mit Rusalka erwartet (Beispiel 15).

Wirklich einzigartig für die russische Opernliteratur der 1830er Jahre ist die Szene des zentralen Aktes der Oper, in der sich die Handlung gleichzeitig in drei Ebenen entwickelt und die Beziehungen mehrerer Personengruppen auf einmal zeigt. Die untere Ebene stellt das Flussbett dar. Vor dem Hintergrund eines Chors von Meerjungfrauen entfaltet sich ein erstaunlicher Dialog zwischen den Hauptfiguren, in dem Iwan seine Gedanken und Gefühle durch Gesang und Rusalka durch Tanz ausdrückt. Eine weitere Ebene ist die Wasseroberfläche und das Flussufer. Ein Chor von Fischern in Booten singt das russische Volkslied „Die Mutter Wolga hinunter“, und auf einer Anhöhe sehnt sich Dunja nach ihrem vermissten Verlobten, Iwan kann ihren Gesang hören, aber sie kann ihn nicht hören. Noch weiter oben in den Wolken hallt der Chor der himmlischen Mächte wider, was alles geschieht⁴⁰.

⁴⁰ Die Partitur der Oper „Der Fischer und die Meerjungfrau“ (einige Episoden sind verloren gegangen) befindet sich im GZDSchK, Inventarnr. 40, Bestandseinheit 19-20, 283-289, 292.

Das rasante und stürmische Finale des zweiten Aktes, als Iwan sich in die Höhe erhebt, erinnert direkt an die berühmte Szene aus Rimski-Korsakows Oper „Sadko“ (Zwischenspiel „Der Hochzeitszug“).

Die offensichtlichen Analogien zu Mustern russischer Opernklassiker führen uns unwillkürlich zu der Frage nach den Gründen für solche Ähnlichkeiten und der möglichen Vertrautheit der Komponisten und Dramatiker mit der Partitur von „Der Fischer und die Meerjungfrau“. Diese Frage ist Teil des Problems der Entwicklung aller theatralischen Künste, hängt aber indirekt auch mit der Definition der Autoren von Libretti zusammen.

Ausgangspunkt für die Oper war allem Anschein nach Weltmans Stück, das der Dramatiker ursprünglich als erweiterten Schluss zu Puschkins „Rusalka“ für die Aufführung 1838 komponiert hatte und das der künstlerische Rat des Maly-Theaters glücklicherweise als solches ablehnte (siehe: 111). Offenbar hat Aljabjew bereits 1838 nicht nur für Puschkins Werk, sondern auch für Weltmans Fortsetzung Musik geschrieben. Dann veränderten Weltman und Aljabjew die Handlung radikal, während die musikalischen Nummern beibehalten, ergänzt und nach den Prinzipien der Operngattung komponiert wurden. In den späten 30er und 40er Jahren zeigte der Komponist die Partitur von „Der Fischer und die Meerjungfrau“ immer wieder vielen Menschen in der Hoffnung, dass sie inszeniert würde. Insbesondere war die Oper Ostrowski und Mey bekannt, deren Dramen „Lebe nicht so, wie du möchtest“ und „Die Zarenbraut“ später als Grundlage für die Libretti von Serows Oper „Des Feindes Macht“ und „Die Zarenbraut“ von Rimski-Korsakow dienten.

Natürlich hatten weder Rimski-Korsakow noch andere Komponisten seiner Zeit auch nur die geringste Ahnung von Aljabjews Partitur, und ein direkter Einfluss steht außer Frage. Aber die Theaterkunst und die Musik, die sich in einem ungeteilten Strom vorwärts bewegen, nehmen in ihrer Bewegung fast alle wirklich künstlerischen Komponenten auf und überliefern die Tradition nicht nur in konzentrierter, sondern oft auch in verstreuter Form. Und manchmal entstehen in neuen historischen Etappen herausragende Werke, die zweifellos durch die Vergangenheit bedingt sind und manchmal sogar spezifische Vorbilder haben, auch wenn ihre Verbindung indirekt und längst nicht immer erkennbar ist.

Zwei von Aljabjews Opern sind mit dem Thema Shakespeare verbunden. Die Thematik von „Der Sturm“, die an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in Russland weder bei Übersetzern noch bei Komponisten besondere Beachtung fand, war in den 1820er - 40er Jahren in den Augen vieler prominenter Vertreter der russischen Kunst unter verschiedenen Gesichtspunkten ungewöhnlich attraktiv. Die Freiheit der künstlerischen Form und die Vorherrschaft der emotionalen Ausdrucksmittel gegenüber den rationalen brachten dieses Werk in die Nähe charakteristischer Beispiele einer stark romantischen Dramaturgie. Der metaphorisch-philosophische Charakter der Sprache und die Idee der Verschmelzung des Menschen mit der Natur machten es für die Vertreter und Anhänger der poetischen Schule der Philosophen attraktiv. Das zentrale Bild des Prospero, eines Philosophen und Künstlers, der von Natur aus aus seiner Heimat verbannt ist und fast völlig allein leben muss, spiegelt natürlich das für die Romantik typische Thema des Exils wider. Übrigens gibt es auch in Aljabjews engerem Umfeld mindestens drei Dramatiker, die Shakespeares Fantasie frei übersetzt haben. Der erste von ihnen ist die bereits erwähnte Schachowskaja, deren übersetztes Stück mit Musik von Casvos und Aljabjew in den 1820er Jahren aufgeführt wurde. Der zweite war der Dichter N. M. Satin, ein Freund von Ogarew und Aljabjew, der zur gleichen Zeit wie der Komponist im Exil lebte und mit der Arbeit an einer freien Übersetzung von Shakespeares Meisterwerk begann. Der dritte Dramatiker war M. A. Tamasow, der 1840 seine Prosaübersetzung mit Gesangseinlagen im Sinne einer Zauberoper veröffentlichte.

Wenn wir über die Idee der musikalischen Interpretation sprechen, dann ist in diesem Sinne die Aussage des jungen Belinski interessant: „Shakespeares ‚Der Sturm‘ ist eine bezaubernde Oper, die keine Musik hat, aber ihre fantastische Form macht den musikalischsten Eindruck auf dich“ (36, 166-167).

So geriet Aljabjews Wahl des Opernthemats gleich in den Fokus mehrerer ästhetischer Strömungen seiner Epoche. Und tatsächlich spiegeln sich in der Oper alle oben genannten, typisch romantischen Themen und Bilder wider. Im Vordergrund stand jedoch die Idee der gegenseitigen Abhängigkeit und Verschmelzung der geistigen menschlichen Kräfte mit den natürlichen Elementen.

Dieser Gedanke bestimmt unerwartet den Aufbau des Werks mit seiner Konzentration auf das Prinzip des Monodramas, obwohl die Oper viele - über fünfzehn - Figuren hat. Da Prospero ein mächtiger Zauberer ist und sein Wille von den gewaltigen Elementen des Meeres und des Himmels, des Waldes und des Windes kontrolliert wird, werden alle anderen Figuren, sobald sie auf seine Insel kommen, zu Spielzeugen in seinen Händen. Natürlich sind sie in Edle und Verräter, in geistig Hochstehende und Niedere unterteilt, sie verlieben sich oder hassen sich, sie schmieden Intrigen oder opfern sich, aber die Konfrontation der antagonistischen Kräfte scheint hier auf der Oberfläche der Handlung zu gleiten, während die wahren

Handlungs- und Gegenwirkungslinien durch Prosperos eigene Seele verlaufen und sich in deren Tiefen kreuzen. Er selbst, der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichzeitig betrachtet, entscheidet, wie er den Lauf der Dinge lenkt, wen er bestraft oder prüft, wann er in das Geschehen eingreift und wann er abseits steht⁴¹.

⁴¹ Das Autograph der Partitur von „Der Sturm“ wird GZMMK aufbewahrt (Inventarnr. 40, Bestandseinheit 1-3). Mirandas Romanze wurde von B. W. Dobrochotow bearbeitet und in der Sammlung der Romanzen und Lieder von Aljabjew veröffentlicht (Teil. 4. Moskau 1977).

Auf diese Weise rückt dieser Grundsatz den Einsatz von Onomatopoesie oder Klangmalerei in den Vordergrund, also die Übertragung des inneren Seelenzustands des Hauptcharakters mithilfe eines scheinbar äußerlich bildlichen Mittels.

Es ist bekannt, dass Aljabjew auch in seinen kammernusikalischen Werken ausgiebig Gebrauch von verschiedenen Mitteln der Klangimitation und Klanggestaltung macht. Sowohl in seinen Arien als auch in seinen Romanzen erfüllen diese Techniken gleich zwei Funktionen: sie geben eine bestimmte verallgemeinerte Klangimitation - ein musikalisches Symbol für den Schrei eines Raben oder das Läuten einer Glocke, den Klang eines Husarenmarsches oder das Brummen eines gusseisernen Brettes in den Händen eines Nachtwächters - und gleichzeitig rufen sie eine entsprechende bildliche tief-emotionale Resonanz hervor - ein Gefühl von erdrückendem Schrecken oder einen Zustand von traurigem und konzentriertem Frieden, ein Gefühl von brüderlicher Gemeinschaft oder völliger Einsamkeit. Aber nur in der Oper „Der Sturm“ erscheint die Gesamtheit dieser Mittel deutlich als integrales und allumfassendes System, und zum anderen offenbart sie sich als Spezialfall eines noch allgemeineren künstlerischen Prinzips - der Regelmäßigkeit der Beziehung zwischen dem romantischen Bild und der romantischen Landschaft.

In der russischen Literatur, Poesie, Malerei und Dramaturgie der 1820er- - 1830er-Jahre unterscheiden Wissenschaftler folgende Arten des romantischen Landschaftsbildes: Stimmungslandschaft, Ruinenlandschaft, Naturgewaltlandschaft, Trümmerlandschaft, Trugbildlandschaft und Festungslandschaft (280, 162–164).

Legt man diese Begriffe nicht wörtlich aus und setzt in Aljabjews „Der Sturm“ dramaturgisch den Blick auf die antike Höhle, in der Prospero wohnt, mit einer Ruinenlandschaft und die Landschaft im zweiten Akt mit dem Schiffswrack mit einer Trümmerlandschaft gleich, so sind in Aljabjews Werk sowohl szenisch als auch musikalisch ausnahmslos alle Spielarten abgedeckt.

Es wäre oberflächlich, in dem Wechsel der Opernepisoden nur die einfache Fabulierung eines Märchens zu sehen. Was wir vor uns haben, ist eine typisch romantische künstlerische und philosophische Allegorie: über den Bruch und die Konfrontation zwischen dem Realen und dem Idealen, über den ewigen Kampf zwischen dem Rationalen und dem Erhabenen und Poetischen, über die Unsterblichkeit der Liebe, die so zerbrechlich schien, und über die Geisterhaftigkeit der Attribute von Macht und Reichtum, die unzerstörbar schienen. Diese metaphorische Aussage wurde von seinen Zeitgenossen sehr wohl wahrgenommen:

Irgendwann, glaub mir, wird der Tag kommen,
An dem all diese leeren Visionen,
 Und Tempel und prächtige Paläste...
 Alles wird verschwinden (232)

Die beste von Aljabjews Opern, „Die Zaubernacht“, ist ebenfalls voll von mehrdimensionalen Metaphern. Die Arbeit an diesem Opernstoff begann auf Puschkins Initiative hin.

Bereits im Herbst 1832 hatte Puschkin, der Weltmans Roman „Der Wanderer“ kennengelernt und die Besonderheit der Verbindung von lyrisch-philosophischen und phantastischen Motiven sehr geschätzt hatte, dem Schriftsteller geraten, sich in seinem nächsten Werk dem Shakespeare-Thema zuzuwenden und die Komödie „Ein Sommernachtstraum“ zum Libretto einer Zauberoper zu machen. Der große Dichter erkundigte sich daraufhin interessiert, wie weit die Sache gediehen sei (siehe: 297, 185; 219, 144).

Solange die Musik von dem dilettantischen Komponisten A. P. Jessaulow komponiert wurde, der den komplexen dramaturgischen Aufgaben offensichtlich nicht gewachsen war, stand die Arbeit still. Doch 1835, als Jessaulow in die Provinz abreiste und Aljabjew im Gegensatz dazu begann, Moskau regelmäßig zu besuchen, ging die Arbeit an der Oper schnell voran, und um 1838 begannen sogar erste Proben mit den Schauspielern und dem Orchester des Bolschoi-Theaters. Darüber hinaus lernten viele Besucher von Weltmans musikalischem Salon die Oper kennen (siehe: 7, 260).

Der Eindruck, den die Oper schon bei den ersten Proben und den kammermusikalischen Aufführungen einiger Auszüge hinterließ, war überwältigend, und die Begeisterung darüber sprach sich sofort über Moskau hinaus herum. Am 23. März 1838 schrieb die St. Petersburger Zeitung „Die Nordbiene“: „Diejenigen, die Aljabjews Musik gehört haben, sagen, dass sein Werk ausgezeichnet sein wird und etwas völlig Neues bieten wird, indem es die Welt des Komischen mit der Welt der Magie verbindet“ (S. 267). Ähnliche Reaktionen erschienen in anderen Zeitungen und Zeitschriften⁴². Der Schriftsteller und Herausgeber N. A. Polewoi fragte Werstowski in einem Brief aus St. Petersburg: „Man hat mir weiß Gott was über die neue Oper von Aljabjew erzählt. Ist das wahr?“ (zitiert in: 143, 90).

⁴² „Sohn des Vaterlandes“, 1838, Nr. 8, Abt. 6, S. 50; Literarische Beilage zum „Russischen Invaliden“, 1838, 27. August, S. 692; „Galatea“, 1839, Nr. 1, S. 63, Nr. 3, S. 260.

Leider wurde die Uraufführung aufgrund einer Reihe von Umständen - die Furcht der Theaterleitung, ein Werk eines in Ungnade gefallenen Komponisten öffentlich aufzuführen, die kreative Eifersucht Werstowskis, die seine völlige Untätigkeit und sogar seinen Widerstand bei der Förderung der Oper auf der Bühne zur Folge hatte, und schließlich Aljabjews erneutes Exil in Kolomna - nie verwirklicht. Die Partitur von Aljabjew beantwortet Polewois Frage dennoch eindeutig: ja, es stimmt - das bemerkenswerte Werk von Aljabjew und Weltman stellte ein neues Wort in der russischen Operndramaturgie jener Epoche dar, und wenn es das Licht der Rampe erblickt hätte, wäre es zu einem sehr großen öffentlichen Ereignis geworden.

Die dramaturgische Idee der Oper umreißt Weltman selbst in seinem unveröffentlichten Artikel, in dem er zunächst das Genie Shakespeares, die schöpferische Intuition Puschkins und das musikalische Talent seines Freundes Aljabjew würdigt, indem er über letzteren schreibt: „Die bezaubernden Klänge des russischen Komponisten könnten mit der Zeit Webers „Oberon“ Konkurrenz machen“. Weltman umreißt dann die zentrale Idee, die deutliche Spuren des Einflusses der poetischen Schule der Philosophen trägt: „Die beiden mythischen Personen Oberon und Titania, als Geist und Körper miteinander im Streit um ein menschliches Kind....

Oberon will ihn für das Leben des Geistigen, Titania für das Leben des Sinnlichen erziehen...“⁴³

⁴³ GBL, Inventarnr. 47, Bestandseinheit 19, Blatt 8.

Das facettenreiche Bild des „Menschenkindes“ wird in der Oper einerseits durch das Kind selbst (eine mimische Rolle) und andererseits durch drei verliebte Paare verkörpert: den Athener König Theseus und die Amazonenkönigin Hippolyta, die Städter Elena und Demetrius, Hermina und Lysander. Für die künstlerischen Absichten von Weltman und Aljabjew war es sehr wichtig, den Zeitpunkt der Handlung genau festzulegen, nämlich die Nacht der Sonnenwende, in der sich der Volkslegende zufolge alle möglichen Wunder ereignen und im Menschen schlummernde geheime Kräfte erwachen.

Die seltene figurative und thematische Vielseitigkeit der Oper resultiert aus dem Zusammenspiel mehrerer gegensätzlicher ästhetischer Tendenzen. In Aljabjews Werk verstärkt die lebhaft romantische Musik die Gattungscharakterisierung der Figuren und Situationen, und noch deutlicher als in der Shakespeare-Vorlage zeigen sich hier die Schnittlinien von philosophischer Fantasie, Tragödie, lyrischem Drama und Komödie, wobei sich die komödiantische Sphäre auf die verschiedensten Schattierungen des Komischen erstreckt - von liebevollem Geplänkel bis zur nackten Farce. Aljabjews Werk ist zugleich ein frommes Bekenntnis zu den Idealen der magischen Fantasie-Oper und eine spöttische Anprangerung derselben, eine Apologetik der Theaterromantik und eine regelrechte Parodie derselben.

Die Idee, Gegensätze zu vereinen, führte zu einer Technik, die in der Opernliteratur des 19. Jahrhunderts keine Entsprechung hat - eine Anwendung des Prinzips des „Theaters im Theater“ auf zwei Ebenen.

Der erste Plan ist recht traditionell, obwohl er von den Autoren der Oper brillant umgesetzt wird. Wie Sie wissen, plant in Shakespeares Stück eine Gruppe von komischen Figuren - athenische Handwerker - die Aufführung der Tragödie „Die Liebe von Thisbe und Pyramus“. Zunächst werden die Rollen verteilt, dann wird im Wald geprobt, und schließlich wird das Stück auf einem Fest vor allen Bürgern Athens aufgeführt. Weltman und Aljabjew haben aus dieser Geschichte buchstäblich alles herausgeholt, was möglich war, und lassen den Protagonisten Pyramus auf dem Höhepunkt eine lebhaft Parodie auf eine romantische Opernarie singen:

Der Donner grollt;
Die Tiere brüllen,
Die Winde heulen,
Die Blitze zucken!

Die Felsen brechen,
Die Wasser kochen,
Die Wälder brennen!

Die Gräber beben,
Die Toten rufen;
Die Schatten erheben sich,
In Wolken ziehen sie!

Der andere Plan ist aus dramaturgischer Sicht einzigartig. Die Reihenfolge der Szenen der athenischen Handwerker - die Verteilung der Rollen, die Probe, die Aufführung - hat der Dramatiker und Komponist auf seine Oper übertragen: „Die Zaubernacht“ beginnt nicht mit einer Ouvertüre, sondern... mit einem Zwischenspiel, das eine Probe im Bolschoi-Theater zeigt, mit Weltman, Aljabjew, Schauspielern, Schauspielerinnen und Orchestermusikern als Protagonisten. Zunächst sind nur zwei Personen auf der Bühne zu sehen - die Autoren des Stücks, während die berühmten Sänger und Sängerinnen hoffnungslos zu spät kommen:

Weltman. Das ist ein Chaos, wie ich es noch nie gesehen habe! Es ist sieben Uhr, und noch niemand ist da! Alexander Alexandrowitsch, wiederholen Sie die Ouvertüre noch einmal.

Aljabjew. Was soll das, ein unvollständiges Orchester! Es ist unmöglich, etwas zu verstehen.

Weltman. Ach, nichts, was für ein Unglück. Ich habe verstanden.

Aljabjew. Wie es der Zufall so will, sind wir knapp an Harfen.

Weltman. Wir können vorerst ohne sie auskommen. Ich werde das Harfensolo auf der Gitarre spielen.

Aljabjew. Hm!". (Setzt sich an das Pult und spielt die Ouvertüre)⁴⁴.

⁴⁴ GB L, Inventarnr. 47, Bestandseinheit 33, Blätter 1-4. Die Musiknummern werden im GZMMK aufbewahrt, Inventarnr. 40, Bestandseinheit 4-10, 276-277. Das Libretto der Oper (ohne Prolog) wurde im Almanach „Literarischer Abend“ für 1844 veröffentlicht.

Dann tritt ohne Eile die Primadonna ein, die nicht einmal mit den Autoren sprechen will, gefolgt von dem Schauspieler, der die Rolle des Leshy (d.h. Shakespeares Pak) spielt und der, um Zeit zu sparen, auch die Rolle des Schattens von Hamlets Vater probt.

So wurde das bekannte Vaudeville-Prinzip der bewusst gesetzten „Spielbedingungen“ in der Oper „Die Zaubernacht“ brillant verkörpert.

Der Höhepunkt der dreiaktigen Oper in der zentralen „Wald“-Handlung ist das Ergebnis des Zusammentreffens mehrerer dramaturgischer Linien und des dramaturgischen Nebeneinanders zweier Arien. Die erste dieser Arien ist eine Parodie von völlig farcenhafter Natur. Der athenische Schauspieler, von Leshy in einen Esel verwandelt, singt in seinem Bass ein Lied nach dem Motiv der berühmten Nachtigall von Aljabjew:

Mein Spatz, mein Spatz,
Du bist mein grauer Spatz!
Soll ich dich so nennen und rufen?
Was wäre, wenn ich von einem Spatz
Lernen würde, zu zwitschern,
Dann würde ich mich austoben!

Mein Hahn, mein Hahn,
Mein goldener Kamm!
Es wäre wirklich lustig,
Wenn ich, liegend auf der Seite,

In einem Misthaufen wühlen würde
Und rief: Kikeriki!

In diesem Moment verliebt sich die Königin der Feen, die schöne Titania, die von Oberon verzaubert wurde, in den Esel, streichelt ihn und überschüttet ihn mit Rosen (Beispiel 16).

Diese Episode weckt auf den ersten Blick eine Assoziation zu Apuleius' „Der goldene Esel“, der in der Puschkin-Ära populär war. Aber sie enthält auch eine subtile Parodie auf eine der frühen Fassungen von Lermontows „Dämon“, die im Weltman-Kreis sehr bekannt war. Es ist höchst interessant, die Texte von Weltman und Lermontow zu vergleichen:

Dämon zur Nonne

Verstoße mich nicht mit Vorwürfen,
Presse nicht einen Seufzer aus der Brust...

Die Schar meiner Dienergeister
Werd ich vor deine Füße führen;
Wunderbare und zauberhafte
Dienerinnen werde ich dir geben;
Und für dich von einem Stern des Ostens
Nehme ich den goldenen Kranz ab,
Nehme von den Blumen die nächtlichen Tautropfen;
Ihn werde ich mit diesem Tau besprühen;
Mit einem Strahl des rötlichen Sonnenuntergangs
Wird ich deinen Körper wie mit einem Band umwickeln...
(Lermontow. 1834)

Titania zum Esel

O, wünsche nicht die Trennung von mir!
Bleibe hier, liebe mich!
Hier erwarten dich die Klänge der Begeisterung
Und ein Herz, das voll Feuer ist.
Ich bin ein Geist, ein gutes Wesen,
Ich besitze alles, ich kann alles;
Ich werde alles Irdische von dir nehmen,
In himmlische Gewänder kleiden!
Ich werde dir eine wundervolle Welt eröffnen,
Wo das Sein in Wollust versinkt,
Und ich werde deine Morgenröte sein,
O, mein strahlendes Sonnenlicht!
(Weltman. 1836)

Die Gattungsgrundlage der Musik von „Die Zaubernacht“ ist wie bei anderen Aljabjew-Opern die Romanze, die hier in fast allen ihren Spielarten, von der Elegie bis zum „Russischen Lied“, umgesetzt wird. In den Arien, Vokalensembles und Chören verwendete der Komponist die für die Romantik typischen Intonationen, Strukturtechniken sowie tonale und harmonische Sequenzen sehr ausgiebig. Darin war er keineswegs eine Ausnahme unter seinen Zeitgenossen. In diesem Zusammenhang ist es jedoch notwendig, einige symptomatische Merkmale seines Stils zu beachten, die Aljabjew deutlich von Werstowski unterscheiden.

Einer dieser Unterschiede liegt in der ausgeprägten Tendenz zur Symphonisierung des romantischen Stoffes. In spannungsgeladenen Episoden und dynamischen Massenszenen übertrifft Aljabjew als Sinfoniker Werstowski deutlich und bedient sich eines reicheren Arsenal an künstlerischen Mitteln. In der Partitur der „Zaubernacht“

finden wir die Gegenüberstellung gegensätzlicher Themen, Anzeichen innerer Zyklichkeit in der Bildfolge und eine hochkomplexe Kombination gattungstypischer Komponenten innerhalb einer einzigen Suite - vom freien Arioso und Rezitativ bis hin zu einem ausgedehnten Vokalensemble und Chor - und sogar recht gelungene Experimente zur Schaffung einer großen Form des breiten symphonischen Atems. Für eine objektive Bewertung sollte hinzugefügt werden, dass der Komponist dennoch nicht das Niveau von Glinkas Meisterschaft und Symphonismus erreicht hat.

Ein weiterer wichtiger Unterschied liegt in der für Aljabjew typischen Methode des Selbstzitats. Wenn Aljabjew eine seiner Romanzen in einer Oper zitiert, behält er den Originaltext des Gedichts unverändert bei oder gibt eine transparente Anspielung darauf. Wir haben es hier also nicht mit der traditionellen Umarbeitung einer stimmungsmäßig passenden Romanze in eine Opernarie zu tun, wie sie bei Werstowski und Glinka zu beobachten ist, sondern mit dem bewussten Rückgriff des Komponisten auf eine Art Collage, wenn ein populäres Vokalwerk mit der ganzen Palette der damit verbundenen Assoziationen in einen dramaturgischen Zusammenhang gebracht wird, der ihm grundsätzlich neu ist. Aljabjew versucht also keineswegs, das Zitat zu verschleiern, sondern hebt es im Gegenteil auf jede erdenkliche Weise hervor und spielt mit ihm, wobei er oft bemerkenswerte künstlerische Ergebnisse erzielt. Das Lied „Nachtigall“ in seiner farcenhafte Brechung wurde bereits besprochen. Erwähnen wir noch ein dramaturgisch direkt entgegengesetztes Beispiel: zum musikalischen Gewebe der „Zaubernacht“ gehört im ersten Akt Aljabjews berühmtes Lied „Am Abend dämmt die Röte“, dessen kulminierende Phrase – „Ich muss sterben“ - in der Oper zum figurativen Refrain der Tragödie wird und jedes Mal im Kontrast zum asketischen und strengen Chor der Priester erklingt.

Das künstlerische Prinzip der Selbstzitierung, das eine der wesentlichen Komponenten von Aljabjews Stil ist, findet eine aufschlussreiche Parallele in der russischen romantischen Dichtung derselben Epoche (siehe: 15).

„Die Zaubernacht“ wurde genau in der Zeit zwischen den Uraufführungen von „Iwan Sussanin“ und „Ruslan und Ljudmila“ geschrieben. Musikalisch kann sie sich zwar noch nicht mit ihnen messen, aber dramaturgisch steht sie auf einer grundsätzlich anderen Ebene und eröffnet, oder besser gesagt, hätte andere Wege zur Entwicklung der russischen Oper eröffnet.

In der letzten seiner Opern, „Amalat-Bek“, nach einem Libretto von Weltman⁴⁵, das auf einer kaukasischen Erzählung von Bestuschew-Marlinski basiert, liefert der Komponist ein weiteres bemerkenswertes Beispiel für ein originelles und zutiefst organisches Opernkonzept.

⁴⁵ Das Libretto wurde 1871 in St. Petersburg veröffentlicht.

Eines der Hauptmerkmale dieses Konzepts kann durch einen ästhetischen Begriff charakterisiert werden, der in der zeitgenössischen Kunstkritik gemeinhin als „Situation der Zweisprachigkeit“ bezeichnet wird (siehe: 281).

Tatsächlich finden wir in den verschiedenen Künsten dieser Epoche häufig Werke, die auf der stilistischen Gegenüberstellung von zwei oder mehr nationalen Schichten beruhen. Sogar Orest Somow schrieb in seinem berühmten Artikel, der den Charakter eines Manifests der russischen Romantik hat: „Wie viele verschiedene Gesichter, Sitten und Gebräuche erscheinen dem prüfenden Auge in einem einzigen Band Russlands vereint! Ganz zu schweigen von den Russen selbst, hier sind die

Kleinrussen mit ihren süßen Liedern <...> Was ist, wenn wir uns an den Rändern Russlands umsehen, die von glühenden Polen und Litauern bewohnt werden ... die mannigfaltigen Stämme Sibiriens und der Inseln, die nomadischen Generationen der Mongolen, die aufrührerischen Bewohner des Kaukasus ..." (254, 556). Aljabjews Nachlass kann in weiten Teilen als besondere Illustration für die brillante Umsetzung dieser Thesen in der Musik dienen. Beispiele für verschiedene Arten von Gegensätzen finden wir in seinen Romanzen, zum Beispiel in dem bereits erwähnten Zyklus von zwei Liedern zu Laschetschnikows Roman „Der letzte Novik“, und in anderen Gattungen. Doch in der Oper „Ammalat-Bek“ tritt dieses Prinzip nicht nur am deutlichsten hervor, sondern bestimmt auch alle Aspekte der Handlung.

Schon in der erzählerischen Quelle der Oper - der Erzählung von Bestuschew-Marlinski - war die Form des Werks eine Art Wechsel zwischen zwei Ansichten des Kaukasuskriegs: Briefe eines russischen Offiziers wurden mit erzählerischen Episoden durchsetzt, die zwar nicht gerade im Namen von Ammalat-Bek standen, aber auf jeden Fall die Wahrnehmung der Ereignisse durch seine Stammesangehörigen berücksichtigten. Aljabjew wollte nicht einfach russische und Gebirgsbilder abwechseln, sondern er nutzte die Idee des Schriftstellers voll aus. Zunächst führte er in seine Oper russische Soldatenlieder und die Melodien von Liedern und Tänzen der Hochlandbewohner ein, die er selbst im Kaukasus aufgenommen hatte. Außerdem zeigt er wie von innen heraus die Zerrissenheit der Seele von Ammalat-Bek, der einerseits mit all seinem orientalischen Eifer seinem Wohltäter, dem Oberst aus dem Stab von General Jermolow, Freundschaft schenken möchte, andererseits aber die Ansichten seiner Feinde nicht akzeptieren kann. Das Bild von Ammalat-Bek ist wie aus typisch romantischen Widersprüchen gewoben, aber alle diese Widersprüche werden vom Komponisten als historisch und sozial bedingt dargestellt, und so geht Aljabjews Oper teilweise über das romantische Konzept hinaus. Eine wichtige Rolle in Aljabjews Werk spielt das Thema des Schicksals, das die Art der phantasievollen Entwicklung bestimmt. Der schicksalhafte Anfang hat jedoch nicht die Konnotation eines jenseitigen Phänomens, sondern erklärt sich aus der Ausweglosigkeit der psychologischen Situation. Die Handlung wird durch die Hoffnung auf ein Wunder vorangetrieben, und wenn kein Wunder geschieht und Ammalat-Bek gezwungen ist, den Oberst zu töten, erklingen in diesem schicksalhaften Moment, der die Essenz des Konflikts zusammenfasst, gleichzeitig der russische Soldatenmarsch und die authentische tscherkessische Volksmelodie.

Der andere Höhepunkt der Oper - die Massenchorszene vor dem Marsch der Hochländer auf die Russen - basiert auf der Musik von Aljabjews berühmtem „Kabardinischen Lied“ und drückt dieselbe Hoffnung auf ein Wunder aus, wobei sich das Wunder zwar in der Liedhandlung, nicht aber in der Entwicklung der Opernhandlung verwirklicht. Leider wurde der Text dieses echten Volksliedes, das von Bestuschew-Marlinski ins Russische übersetzt wurde, im Libretto von Weltman durch das zwar gut komponierte, aber nicht authentische Gedicht „Es ist nicht die Welle, die schäumt.“ ersetzt.

Die gesamte Oper wurde nie aufgeführt, aber Auszüge daraus wurden bei einem Moskauer Konzert im März 1847 gespielt, als die Ouvertüre, die das Publikum begeisterte und halbiert wurde, das Vokaltrio und der Schlusschor aufgeführt wurden. Dargomyschski lernte auch Aljabjews Partitur kennen und nach Aljabjews Tod N. J. Afanasjew, der die Musik zu demselben Libretto schrieb und nur einige Worte änderte. Die Uraufführung von Afanasjews Oper, die 1870 stattfand, war kein besonderer Erfolg.

Die reinschriftliche Partitur der Oper von Aljabjew erlitt ein trauriges Schicksal. Ende des 19. Jahrhunderts ging sie verloren, und heute können wir ihr Aussehen nur anhand zahlreicher, aber kurzer Notenskizzen mental rekonstruieren ⁴⁶.

⁴⁶ GZMK, Inventarnr. 40, Bestandseinheit 269-274; Inventarnr. 47, Bestandseinheit 33, Nr. 9-13.

Das Erbe Aljabjews ist das wertvollste Gut der russischen Musikkultur. Es ist vor allem ein historisches Zeugnis für das geistige Leben seiner Epoche. Doch sein Werk und ein Vorläufer vieler Errungenschaften der russischen Kompositionsschule der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Assafjew nannte Aljabjew zu Recht ein „weitsichtiges Talent“ (23, 20).

A. N. WERSTOWSKI

1.

Glinkas älterer Zeitgenosse Alexej Nikolajewitsch Werstowski (1799-1862), der fünf Jahre früher als der Autor von „Ruslan und Ljudmila“ geboren wurde und ihn um die gleiche Zeitspanne überlebte, hatte eine lange kreative Laufbahn. Er begann seine schöpferische Tätigkeit am Ende des zweiten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts und komponierte mehr als vierzig Jahre lang Musik und nahm aktiv am Musikleben teil.

Während dieser langen und ereignisreichen historischen Periode veränderte sich Werstowskis schöpferisches Bild jedoch nicht wesentlich. Er blieb der konservativen Romantik der 20er und frühen 30er Jahre verhaftet, die sich für die russische künstlerische Kultur sehr bald als ein vergangenes Stadium herausstellte. Die protestierende dekabristische Romantik war Werstowski ebenso fremd wie die philosophische Romantik der Moskauer „Philosophen“ mit ihren Impulsen zum Unendlichen und ihrem Wunsch, zum verborgenen Wesen der Dinge vorzudringen. Wenn man nach Parallelen in der Literatur sucht, dann finden wir die meisten Berührungspunkte bei ihm mit den Autoren historischer oder historisch-biografischer Romane aus dem russischen Leben wie M. N. Sagoskin, A. F. Weltman. Mit dem ersten von ihnen verband Werstowski eine langjährige persönliche und kreative Freundschaft. Das Interesse am Volksleben und an der Vergangenheit seines Landes, verbunden mit der Idealisierung der patriarchalischen Grundlagen des vorpetrinischen Russlands, die Vermischung des Realen und Alltäglichen mit dem Fantastischen waren charakteristische Merkmale dieses Zweigs der russischen Romantik.

Doch dank seines Demokratismus und seiner engen Verbindung zu alltäglichen Intonationen erwies sich Werstowskis Werk als weitaus tragfähiger als die Ideen und ästhetischen Vorstellungen, aus denen es sich speiste. Als ausgebildeter Berufsmusiker¹ stützte er sich bewusst auf das etablierte Spektrum von Gattungs- und Intonationsformeln der zeitgenössischen Alltagsmusik.

¹ Seine Lehrer in Komposition waren K. T. Zeiner und I. G. Miller, in Klavier D. Steibelt und J. Field, in Violine F. Böhm und in Gesang Tarkwini.

B. W. Assafjew sah dies zu Recht als eine seiner größten Stärken an. „Werstowski“, so argumentierte er, „ist in seinem intonatorischen Eingehen auf die Erfordernisse seiner Modernität eine kluge und talentierte Erscheinung“ (22, 61). Diese „Reaktionsfähigkeit“, die Fähigkeit, das Typischste und Lebendigste in der umgebenden „Klangumgebung“ zu erfassen, bestimmte Werstowskis Bedeutung als eine der bedeutenden Gestalten in der russischen Musik der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts und zugleich die gewissen Grenzen seines Werks.

Werstowskis umfangreiches Schaffen ist in Bezug auf die Gattungen sehr vielfältig. Er schrieb Dutzende von Romanzen, eine Reihe von Instrumentalstücken (hauptsächlich für Klavier) und große vokale und symphonische Werke wie Kantaten. Das Theater stand jedoch immer im Mittelpunkt seiner Aufmerksamkeit. Bereits im Alter von neunzehn oder zwanzig Jahren trat er als Theaterkomponist in Erscheinung und schrieb Musik für Vaudevilles und Komödien, die auf der St. Petersburger Bühne aufgeführt wurden. 1823 siedelte Werstowski nach Moskau über und trat bald (1825) in den Dienst der Moskauer Theaterdirektion, wo er mehr als dreißig Jahre lang tätig war und mehrere Stufen vom Musikinspektor bis zum Leiter des Theaterbüros² durchlief.

² Grundlegende biografische Informationen über Werstowski finden sich in N. F. Findeisen (292) und B. W. Dobrochotow (109).

Unter dem Einfluss des Moskauer Literatur- und Theatermilieus wurden seine ästhetischen Positionen bestimmt und neue kreative Ideen entwickelt. Werstowski stand in engem Kontakt zu einem der Ideologen der russischen Romantik, W. F. Odojewski, dem Schriftsteller M. N. Sagoskin und dem romantischen Dichter und Literaturkritiker S. P. Schewyrjow und S. T. Aksakow, der zwar nicht die Prinzipien der romantischen Kunst teilte, aber wie viele Romantiker ein großes Interesse am Volksleben und an der einheimischen Antike zeigte und darüber hinaus ein leidenschaftlicher Liebhaber des Theaters war.

Werstowski stand lange Zeit an der Spitze des Moskauer Theaterlebens und spielte eine weitgehend positive Rolle in dessen Entwicklung. Er war nicht nur ein geschickter und tatkräftiger Verwalter und Leiter, sondern übernahm oft auch die Funktion des Regisseurs und Erziehers der Truppe. Dank seines vielseitigen Talents genoss er hohes Ansehen in der Künstlergemeinde. Der Regisseur S. P. Solowjow, der in direktem Kontakt mit Werstowski arbeitete, charakterisierte ihn als „eine in vielerlei Hinsicht bemerkenswerte Persönlichkeit“: „Er war ein sympathischer Sänger, ein hervorragender Musiker-Interpret, ein begabter Komponist und ein geschickter Schauspieler...“ (253, 124).

Gleichzeitig war seine Repertoirepolitik, vor allem im Bereich der Oper, bisweilen von einer gewissen Einseitigkeit und Konservativität seiner Ansichten geprägt. Die Tatsache, dass das Moskauer Publikum erst spät Gelegenheit hatte, Glinkas Opern auf der Bühne zu sehen, war zweifellos Werstowskis Schuld.

Er verband seine zahlreichen und oft lästigen offiziellen Aufgaben mit intensiver kreativer Arbeit. Werstowski ging an die Schaffung seiner ersten Oper „Pan Twardowski“ mit beträchtlicher Erfahrung in der Komposition von Musik für das Theater heran. Insgesamt schrieb er Musik für mehr als dreißig Produktionen, darunter 25 Vaudevilles oder, wie sie damals genannt wurden, Vaudeville-Opern. Werstowski kann mit Recht behaupten, dass er „als erster begann, Musik für originale und übersetzte Vaudeville-Opern zu komponieren“ (69, 234). Bereits in der St. Petersburger Zeit war er auf diesem Gebiet erfolgreich, indem er Couplets und

andere musikalische Nummern für mehrere Vaudevilles des populären Schriftstellers und Komödianten N. I. Chmelnizki schrieb: „Großmutter's Papageien“ (1819), „Quarantäne“ (1820) und „Neue Schelmerei oder Theaterschlacht“ (1822)³.

³ Die Musik des letzteren wurde in Zusammenarbeit mit A. A. Aljabjew und L. Maurer geschrieben.

Alle drei Stücke, die in klarer und einfacher Sprache geschrieben sind, sind inhaltlich unbedeutend, die komödiantische Intrige beruht in ihnen auf rein anekdotischen Umständen. So treffen in „Großmutter's Papageien“ junge Mädchen, die nach strengen Regeln erzogen wurden und noch nie einen Mann gesehen haben, im Garten auf zwei junge Männer, die sich in den Ästen der Bäume verstecken, und halten sie für Papageien. Doch dann wird alles aufgeklärt und die Handlung endet mit glücklichen Ehen. Damit erschöpft sich die dramatische Fabulatur. In der Regel stellte das Vaudeville „Quarantäne“ eine freie Übersetzung aus dem Französischen dar⁴, nur „Quarantäne“ war ein Originalstück, das, wenn auch sehr oberflächlich betrachtet, Züge der russischen Wirklichkeit enthielt.

⁴ „Großmutter's Papageien“ basiert auf dem französischen Theaterstück „Les perroquets de la mère Philippe“.

Beim Publikum waren sie ein Erfolg; das Vaudeville „Neue Schelmerei“ wurde, wie der Chronist des St. Petersburger Theaters P. N. Arapow feststellte, „mit Begeisterung aufgenommen ... Zu dieser Zeit konnte sich niemand daran erinnern, dass irgendein Vaudeville eine solche Sensation gemacht hat, wie es die „Schelmerei“ produzierte“ (14, 317). „Der Höhepunkt“ der Aufführung war der Auftritt von sechs jungen, schlanken Schülern der Theaterschule in den Kostümen von Studenten der Militärschule. Sie helfen Babeta, der Heldin des Vaudevilles, ihre drohende Ehe mit einem älteren Förster zu verhindern und ihren geliebten Alin zu heiraten. Werstowskis lebendige, melodische Musik, die auf vertrauten Intonationen und Genres der alltäglichen Salonmusik basiert, trug ebenfalls wesentlich zum Erfolg des Stücks bei.

Werstowskis fruchtbarste Zeit als Autor von Vaudeville-Musik fiel in die Mitte der 20er Jahre. Bald nach seiner Übersiedlung nach Moskau schrieb er das Vaudeville „Wer ist Bruder, wer ist Schwester“ nach einem Text von A. S. Gribojedow und P. A. Wjasemski, das Anfang 1824 auf der Moskauer Bühne aufgeführt wurde. Dies ist das einzige Mal, dass sich der Autor von „Kummer vor Witz“ dem Genre des Vaudevilles zuwandte, das er selbst in seiner unsterblichen Komödie verspottete⁵.

⁵ Zur Entstehungsgeschichte und Inszenierung siehe die Artikel von N. K. Piksanow und A. W. Woinowa in Werstowski A. Wer ist Bruder, wer ist Schwester. M.-L., 1949. Dies ist das einzige von Werstowskis Vaudevilles, dessen Musik vollständig veröffentlicht wurde, wenn auch mehr als hundert Jahre nach seinem Erscheinen in der Welt. Einzelne Musiknummern wurden in lebenslangen Sammlungen gedruckt: *Recueil choisi de différents morceaux d'opera-vaudevilles russes composées et arrangées pour pianoforte par A. N. Verstovsky*. Verstovsky. Spb., 1823; *Dramen Album für Amateure des Theaters und der Musik*, herausgegeben von A. Pissarew und A. Beretowski, Buch 2. M., 1826, etc. Siehe auch; Werstowski A. Romanzen, Lieder und Couplets aus der Musik für Vaudevilles und Theaterstücke. Herausgegeben, mit einem Vorwort und Kommentar von A. W. Woinowa. M., 1971.

Im Allgemeinen ist die Intrige, die auf einem amüsanten *qui pro quo* aufbaut, mit Verkleidungen, unerwarteten Begegnungen und Täuschungen recht traditionell. Aber es handelte sich um ein originales russisches Stück, nicht um eine Übersetzung oder Umarbeitung eines französischen Textes, mit einer lebhaften, witzigen Handlung und klar umrissenen Charakteren, geschrieben in einer schönen literarischen Sprache.

Das Stück war jedoch kein Erfolg. Sein Misserfolg gab den literarischen Gegnern von Gribojedow und Wjasemski Anlass zu satirischen Angriffen und Epigrammen. Doch Werstowski ließ sich nicht entmutigen. Noch im selben Jahr 1824 erschienen auf der Bühne drei weitere Vaudevilles mit Musik, die er in Co-Autorenschaft mit Aljabjew und anderen Komponisten schrieb: „Lehrer und Schüler“, „Der Bittsteller“ und „Der Wichtigtuer“. Im Jahr 1825 wurden fünf Vaudevilles aufgeführt, an deren Entstehung Werstowski mehr oder weniger beteiligt war.

Der Text all dieser Stücke, mit Ausnahme von einem („Die Erfahrung des Künstlers oder Der mögliche Erfolg“, 1825), stammte von dem jungen, talentierten, aber früh verstorbenen Komödienschreiber, Epigrammatiker und Übersetzer A. I. Pissarew. „...Der beste russische Vaudevillekünstler und überhaupt ein Mann von bemerkenswertem Talent auf dem Gebiet der kleinen Weltliteratur“ - so charakterisierte ihn Belinski (41, 528).

Der Tradition folgend entlehnte Pissarew die Motive für seine Vaudevilles aus der französischen dramatischen Literatur, verlegte die Handlung jedoch auf russischen Boden, verlieh den Figuren typisch russische Züge und berührte manchmal, wenn auch nur beiläufig und oberflächlich, brennende zeitgenössische Themen. Einer der Forscher findet in „Der Wichtigtuer“ zum Beispiel „ein rein russisches Motiv des Landstreits zwischen zwei benachbarten Grundbesitzern“ (290, 22). Zu Pissarews Stärken als Vaudevillist gehörte seine brillante Beherrschung des Couplets. Wie M. O. Jankowski bemerkt, „bezieht er die Musik in zentrale Handlungsepisoden ein, und so wird sie von einer Illustration oder ‚Einschubnummer‘ zu einem organischen Element der Dramaturgie“ (268, 41).

In der zweiten Hälfte der 20er Jahre komponierte Werstowski weiterhin Musik für das Vaudeville, doch griff er zunehmend auf seine früheren Werke zurück und fügte bei Bedarf einige neue Nummern hinzu. Manchmal war die gesamte Musik alt (z. B. „Fünf Jahre in zwei Stunden, oder wie liebe Enten“ nach einem Text von Pissarew, 1828) und wurde offenbar nicht einmal vom Autor selbst, sondern von einem Vaudeville-Dirigenten ausgewählt.

Die Übertragung ganzer Musiknummern von einem Stück auf ein anderes wurde durch die Typisierung und sogar Standardisierung von Figuren und Situationen im Vaudeville begünstigt. Die Handlung dreht sich in der Regel um eine glückliche Ehe, ein Ziel, für das die jungen Liebenden verschiedene Hindernisse überwinden müssen. Zu den Figuren gehören notwendigerweise ein Liebespaar (auch zwei Paare sind möglich), ein komischer alter Mann oder eine alte Frau (oder beide) und oft ein edler Held, der den Liebenden hilft, ihr Glück zu finden. Die anderen Figuren haben, wenn sie in die Handlung eingeführt werden, eine episodische Rolle. Wenn es zwei Liebespaare gibt, werden sie nach sozialen Gesichtspunkten aufgeteilt: eine junge Dame aus einer adligen Familie und ihre Zofe, ein junger Adliger und ein Diener oder Bauer.

Die gängigsten Gattungen der Vaudeville-Musik sind Mazurka, Walzer, Polonaise, Ecosaise oder Kontretanz, lyrische Romanze, Pastorale und manchmal Marsch⁶.

⁶ In „Neue Schelmerei“ wird Viktor, der älteste der Militärschüler, durch einen Marsch charakterisiert. In dem späteren Vaudeville „Stanislaw“ finden wir drei Märsche. Manchmal wird der Marsch in der Parodie verwendet (z. B. in der Charakterisierung des Quarantäneaufsehers Schljachtenko).

Die französische und italienische komische Oper hatte einen unbestreitbaren Einfluss auf das russische Vaudeville.

Die wichtigsten Gattungstypen von Couplets werden bereits in Werstowskis frühen Vaudevilles aus der Petersburger Zeit gebildet. So sind beispielsweise die letzten Couplets von „Quarantäne“ im Rhythmus einer Mazurka geschrieben (Beispiel 17).

In diesem Fall könnte dies mit dem Wunsch nach „Lokalkolorit“ erklärt werden, da die Handlung im westlichen Teil der Ukraine spielt, wo polnische Einflüsse deutlich spürbar waren⁷.

⁷ Polnische Elemente sind auch in Chmelnizkis Text zu finden. Die Sprache des Faktors Moschy ist durch einen starken polnischen Akzent gekennzeichnet. Der Komponist wählte für seine Ausgangspaare das Genre der Mazurka.

Aber Werstowski griff auch in anderen Fällen, in denen es keine solche Motivation gab, auf dasselbe Genre zurück (zum Beispiel in den letzten Versen des 1825 in Moskau aufgeführten Vaudevilles „Drei Zehner“).

Eine reizvolle lyrische Miniatur, die in melancholischen und empfindsamen Tönen gefärbt ist, ist die Romanze des jungen Offiziers Strelski, der in Lenuschka, die Tochter des Quarantäneaufsehers, verliebt ist⁸.

⁸ Die Definition des Begriffs „Romanze“ wird für zwei andere Nummern in demselben Vaudeville verwendet.

Die „schubertsche“ Gegenüberstellung von Moll und Dur gleichen Namens, die Werstowski auch in lyrischen Episoden anderer Vaudevilles verwendet (Beispiel 18a, b)⁹, ist hier charakteristisch.

⁹ Es wird in der eigenen Bearbeitung des Komponisten wiedergegeben, die in der Sammlung von 1823 abgedruckt ist.

Im Sinne eines galanten, aber nicht unspielbaren Kontertanzes oder einer Ecosaise ist das erste Duett der beiden jungen Mädchen Therese und Gervaise in „Großmutter Papageien“ (Beispiel 19) anmutig in der Musik.

Ähnliche Gattungen liegen Werstowskis späteren, für die Moskauer Bühne geschriebenen Vaudevilles zugrunde, aber der Umfang der Couplets ist manchmal erweitert und nähert sich dem Typus einer Opernarie an, was die Definition „Opern-Vaudeville“ rechtfertigt. In dieser Hinsicht unterscheidet sich Werstowskis erstes Moskauer Vaudeville, „Wer ist Bruder, wer ist Schwester oder eine Täuschung nach der anderen“, deutlich von seinen früheren Experimenten in diesem Theater- und Musikgenre. Neben den vielseitigen Couplets gibt es viele Ensembles, und obwohl sie nach dem im Vaudeville allgemein üblichen Prinzip aufgebaut sind, d. h. alle Beteiligten treten einzeln auf und erst am Ende können sich ihre Stimmen vereinen, erhält in einigen Ensemble-Nummern jeder der Beteiligten seine eigene musikalische

Charakteristik (z. B. Nr. 9). Der Orchesterpart ist sorgfältiger ausgearbeitet. Mit Ausnahme von drei Nummern, die aus früheren Werken des Komponisten entlehnt sind, ist fast die gesamte Musik neu geschrieben worden.

Der Text von Gribojedow und Wjasemski, der auf der traditionellen farcenhafte Intrige des Vaudevilles beruht, hebt sich von den meisten Werken dieser Art durch seine literarischen Verdienste ab. N. K. Pikschanow stellt in dem Stück eine hohe Sprachkultur, gelungene Charakterisierungen einzelner Schauspieler und eine Reihe unterhaltsamer komischer Situationen fest. Der literarische Aspekt selbst, unabhängig von der Musik, konnte nach Meinung des Wissenschaftlers „die Aufmerksamkeit des Publikums in einer gewissen Spannung halten“ (207, 10).

Wie es im Text des Vaudevilles heißt, „spielt sich die Handlung in einem polnischen Dorf, in einem Postamt ab“. Der junge Husarenoffizier Roslawlew, der die schöne Polin Julia geheiratet hat, bleibt mit ihr auf dem Weg von St. Petersburg nach Warschau im Postamt. Der ältere Roslawlew, ein Frauenfeind, kommt dort an und eilt nach St. Petersburg, um seinen Bruder vor der Heirat zu warnen. Julia erscheint ihm in ihrer wirklichen Gestalt oder verkleidet in einer Husarenuniform und gibt vor, der Bruder des schönen Mädchens zu sein. Der jüngere Roslawlew stellt einen kranken, gebrechlichen alten Mann dar, um den sich Julia kümmert. Fasziniert von ihrer Schönheit, Intelligenz und Bescheidenheit, verliebt sich Roslawlew Senior allmählich in sie. Dann deckt Julia ihren Betrug auf und die Angelegenheit endet mit einer Versöhnung.

Neben diesen drei Protagonisten werden auch die Rollen des Posthalters Pan Tschischewski und seiner beiden Töchter Antosi und Ludvisi, die immer gemeinsam auftreten, stark ausgearbeitet. Der Komponist verwendet die Gattungen der Mazurka (Duett Nr. 1 von Antossja und Ludwisja) und der Polonaise (Duett Nr. 4), um ihren Charakterisierungen einen nationalen Anstrich zu geben. Der Mazurka-Rhythmus ist in der Ouvertüre (oder besser gesagt in der kleinen Orchestereinleitung) und in der einzigen Chorepisode (Nr. 20 – „Der Junge Eros liebt Neuerungen“) zu hören. Das abschließende Vaudeville basiert auf demselben Rhythmus. Die Verse von Antossja, Ludwisja und ihrem Vater (Nr. 21) haben den Charakter einer Polonaise.

Die weit verbreitete Verwendung dieser Tanzgattungen hängt zweifellos mit dem Wunsch des Komponisten nach einer musikalischen Darstellung des Lokalkolorits zusammen. Die Eigenschaften der verspielten und fröhlichen polnischen Mädchen werden durch ihr Duett Nr. 10 im Rhythmus einer Ecosaise¹⁰ und 16 - tempo di valse - ergänzt.

¹⁰ Die Musik ist dem Vaudeville „Neue Schelmerei“ entlehnt.

Das Bild des gerissenen, selbstüchtigen Pan Tschischewski wird farbenfroh gezeichnet. Sein „Erkennungszeichen“ sind die „goldenen Passagen“ des Horns, die an die Klänge eines Posthorns erinnern, in der Einleitung zu Strophe 5 (genauer wäre es, *arioso* zu sagen). Tschischewskis Gesangsstimme basiert auf einem Schnellsprechers im Geiste der italienischen Opera buffa oder der französischen komischen Oper¹¹ (Beispiel 20).

¹¹ Werstowski griff in einigen anderen Vaudevilles auf ein ähnliches Mittel zurück (z. B. Repejkins Vers „An dich, mein Liebling, nachahmend“ in „Der Wichtigtuer“).

Die Rolle des älteren Roslawlew, die musikalisch am weitesten entwickelt ist, wurde mit Blick auf einen Sänger mit guten Stimmdaten geschrieben. In der Originalfassung

von 1824 wurden ihm neben der Beteiligung an Ensemble-Episoden sieben eigenständige Solonummern zugewiesen¹².

¹² Eine weitere Arie wurde später hinzugefügt, die in der gedruckten Klavierfassung unter Nr. 24 zu finden ist.

Roslawlews Couplets und Arien sind von unterschiedlichem Charakter. Das erste von ihnen (Rondo Nr. 7) zeigt im Geiste einer bravourösen Polonaise das Bild eines arroganten Gewinners der Frauenherzen, der seine Opfer verhöhnt (Beispiel 21a). Doch vom Charme der schönen Julia besiegt, singt er eine kleine, gefühlvolle Romanze (Nr. 17), die in seiner Stimme etwas ironisch klingt (Beispiel 21 b).

Wie ist es zu erklären, dass dieses zweifellos eines der besten Vaudevilles sowohl in literarischer als auch in musikalischer Hinsicht bei seiner Uraufführung kein Erfolg war? A. W. Wojnowa sieht den Grund dafür in den Unzulänglichkeiten der Aufführung (siehe: 74, 19-20). Die Darstellerin der weiblichen Hauptrolle, die hervorragende Schauspielerin M. D. Lwowa-Sinezka¹³, die in komödiantischen und dramatischen Rollen gleichermaßen brillierte, besaß keine Gesangsstimme, was wahrscheinlich von den Autoren des Textes berücksichtigt wurde, die ihr nur eine Gesangsnummer zuwiesen.

¹³ Das Vaudeville wird zu ihren Gunsten eingerichtet.

Sie wirkt auch nicht in Ensembles mit, außer im letzten Vaudeville. Der hervorragende Sänger P. A. Bulachow, der die Rolle des Roslawlewa Senior verkörperte, war nach einhelliger Meinung der Zeitgenossen ein sehr schwacher Schauspieler. Die Namen der anderen Mitwirkenden der Aufführung sind nicht bekannt, aber selbst wenn sie gute Schauspieler und Sänger waren, konnten sie die Unzufriedenheit des Publikums mit den Darstellern der Hauptrollen nicht ausgleichen.

Für die nach diesem Stück inszenierten Vaudevilles (meist zu Texten von Pissarew) schrieb Werstowski die Musik zusammen mit anderen Komponisten oder schöpfte aus seinem alten Fundus¹⁴.

¹⁴ Wie Woinowa feststellt, wurde fast die gesamte Musik des Vaudevilles „Wer ist Bruder, wer ist Schwester“ vom Komponisten in späteren Werken desselben Genres verwendet (74, 19).

Das von der Handlung her interessanteste Stück ist „Der Wichtigtuer oder Das Werk lobt den Meister“, das Ende desselben Jahres 1824 auf der Bühne des Moskauer Theaters aufgeführt wurde. Der Text des Vaudevilles wurde ein Jahr später von Pissarew mit einer Widmung an Beregowski veröffentlicht, obwohl er nur elf musikalische Nummern besitzt, die zum Teil aus früheren Stücken übernommen wurden, die anderen vierzehn wurden von Aljabjew geschrieben¹⁵.

¹⁵ Für eine Charakterisierung dieses Vaudevilles siehe das Kapitel über A. A. Aljabjew.

Interessant ist, dass der Text der letzten Couplets mit einer Polonaise den Misserfolg des Vaudevilles „Wer ist Bruder, wer ist Schwester“ erwähnt und einen seiner Autoren, Wjasemski (unter dem parodistischen Pseudonym Mischurski), lächerlich macht. So fand sich Werstowski im literarischen Kampf der 20er Jahre auf der Seite des Gegners seiner eigenen engen Freunde und Weggefährten - Pissarew.

Dies kennzeichnet die Dualität der ästhetischen Position des Komponisten, der einerseits mit Pissarew zusammenarbeitete, der mit seinen Epigrammen und Vaudeville-Couplets stets die romantische Poesie und ihre Vertreter verfolgte, und andererseits typisch romantische Balladen und Kantaten zu Gedichten von Schukowski, M. A. Dmitrijew und dem frühen Puschkin schuf.

2.

In denselben Jahren, in denen Werstowskis Vaudeville-Arbeit florierte, wurden seine großen Vokal- und Orchesterkompositionen „Der schwarze Schal“ nach Texten von Puschkin und „Drei Lieder“ nach Texten von Schukowski auf der Bühne des Moskauer Theaters mit Kulissen und Kostümen aufgeführt. Der Komponist nannte diese Werke Kantaten ¹⁶.

¹⁶ W. F. Odojewski, der diese Werke enthusiastisch begrüßte, stufte die Kantate neben der Oper als eine Bühnengattung der Musik ein (siehe: 181, 532).

Aber ihre gesamte figurative Struktur, der erzählerische Charakter des poetischen Textes, die lebendige Bildhaftigkeit und die Dramatik der Musik sind typisch für die romantische Ballade. Zwar hatte es in der russischen Musik schon früher einzelne Experimente dieser Art gegeben („Lenora“ und „Swetlana“ von A. A. Pleschejew), doch war Werstowski der erste russische Komponist, der künstlerisch bedeutsame Beispiele dieser Gattung schuf, die von seinen Zeitgenossen allgemein anerkannt wurden.

Auch Werstowski behandelt Puschkins Gedicht „Der schwarze Schal“ im Sinne einer Ballade, die von der Gattung her eher einem Lied ähnelt¹⁷.


¹⁷ Es ist bekannt, dass Puschkin diesem Gedicht bei seiner ersten Veröffentlichung den Untertitel „Moldawisches Lied“ gegeben hat.

Andere Komponisten, die sich in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts diesem Puschkin-Text zuwandten - M. J. Wielgorski und I. I. Genischta - interpretierten ihn auf diese Weise. Beide halten sich an die strophenartige Liedform. Bei Wielgorski handelt es sich um ein geniales Strophenlied, dessen Form in den Rahmen einer sechzehntaktigen Struktur passt. Bei Genischta ist die musikalische Strophe ausgedehnter und umfasst nicht zwei, sondern sechs Zeilen des poetischen Textes, die Musik hat einen schwermütigen und pathetischen Charakter, aber einzelne Momente der Erzählung werden nicht mit besonderen Ausdrucksmitteln hervorgehoben und das allgemeine Kolorit bleibt unverändert (siehe: 220).

Im Gegensatz zu ihnen schafft Werstowski ein groß angelegtes Werk vom Typus des durchkomponierten Liedes mit lebhaften und starken Kontrasten¹⁸.

¹⁸ Uraufführung auf der Bühne des Bolschoi-Theaters durch P. A. Bulachow am 10. Januar 1824.

Der Charakter der Musik ist streng, düster und tragisch. Schon die Einleitung mit ihren bedrohlichen Trillern der Bässe und kurzen Ausbrüchen von sf auf dissonanten Harmonien weckt die Aufmerksamkeit des Zuhörers und lässt ihn schreckliche tragische Ereignisse erwarten. Das traurige Andante dolorosa im typisch

romantischen Balladenformat $\frac{6}{8}$ dient als Rahmen für eine Reihe von kontrastierenden Episoden, die einzelne Momente der poetischen Erzählung ausdrucksvoll schattieren. Musikalisch dargestellt werden sowohl das fröhliche Fest (Maggiore Allegretto), der Zorn und die Wut des Helden, der vom Verrat seiner Geliebten erfährt (punktierter Rhythmus, schnell aufsteigende Tiraden, verminderte Septakkorde), als auch der wütende Sprung (charakteristischer Rhythmus ). Der dramatische Höhepunkt ist der Moment des Mordes an der untreuen Jungfrau (Allegro con brio $\frac{3}{8}$ - wieder verminderte Septakkorde und Nonakkorde, unterbrochenes Tremolo usw.)¹⁹.

¹⁹ Odojewski macht darauf aufmerksam, wie diese Explosion bei den Worten „Ich betrete die ferne Ruhe allein“ durch rezitativische Gesangsphrasen mit ausgedehnten Begleitakkorden vorbereitet wird, die eine „bebende Erwartung“ hervorrufen – „eine Erwartung, die nicht durch die Lesung dieses Verses geweckt wird, sondern die für den Übergang zum nächsten notwendig ist, den Herr Werstowski vollständig realisiert hat...“ (181, 86).

Um die Aufmerksamkeit auf diesen zentralen Moment zu lenken, schafft der Komponist hier ein instrumentales Zwischenspiel von 16 Takten.

Die zweite „dramatische Kantate“ – „Drei Lieder“ - ist kleiner, aber auch hier ist das Streben nach Individualisierung der Charaktere und detaillierter Ausarbeitung der semantischen Nuancen des Textes deutlich zu erkennen²⁰.

²⁰ Erstmals aufgeführt in einem Konzert von N. J. Kubischta am 26. Februar 1825.

Die feierlichen Fanfaren und Marschrhythmen des Anfangsteils („Willst du mir ein Lied singen, Skalde? - fragte sich der mächtige Oswald umsehend...“) stehen im Kontrast zum strengen dramatischen Ton der Lieder des Skalden, der gekommen ist, um sich für den Mord an seinem Vater zu rächen. Auffallend sind einige harmonische Effekte, wie der Dur-Dreiklang der zweiten Stufe fortissimo auf den Worten „Du hast meinen Vater getötet!“ oder das plötzliche Abweichen in die Tonart der siebten Stufe auf den Worten „Kämpfe, Mörder, mit mir!“.

Odojewski, der dieses Werk sehr schätzte, machte nur eine kritische Bemerkung: Er bemängelte, dass bei Erwähnung der Harfe im Text „die Harfe auch nicht im Orchester war“ (181, 96).

Eine ähnlich dramatische Interpretation des poetischen Textes ist charakteristisch für die Vokal- und Orchesterballade „Der Eremit“ nach Worten von Schukowski (einer Übersetzung eines Gedichts des englischen Dichters O. Goldsmith aus dem 18. Jahrhundert). Ein Großteil des Gedichts ist in Form direkter Rede zweier Figuren verfasst: die stolze Schönheit Malwina und der von ihr verstoßene Edwin. Dies gab dem Komponisten den Anlass, eine von zwei Sängern gesungene Dialogszene zu schaffen²¹.

²¹ Uraufführung in einem Konzert von A. O. Bantyschew unter Mitwirkung von N. W. Repina.

„Die Erlösung des Barden oder Die Macht des Gesangs“ gehört zur gleichen Werkgruppe, aber das Genre eines Gesangs- und Orchesterstücks, das einer

romantischen Ballade nahekommmt, wächst hier zu einer ganzen dramatischen Szene an²².

²² Die Szene wurde am 25. November 1827 im Bolschoi-Theater aufgeführt.

Es basiert auf einer Passage aus dem von M. A. Dmitrijew übersetzten Gedicht „La rançon d'Egill“ („Die Erlösung des Aegis“) des französischen Schriftstellers Ch. I. Milvois, das von vorromantischen Empfindungen geprägt ist. Im Vorwort zu seiner Übersetzung schrieb Dmitrijew: „Dieses Stück kann sehr streng beurteilt werden. Es hat keine Handlung, keine Figuren, eine Geschichte, kurzum, es hat zwar eine dramatische Form, aber keine dramatische Bewegung. <...> Es wurde jedoch von mir auf freundliche Anregung von A. N. Beregowski geschrieben, der eine Musik für das letzte Lied des Barden komponieren wollte; alles andere ist nichts als ein Rahmen, eine Unterhaltung, die für die Einfügung dieses Liedes und für irgendeine Verbindung des Geschehens geschrieben wurde“ (112, 235).

Der Inhalt der Szene ist eigentlich ganz einfach: ein junger Barde (in der Übersetzung heißt er Erwin) in einem fremden Land in Skandinavien hat den Königssohn, der ihn beleidigt hat, getötet und muss dafür zum Tode verurteilt werden, aber er bittet den König, ihm zu erlauben, vor seiner Hinrichtung sein letztes Lied zu singen. Berührt von der Aufrichtigkeit und dem Gefühl seines Gesangs, gewährt ihm der König das Leben.

Werstowski hat sich jedoch nicht darauf beschränkt, nur ein Lied zu schreiben. Es gibt einen weiteren Sänger in dem Werk - einen alten skandinavischen Skalden. Der Gesang beider Sänger ist traurig, aber im Falle des einen ist es die stille Traurigkeit eines alten Mannes, der sich mit der Unvermeidlichkeit seines nahen Endes abgefunden hat, im Falle des anderen verbinden sich Trauer und Verzweiflung mit leidenschaftlichem Lebenshunger und Reue über seine tödliche Tat. Erwins Lied ist voller Dramatik und lebhafter emotionaler Kontraste, obwohl seine Intonationsstruktur den Bereich der konventionellen romantischen Melodie nicht verlässt. Kontrastreich sind auch zwei Refrains: der Chor der Barden in der Szene von Erwins furchtbarem Urteil („Geh diesen Weg, von dem es keine Rückkehr gibt!“), der den Charakter eines Trauermarsches hat, und der abschließende feierliche Chor der Skalden: „Lob, o Macht des Gesanges! Gelobt seid ihr, ihr Saiten, das Geschenk des Himmels!“

Die Kantate „Sänger im Lager der russischen Soldaten“²³ nach einem Gedicht von Schukowski, die den heroischen Ereignissen von 1812 gewidmet ist, hat eine andere Bildsprache.

²³ Der Komponist bezeichnete die Gattung dieses Werks als „lyrische Szene mit Chor“. Die erste Aufführung fand am 14. April 1827 im Bolschoi-Theater statt. Die Beteiligung von zwei Solisten (P. A. Bulachow und N. W. Lawrow) veranlasste Beregowski zu einer geringfügigen Änderung des Titels: „Sänger...“ anstelle von „Ein Sänger...“. Im Jahr 1979 wurde die Kantate in einer Bearbeitung für Gesang und Klavier von P. P. Grigorow veröffentlicht.

Die Methode der musikalischen Umsetzung des Textes bleibt jedoch dieselbe. Das Gedicht ist in Form eines Trinkliedes geschrieben, bei dem die Strophen des Sängers vom Chor beantwortet werden. Diese Form wurde von Bortnjanski beibehalten, der kurz nach dem Erscheinen des Gedichts Musik zu denselben Worten komponierte. Werstowskis Kantate hingegen ist eine ausgedehnte Komposition mit kontrastreicher Aneinanderreihung von Episoden und einer Fülle von orchestralen und bildhaften Momenten.

Generell stechen drei große Abschnitte hervor: den extremen, triumphalen und jubelnden Teilen steht ein konzentrierterer, schwermütig gefärbter Mittelteil gegenüber („Freunde, dieser siedende Kelch den in der Schlacht gefallenen Führern“) - ein Mahnmal für die gefallenen Helden. Auch innerhalb der Hauptteile gibt es Kontraste (z. B. die lyrische Intonation zu Beginn des dritten Abschnitts, in dem von der Liebe inspirierte Heldentaten besungen werden, und die pastorale Färbung der Musik in der Strophe „Aber die hellen Wolken rücken...“, die nicht gesungen, sondern zur Musik rezitiert wird).

Übertriebene Details in der musikalischen und bildlichen Hervorhebung einzelner Momente des poetischen Textes beeinträchtigen jedoch manchmal die Integrität des Eindrucks und widersprechen dem Charakter der Gedichte.

3.

Ab Ende der 20er Jahre konzentrierten sich Werstowskis kreative Interessen hauptsächlich auf die Oper.

Das russische Operntheater befand sich zu dieser Zeit in einer kritischen Phase: die „Zauber“-Oper vom Anfang des Jahrhunderts, die mit den Namen Dawydow und Cavos verbunden war, war bereits weitgehend überholt, und es gab keine neuen Opern, die den Anforderungen der Zeit entsprachen. Die Idee einer nationalen Oper, die den Ansprüchen der Moderne gerecht werden sollte, lag in der Luft. Das Ereignis, das den Wunsch nach einer solchen Oper besonders stark werden ließ, war die Aufführung von Webers „Freischütz“ im Jahr 1824 in St. Petersburg und ein Jahr später in Moskau. Beide Aufführungen wurden mit Begeisterung aufgenommen. „Von ihrem Erfolg (Webers Oper. - J. K.) zu sprechen, - schrieb der „Moskauer Telegraph“ - halten wir für überflüssig. In Deutschland, Frankreich und Russland ist die Musik dieser Oper populär geworden“²⁴.

²⁴ „Moskauer Telegraph“, 1826, Nr. 11, S. 248.

„Der Freischütz“ schien das treueste Vorbild für einen russischen Komponisten zu sein, der sich zum Ziel gesetzt hatte, eine nationale Oper auf dem Boden des Volkslebens zu schaffen. Einige Jahre später, als Werstowski bereits seine ersten Schritte in der Opernkomposition unternommen hatte, stellte dieselbe Zeitschrift die Frage: „Was soll ein Mann, der jetzt eine russische Oper schreiben möchte, wählen?“ und antwortete: „Vor allem, was soll er wählen: die Musik des Südens oder die des Nordens? <...> Also Rossini und Mozart, eine Wahl.“ „Natürlicher aber ist für uns die tiefe, vielfältige, düstere Musik des Nordens, diese Fuge der menschlichen Leidenschaften. In dieser Musik sind die Grundlagen für die Werke eines russischen Komponisten wahrhaftiger zu suchen, und die Herzen der Zuhörer werden eher auf sie reagieren als auf die Heiterkeit und das Feuer des Südens. Doch möge der russische Komponist in dieser Art von Musik etwas Eigenes, Originelles schaffen, wie es das wilde Genie Beethovens, des Schülers, aber nicht des Sklaven Mozarts, geschaffen hat. Aber Beethoven ist selten, und Mozart ist umfassend. Nicht minder wichtig wird es sein, wenn der russische Komponist, die ursprüngliche Entwicklung seiner Seele verlassend, im nationalen Geiste zu schaffen beginnt, wie Weber seinen ‚Freischütz‘ für die Deutschen schuf“ (209, 277).

Es besteht kein Zweifel, dass Weber und vor allem der „Freischütz“ Werstowski in vielerlei Hinsicht nahe standen und sein Opernschaffen beeinflussten. An den Werken des Schöpfers der deutschen romantischen Oper reizte ihn die Verbindung von phantastischer Fiktion und realem Leben, das ausgeprägte Lokalkolorit sowie die Einfachheit und Zugänglichkeit der Musik. Mit all seinen früheren Erfahrungen war er besser als jeder andere seiner russischen Zeitgenossen auf die Aufgabe vorbereitet, über die der „Moskauer Telegraph“ schrieb. In Werstowskis Vaudevilles und theatralesierten romantischen Balladen reiften die Grundelemente heran, die die Originalität seines Opernstils ausmachten, und nahmen Gestalt an.

A. N. Serow war zu hart zu Werstowski, als er behauptete, dass „seine Opern in Wirklichkeit nur erweiterte russische Vaudevilles sind - Sammlungen von Couplets und Liedern, Soli und Refrains mit einer Beimischung von einigen dramatischen Absichten, Unterhaltungstänzen und Bühnenbildern“ (237, 1459). In Werstowskis Opern finden wir große dramatische Arien, Ensembles und Orchesterepisoden, die weit über die üblichen Vaudeville-Couplets hinausgehen, nicht nur im Umfang, sondern auch in der Art der Musik und der dramaturgischen Funktion.

Nichtsdestotrotz bleiben in den meisten von ihnen einige Merkmale des Vaudeville-Stils erhalten, was sich nicht so sehr in der äußeren formalen Struktur zeigt, die auf dem Wechsel von musikalischen Nummern und Gesprächsszenen beruht - so sind die Meisterwerke der romantischen Oper, „Der Freischütz“ und „Oberon“, ganz zu schweigen von Mozarts „Die Zauberflöte“, aufgebaut - als vielmehr in der etwas eingeschränkten Natur von Werstowskis Opernästhetik und seinem Verständnis von der Natur und den Aufgaben der Operngattung.

In einem berühmten Brief an Odojewski, in dem er mit dessen Bewertung von Glinkas „Iwan Sussanin“ polemisierte, schrieb Werstowski über dessen Opern: „Es gibt kein Oratorium, keine Lyrik. Ist das in der Oper notwendig? Jede Art von Musik hat ihre eigenen Formen, ihre eigenen Grenzen; die Menschen gehen nicht ins Theater, um zu Gott zu beten“ (69, 231). Nach Werstowskis Meinung sollte die Oper einfach, unterhaltsam und für das breite Publikum leicht zugänglich sein, und in seinen eigenen Werken ließ er eine Kombination aus düsterer romantischer Fantasie mit komischen Bildern und Situationen zu, die manchmal dem Vaudeville sehr nahe kamen.

Zeitgenössische Kritiker warfen Werstowski oft vor, die Musik seiner Opern sei eine Art Potpourri von Volksmelodien. In Wirklichkeit war dies nicht der Fall. Der Komponist griff nur sehr selten auf echtes folkloristisches Material zurück, obwohl man in seinen Melodien leicht Spuren des Einflusses sowohl des Volksliedes in seiner städtischen Ausprägung als auch der romanischen Intonation, des Zigeunergesangs und des Rhythmus der Volkstänze erkennen kann. Einige seiner Episoden sind so weit verbreitet und so tief in das Alltagsleben eingebettet, dass sie als anonyme Werke der mündlichen Volkskunst anerkannt wurden.

Die Idee der Oper wurde in Werstowski unter dem Einfluss seines engsten literarischen und theatralesischen Kreises geboren. In seinen Erinnerungen berichtet S. T. Aksakow: „Ich fragte ihn einmal, warum er keine Oper schreiben würde. Werstowski antwortete, dass er es sehr gerne versuchen würde, dass es aber kein Libretto gäbe“ (5, 108). Der Schriftsteller begann, gemeinsam mit dem Komponisten an einem Libretto zu arbeiten, wobei er sich an einer alten französischen Zauberoper orientierte, „in der sogar Zigeuner vorkommen, was Werstowski sehr wünschte“ (5, 109). Doch aus dieser Idee wurde nichts, und bald darauf schrieb Sagoskin, der mit Werstowski in der Moskauer Theaterleitung diente, ein anderes Libretto für ihn, basierend auf einer polnischen Legende über einen mittelalterlichen Gelehrten,

Magier und Zauberer, Pan Twardowski, der seine Seele an den Teufel verkauft. Die beiden ursprünglichen Bedingungen wurden beibehalten: die Handlung war magisch und die Oper handelte von Zigeunern. Die Oper „Pan Twardowski“, die offenbar in den letzten Monaten des Jahres 1827 und Anfang 1828 komponiert wurde, wurde am 24. Mai desselben Jahres im Bolschoi-Theater in Moskau uraufgeführt.

Das Bild des „polnischen Faust“ wurde in einer Reihe von Werken der romantischen Literatur des 19. Jahrhunderts aufgegriffen. Dazu gehören A. Mizkewitschs Ballade „Twardowskis Frau“ und J. I. Kraschewski Erzählung „Pan Twardowski“ (siehe: 314); auch Heine erwähnt ihn in seinem Kommentar zum Ballettskript nach der deutschen Geschichte „Dr. Faustus“ aus dem 16. Jahrhundert.

Im Libretto von Sagoskin wird die Handlung der polnischen Legende sehr frei interpretiert. Tatsächlich wird nur das Bild des Protagonisten übernommen, der in einen eher banalen romantischen Bösewicht verwandelt wird, der sich bösen Kräften zuwendet, um Julia, die junge Tochter des wohlhabenden Gutsbesitzers Boleslawski, in Besitz zu nehmen. Julia liebt den jungen Adligen Krasizki, der einige Jahre zuvor in den Krieg gegen die Türken gezogen war, doch da sie keine Nachricht von ihm erhält, hält sie ihn für tot und willigt ein, Twardowski zu heiraten. In der Zwischenzeit kehrt Krasizki zurück, doch Twardowski nimmt ihn gefangen und sperrt ihn in einen Turm. Mit Hilfe der Zigeunerin Gikscha gelingt ihm die Flucht, aber Twardowskij erleidet die Strafe Gottes: die Flammen verschlingen sein Schloss und er selbst kommt im Feuer um. Boleslawski willigt in die Heirat seiner Tochter mit Krasizki ein.

Die wenig originelle Handlung selbst bot dankbare Gelegenheiten für eine farbenfrohe Aufführung mit allerlei dekorativen Effekten: es gab ein Gewitter mit Blitz und Donner in einem tiefen, dichten Wald, und gruselige Geister, und die Überschwemmung des Sees, die die ganze Umgebung überflutete, und den Anblick eines Schlosses, das in Flammen aufging, und auf der anderen Seite - poetische Bilder des freien, sorglosen Lebens der umherziehenden Zigeuner.

In der Musik von „Pan Twardowski“ lassen sich zwei verschiedene Ebenen erkennen: die eine ist mit den bereits etablierten Formen der westeuropäischen, vor allem der deutschen, romantischen Oper verbunden, die andere mit dem Spektrum der populären Gattungen und Intonationen, die im russischen Musikleben jener Zeit beliebt waren. Wo der Komponist sich bemüht, die großen Opernformen zu beherrschen, ist er nicht frei von Nachahmungen, und in der Musik solcher Episoden ist es leicht zu hören, welchen Vorbildern er folgt. Gleichzeitig zeigt Werstowski ein recht hohes Maß an Professionalität und findet auch in diesem Bereich manchmal gelungene Lösungen. Zu diesen Erfolgen gehören die großen dramatischen Arien von Krasizki und Twardowski aus dem ersten Akt, die das Bild dieser beiden Antagonisten und Rivalen herausstellen (siehe: 117).

Krasizkis Arie „O, Tage glücklicher Freuden“ wird als Bekenntnis eines jungen Mannes verstanden, der früh von den Stürmen des Lebens eingeholt wird und von seinen jugendlichen Träumen vom Glück enttäuscht ist. A. S. Rabinowitsch nennt es „ein schönes musikalisches Beispiel für den russischen Byronismus“ (222, 156), in dem er intonatorische Parallelen zu den Werken von Weber und Liszt findet und die lyrischen Intonationen von Tschaikowski vorwegnimmt. Gewaltsame Explosionen der Leidenschaft werden durch Verzagtheit und Depression ersetzt. Schon die erste Phrase mit dem raschen Aufschwung zur Mollsexta und dem anschließenden schnellen Abfall der Melodie auf die Dezime vermittelt dieses zwiespältige Seelenzustand eindrucksvoll (Beispiel 22).

Starke dramatische Momente sind durch unerwartete harmonische Verschiebungen gekennzeichnet; so zum Beispiel die plötzliche Modulation von e-Moll nach g-Moll bei

den Worten „Der Schneesturm wird sie verwehen, ihr Gedächtnis wird verloren sein“ auf dem Höhepunkt der Arie.

Unmittelbar nach dieser Explosion versinkt der Held in düstere Gedanken an den Tod („Niemand wird kommen, um über meinen verlassenen Sarg zu weinen“). Die rezitativischen Phrasen der Stimme werden von düster gefärbten Akkorden von Streichern und Hörnern in tiefer Lage begleitet. Trotz der Fülle an scharfen Kontrasten gelang es dem Komponisten, in dieser Arie genügend künstlerische Integrität und Überzeugung zu erreichen.

Twardowskis Arie „Was, o Herz, wünschst du dir?“, die fast unmittelbar auf Krasizkis Arie folgt, kontrastiert mit ihr im Charakter. Das düstere Andante mit einer halb erzählenden Gesangsstimme drückt die mürrische Enttäuschung eines Menschen aus, der alle Geheimnisse der Natur erfasst hat, aber keine Befriedigung in seiner Allwissenheit gefunden hat. Wie in der vorangegangenen Arie spielt die Orchesterbegleitung mit bedrohlichen Trillern in tiefer Lage, plötzlichen dynamischen Kontrasten und ausdrucksstarken Soli der einzelnen Instrumente eine wichtige Rolle (Beispiel 23).

Der zweite Teil der Arie, das stürmische *Molto piu mosso*, basiert auf den vertrauten und etwas ausgelöschten Techniken der romantischen Oper (man beachte insbesondere die übermäßige Verwendung verminderter Septimenakkorde) und ist dem ersten Teil an Kraft und Lebendigkeit des Ausdrucks unterlegen.

Die zarte und feminine Julia wird mit anderen Mitteln dargestellt. Der zentrale Moment ihrer Rolle ist das Liebeslied „Ich gehe gegen die Untreuen“ aus dem dritten Akt²⁵, das in der Form eines Polonaise gehalten ist, aber nicht pompös und glänzend, sondern in Moll-elegischer Stimmung (cm.: 117).

²⁵ In den Worten der Romanze wird Krasizki indirekt als tapferer Ritter charakterisiert, der gegen die Feinde des Vaterlandes kämpft.

In Russland wurde dieser Typ der Polonaise durch O. A. Koslowski an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert eingeführt und fand dort in der Unterhaltungsmusik weit verbreitete Verwendung. Das Liebeslied ist in Strophenform geschrieben: eine Periode mit einem kurzen instrumentalen Vorspiel und Schluss wird dreimal wiederholt, entsprechend der Anzahl der Gedichtstrophen. Den letzten Strophen – „Ich werde noch einen Schwur hinzufügen, die alle anderen schrecklicher ist“ – singt Krasizki, der sich hinter den Mauern des Schlosses Boleslawskis versteckt. Sein Gesang wird von den aufgeregten Repliken Julias begleitet, die die Stimme ihres Geliebten erkennt. Mit dieser Technik wird dieser Nummer direkt in die Entwicklung der dramatischen Handlung eingebunden.

Werstowski nutzt auch zeitgenössische alltägliche Quellen in der Rolle des fröhlichen, erfolgreichen und unternehmungslustigen Zigeuners Gikscha, der ein unverzichtbarer Teilnehmer an allen Ereignissen der Oper ist. Er führt Krasizki zu Julias Haus und organisiert dann, als Twardowski gefangen genommen und eingekerkert wird, seine Flucht, wobei er im Grunde die einzige aktive Figur ist. Gikschas Lied „Wir leben auf den Feldern“ in der Zigeunerlager-Szene, begleitet von einem Chor und Tänzern, war fast der größte Erfolg aller musikalischen Nummern in der Oper. Nach den Worten von S. T. Aksakow „wurde es zu einem Volkslied, und viele Jahre lang wurde es von Orchestern und Drehorgeln gespielt, von Moskauer Zigeunern gesungen und in Moskau und sogar in Moskauer Vorstädten gesungen“ (5, 120)²⁶.

²⁶ Gikschas Lied und Julias Romanze wurden vor der Premiere der Oper in getrennten Ausgaben gedruckt. In der Veröffentlichung in der Zeitschrift lesen wir: „Zwei schöne Musikstücke aus einer neuen Oper, der ersten, die ein russischer Komponist komponiert hat (wenn wir nicht mehrere alte Opern zählen, für die russische Komponisten Musik komponiert haben, und wenn wir die Opern vergessen, die in Russland von ausländischen Komponisten geschrieben wurden)“ - „Moskauer Telegraph“, 1828, Nr. 9, S. 129.

Von seiner melodischen und intonatorischen Struktur her ist dieses Lied jener Gruppe russischer Tänze zuzuordnen, über die N. A. Lwow bereits Ende des 18. Jahrhunderts schrieb, dass „sie Zigeunerlieder genannt werden, weil sie die einzigen sind, zu denen man wie ein Zigeuner tanzen kann“ (150, 40)²⁷.

²⁷ Ein zeitgenössischer Forscher schreibt über Gikschas Lied: „Es ist vergeblich, in Werstowskis Musik nach irgendwelchen Verbindungen zu Zigeunerliedern zu suchen. Die Zigeuner wurden von Gikschas Lied durch seine intonatorische Nähe zu den unpräzisen und populären Couplets des frühen 19. Jahrhunderts angezogen..... Darüber hinaus interpretierte Werstowski den Liedtanz gekonnt im Stil der „Romalesca“: die elastische Melodie eines hüpfenden Charakters im Rhythmus einer Polka wird mit Vorschlägen augenzwinkernd akzentuiert, mit Melismen verziert, und der Gesang des Refrains rasselt mit schneidiger Fröhlichkeit: ‚Fröhlich, Zigeuner, fröhlich, Zigeunerinnen‘“ (304, 406).

Ihr eigentümlicher Geschmack wird durch rhythmische „Schnörkel“ und scharfe punktierte Rhythmen im Geiste der ungarischen Zigeunermusik des „Verbunkos“-Stils bestimmt, die besonders für die Orchestereinleitung charakteristisch sind (Beispiel 24).

Das Orchester spielt eine wichtige Rolle in der Oper. Im Gegensatz zum bescheidenen Vaudeville-Orchester, das sich in der Regel auf Streicher mit gelegentlicher Beteiligung von Holzbläsern²⁸ beschränkt, umfasst die Partitur von „Pan Twardowski“ drei Posaunen und eine große Gruppe von Schlaginstrumenten.

²⁸ Nur in den letzten Strophen und gelegentlich in den Refrains wurden Trompeten und Posaunen hinzugefügt.

Die Blechbläsergruppe tritt zwar nur im Tutti auf und wird nicht als eigenständiges Orchesterkolorit verwendet, aber sie verleiht dem Gesamtklang einen glänzenden und massiven oder, im Gegenteil, einen gewaltigen dramatischen Charakter.

Im Allgemeinen gehörte die Beherrschung des Orchesters nicht zu Werstowskis Stärken; es gab sogar die Meinung, dass er seine Opern nicht selbst orchestrierte, sondern sich dazu der Dienste von Theaterkapellmeistern bediente. Aber, wie A. S. Rabinowitsch zu Recht anmerkt, „selbst in diesem Fall kann man davon ausgehen, dass die allgemeinen Anweisungen von Werstowski gegeben wurden“ (222, 155). Der größte Nachteil seiner Instrumentation ist die übermäßige Schwere und Monotonie der Farben. „In Werstowskis Partituren“, so derselbe Autor, „gibt es zu wenige Pausen, alle am Orchester beteiligten Instrumente spielen zusammen, und in diesem schweren und monotonen Lärm gehen die einzelnen geistreichen koloristischen Entdeckungen, die es gibt, unter und verschwinden unbemerkt“ (*ebd.*).

Es muss jedoch gesagt werden, dass Werstowski manchmal auch auf eine leichtere, transparentere Orchesterstruktur zurückgriff und gerne Soloinstrumente einsetzte. B. W. Dobrochotow weist auf seine besondere Vorliebe für das Solocello hin (109, 63). Aber vielleicht nicht weniger häufig in der Partitur von „Pan Twardowski“ ist das Klarinettensolo.

Von den eigenständigen Orchesterepisoden dieser Oper ist die Ouvertüre am interessantesten, da sie auf thematischem Material basiert, das mit den wichtigsten Momenten in der Entwicklung des dramatischen Konflikts verbunden ist. Furchterregende Tutti-Akkorde in der langsamen Einleitung, gefolgt von düsteren, gedämpft klingenden harmonischen Sequenzen in tiefer Lage, lassen schreckliche und außergewöhnliche Ereignisse erahnen (Beispiel 25). Das beunruhigende Thema des Hauptteils mit seinen flehenden Seufzern, das in der gleichen Tonart im Finale der Oper erscheint (Twardowskis Tod in einem brennenden Schloss), wird mit der weichen, lyrischen und romantischen Melodie der zweiten Arie von Krasizki kontrastiert (Beispiel 26a, b).

Die Ouvertüre knüpft ohne anhaltenden Schluss direkt an den Beginn des ersten Aktes an (eine Nacht in einem tiefen Wald, ein Sturm mit Gewitter), wobei in der Musik des Schlussteils Fragmente eines Zigeunertanzes anklingen.

Die luxuriös inszenierte Oper von Werstowski mit den besten Moskauer Sängern (Twardowski - N. W. Lawrow, Krasizki - P. A. Bulachow, Julia - N. W. Repina, Gikscha - A. O. Bantyschew.) war ein großer Erfolg und wurde in den Folgejahren immer wieder auf der Bühne erneuert.

Weniger glücklich war das Schicksal seines nächsten Opernwerks, „Wadim oder Das Erwachen der zwölf schlafenden Jungfrauen“, das am 28. November 1832 das Licht der Rampe erblickte. Trotz des Aufsehens, das die ersten Aufführungen dieser Oper erregten, gewann sie nicht die Sympathie des Publikums. Die Presse bewertete „Wadim“ einhellig negativ ²⁹.

²⁹ Siehe das Kapitel über „Musik-kritisches Denken“.

Schon die Wahl der Handlung, die Schukowskis gleichnamiger Ballade entlehnt ist, die zusammen mit seiner früheren Ballade „Gromoboi“ die Verserzählung „Zwölf schlafende Jungfrauen“ bildete, wurde kritisiert. Die romantische Fiktion dieser Werke, die von nebelhaften Träumen und vagen, geheimnisvollen Vorahnungen umhüllt ist, schien bereits in den 20er Jahren überholt. Bekannt ist die humorvolle Parodie auf „Wadim“, die Puschkin im vierten Lied von „Ruslan und Ljudmila“ einführte. Und einige Jahre später schrieb eine der St. Petersburger Zeitschriften über Schukowski: „Um diesem unvergesslichen Dichter gerecht zu werden, müssen wir jedoch zugeben, dass diese Periode die unglücklichste für die russische Poesie war: Slawismen, Gallizismen, Germanismen, Mystizismen, Romantizismen, Teufelsismen griffen ihren Liebling abwechselnd wie tatarische Horden an“ ³⁰.

³⁰ „Gut gemeint“, 1825, Nr. 7, S. 243.

In der szenischen Bearbeitung der Handlung ging genau das verloren, worin Belinski den Hauptreiz der Ballade als besondere poetische Gattung sah, die von Schukowski auf russischem Boden etabliert worden war: „...die Hauptsache in ihr ist nicht das Ereignis, sondern das Gefühl, das sie erweckt, der Gedanke, zu dem sie den Leser

führt“ (39, 51). Die Oper verlangte eine ausgedehnte Handlung, ein Aufeinanderprallen von Bildern und malerische szenische Effekte. Dies erforderte eine Reihe von Abweichungen von der poetischen Vorlage. Was Schukowski nur angedeutet hatte, wurde in konkreten, sichtbaren Bildern „materialisiert“, und vieles wurde hinzugefügt, was im Text der Ballade nicht erwähnt war. Infolgedessen erwies sich das Libretto als verwirrend, oft unklar und überladen mit Ereignissen und Figuren³¹.

³¹ Der ursprüngliche Text des Librettos stammte von S. P. Schewyrew, wurde dann aber so oft umgeschrieben und verändert, dass Schewyrew es für nötig hielt, im Druck seine Ablehnung der Autorenschaft zu erklären („Das Gerücht“, 1832, Nr. 83).

In der Ballade des Einsiedlers aus dem Prolog der Oper wird der Inhalt des ersten Teils der Erzählung „Die zwölf schlafenden Jungfrauen“, „Gromoboi“, erzählt. In der ersten Handlung befreit Wadim mit seinen Kriegern die entführte Tochter des Kiewer Fürsten Gremislawa, und natürlich entflammt zwischen ihnen gegenseitige Liebe. Das zweite Akt ist ein Festmahl bei dem Fürsten, der Gremislawa an einen tapferen Ritter verheiratet will. Doch der Einsiedler, der auf dem Festmahl erscheint, verkündet, dass Wadim ein Vatermörder ist und um seine Sünde zu sühnen, den heldenhaften Akt der Befreiung der schlafenden Jungfrauen vollbringen muss. Wadim besiegt die Mächte der Hölle und befreit die Töchter des Gromobois von den über ihnen lastenden Zauberbann. Sie fliegen in den Himmel, und ein unsichtbarer Chor singt: „Wadim hat mit seinem unbesiegbaren Schwert alle Mächte der Hölle niedergeworfen, alles ist vor Wadim in den Staub gefallen, er hat Gremislawa erlangt.“ Diese unbeholfenen Verse geben einen ausreichenden Eindruck von den literarischen Qualitäten des Librettos.

Die Musik der Oper ist uneinheitlich. Der Komponist selbst betonte, dass dies das erste Mal sei, dass er eine „russische Charakterisierung“ habe. Dies wurde auch in gedruckten Rezensionen hervorgehoben. Noch bevor „Wadim“ vollständig inszeniert war, schrieb „Das Gerücht“: „Russische Motive sind so reizvoll in Arien und Refrains umgesetzt, dass man sie nicht ohne Entzücken anhören kann“³².

³² „Das Gerücht“, 1831, Nr. 1, S. 7.

Nach der Uraufführung gab der Rezensent desselben Moskauer Blattes, der die Handlung der Oper und ihre szenische Umsetzung scharf kritisierte, zu: „... Wir schämen uns nicht zu sagen, dass wir die einheimischen Klänge, die in „Wadim“ vorherrschen, von ganzem Herzen genossen haben. Sie sind für das russische Ohr bezaubernd“³³.

³³ „Das Gerücht“, 1832, Nr. 98, S. 391.

Und in der Tat finden wir in dieser Oper von Werstowski eine Reihe attraktiver Episoden, die der Volksliedmelodie intonatorisch nahe stehen. So zum Beispiel der Refrain des Prologs „Bindet Kränze“, dessen anfängliche melodische Wendungen eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Lied „Flechte dich, Zaun“ erkennen lassen, obwohl der Komponist hier nicht, wie üblich, zu einem direkten Zitat greift (Beispiel 27).

Die Rolle der Gremislawa nimmt in gewisser Weise lyrische Frauenfiguren der russischen Opernliteratur wie Glinkas Gorislawa oder die Fürstin in Dargomyschskis „Rusalka“ vorweg, bis hin zu direkten Anklängen in ihrer musikalischen Charakterisierung. Die elegische Melodie des Duetts zwischen Gremislawa und

Stemid, einem Wadim treu ergebenen Wächter, am Ende des ersten Aktes, die von deutlich ausgeprägten volkstümlichen Zügen geprägt ist, charakterisiert das zarte, mädchenhafte Bild der jungen Fürstin (Beispiel 28). Gremislawas traurige Romanze, die durch die schreckliche Nachricht von Wadims Vatermord ausgelöst wird – „Mein Schicksal ist das traurigste in der Welt“ - im zweiten Akt (siehe: 117) ist nicht ohne lyrischen Charme.

Volkstümliche russische Intonationen sind in den breit gesungenen Anfangsphrasen von Bojans Lied zu hören, das die Braut und den Bräutigam auf dem Fest des Fürsten von Kiew preist (Beispiel 29). Die arpeggierten Passagen der Harfe imitieren das Anschlagen der Saiten auf der Gusli, mit denen der alte Sänger seinen Gesang begleitet. Zum Vergleich hier einige Beispiele von Volksliedern aus der Sammlung von D. N. Kaschin (Beispiel 30a, b).

Interessant ist das Bild der „prophetischen Glocke“ (der Klang der Glocke) als Erinnerung an die Leistung, die Wadim zu vollbringen hat.

Gleichzeitig wimmelt es in der Musik der Oper von Gemeinplätzen und nichtssagenden Schablonenwendungen ohne jedes nationale Kolorit. Zu solchen Momenten gehören zum Beispiel die Chöre der Ritter aus dem zweiten Akt im Geiste eines Militärmarsches oder Kampfszenen (im ersten Akt - Gremislawas Entführer, im dritten Akt - Wadims Duell mit den Geistern). Die Rolle des Einsiedlers war blass und unbestimmt; man kann sich seine Ballade leicht aus dem Mund eines skandinavischen Skalden oder eines keltischen Barden vorstellen.

Was den Protagonisten betrifft, so spiegelt sich sein Bild in der Musik überhaupt nicht wider - die Rolle des Wadim, die für einen dramatischen Schauspieler vorgesehen war, wurde bei den ersten Aufführungen von dem berühmten Tragödianten P. S. Motschalow gespielt. Damit wurde die Musikdramaturgie der Oper um einen zentralen Pfeiler beraubt. Dieser grundsätzliche Mangel konnte durch einige mehr oder weniger gelungene Partien nicht kompensiert werden.

4.

Am 15. September 1835 wurde Werstowskis dritte Oper „Askolds Grab“ auf der Bühne des Moskauer Bolschoi-Theaters uraufgeführt und brachte dem Komponisten einen besonders großen und dauerhaften Erfolg. Anders als „Pan Twardowski“ und „Wadim“, die ein lokales Moskauer Phänomen blieben,³⁴ erlangte diese Oper schnell landesweite Popularität.

³⁴ „Pan Twardowski“ blitzte auf der St. Petersburger Bühne fast unbemerkt auf, und die geplante Aufführung von „Wadim“ in St. Petersburg kam nicht zustande.

Im Jahr 1841 wurde sie mit großem Erfolg in St. Petersburg aufgeführt, und viele Provinztheater griffen auf sie zurück. Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts blieb „Askolds Grab“ eine der meistgespielten Opern, und auch heute noch wird sie gelegentlich wieder auf die Bühne gebracht.

Der anhaltende Erfolg ist sowohl auf die spannende und unterhaltsame Handlung aus der nationalen Geschichte als auch auf die melodische und zugängliche Musik

zurückzuführen, die auf einer Reihe von vertrauten Intonationen und Genres basiert, die man im täglichen Leben hört.

Das Libretto von „Askolds Grab“ wurde von Sagoskin auf der Grundlage seines gleichnamigen Romans geschrieben. Bereits Ende der 20er Jahre erregte Sagoskin als begabter Historiker, Künstler und Chronist des russischen Altertums öffentliche Aufmerksamkeit. Puschkin kommentierte seinen ersten Roman „Juri Miloslawski oder Russen im Jahre 1612“ in der „Literarischen Zeitung“ wohlwollend, indem er die Lebendigkeit und die unterhaltsamen Bilder des altrussischen Lebens hervorhob, obwohl er auf die Schwäche der Darstellung echter historischer Personen und „einige Fehler in Sprache und Kleidung“ hinwies (218, 73).

In seinen nächsten Romanen hat Sagoskin nichts Neues gesagt, gleichzeitig aber die Mängel deutlich gemacht, die schon in „Juri Miloslawski“ vorhanden waren: Konventionalität und manchmal offensichtliche Unglaubwürdigkeit der historischen Färbung, reaktionäre Interpretation der Ereignisse im Sinne der „offiziellen Nationalität“. Im Vorwort des Romans „Roslawlew“ schrieb der Autor: „Ich wollte beweisen, dass sich zwar die äußeren Formen und die Physiognomie der russischen Nation völlig verändert haben, aber unsere unerschütterliche Treue zum Thron, die Verbundenheit mit dem Glauben unserer Vorfahren und die Liebe zu unserem heimatlichen Altertum haben sich nicht mit ihnen verändert.“

In „Askolds Grab“, das auf einer Handlung aus der halblegendären Zeit der Entstehung des alten Kiewer Staates beruht, sind diese Mängel weniger spürbar. Der Autor hat sich nicht um strikte historische Genauigkeit bemüht. „Mögen sie meine Geschichte eine Fabel nennen“, bemerkt er, „wo die Geschichte schweigt, wo die Fiktion mit der Wahrheit verschmilzt, genügt eine Legende für einen, der nicht den Ruhm des Schriftstellers sucht, sondern nur die Russen mit Geschichten über ihr Vaterland unterhalten will.“

Den Hintergrund für die abenteuerlichen Intrigen bildet der Kampf zwischen Heidentum und Christentum. Die farbenfrohen Bilder des heidnischen Festes der Freude, kombiniert mit Elementen der romantischen Fiktion und scharfen dramatischen Zusammenstößen gegensätzlicher Kräfte, verleihen dem Roman einen gewissen Reiz. Doch sein Wert war vergänglich, und die musikalische und bühnenmäßige Bearbeitung des Romans erwies sich als weitaus lebensfähiger als der Ausgangsstoff selbst. A. M. Skabitschewski, ein Literaturkritiker und Historiker der Narodniki-Perspektive, schrieb: „„Roslawlew“, das von Fürst Schachowski in ein Drama umgewandelt wurde, war kein Erfolg, während ‚Askolds Grab‘, das in eine Oper umgewandelt wurde, den Roman sowohl dank der szenischen Qualität des Librettos als auch der talentierten Musik von A. N. Werstowski in den Schatten stellte“ (248, 619).

Werstowski gelang es, eine lebendige, spannende und farbenfrohe musikalische Aufführung auf der Grundlage des von Sagoskin geschriebenen Librettos zu schaffen.

Im Gegensatz zu den ersten beiden Opern spielt in „Askolds Grab“ der magisch-fantastische Anfang eine untergeordnete Rolle und beschränkt sich im Wesentlichen auf ein einziges Bild der Zauberin Wachramejewna, das unter dem offensichtlichen Einfluss der „Wolfsschlucht“-Szene aus Webers „Freischütz“ entstanden ist. Das Bild der Unbekannten, die einen Aufstand gegen den Fürsten von Kiew³⁵ anzetteln will und den fürstlichen Jüngling Wseslaw, einen Nachkommen des ermordeten Askold, zum Anführer des Volksaufstandes macht, wird von einem Schleier romantischer Geheimnisse umhüllt.

³⁵ In Sagoskins Roman spielt die Handlung in der Zeit des Fürsten Wladimir, doch im Libretto der Oper, das der Autor selbst geschrieben hat, wird sie in die frühere

historische Periode der Herrschaft seines Vaters Swjatoslaw verlegt, da Wladimir, der von der russischen Kirche als Heiliger verehrt wurde, aufgrund der Zensurbedingungen nicht auf die Bühne gebracht werden konnte.

„Askolds Grab“ ist im Grunde eine historische und alltägliche Oper mit zahlreichen und weit entwickelten volksnahen Szenen.

Der erste Akt, eine ausgedehnte Exposition, ist voll von farbenfrohen alltäglichen Episoden. Eine Reihe von Liedern und Tänzen zeigt das Arbeitsleben und die festliche Fröhlichkeit des einfachen Volkes. In dem a cappella vorgetragenen Fischerchor „Hej, du Dnjepr“ gelingt es dem Komponisten, den breiten Refrain eines russischen Volksliedes wiederzugeben, ohne auf authentische Folklorequellen zurückzugreifen (Beispiel 31).

Gleichzeitig führt er hier, wie auch in seinen anderen Opern, die Rhythmen der Mazurka und Polonaise frei in Bilder des russischen Volkslebens ein, ohne nach ethnographischer Genauigkeit und Authentizität zu streben. Im Charakter der Mazurka ist der Refrain aus dem ersten Akt, „Beim kleinen Tal stand“ (Beispiel 32), mit betonten Akzenten auf dem zweiten Schlag und rhythmischer Zersplitterung des ersten Schlags geschrieben. Eine brillante Bravour-Mazurka stellt das Begrüßungslied des varangischen Skalden Fenkal mit dem Chor in der Szene des Rittermahls aus dem dritten Akt dar (Beispiel 33).

Eine der melodisch ansprechendsten Episoden der Oper ist das traurige Lied der Mädchen, die im Terem des Bojaren Wyschata schmachten: „Ach, Freundinnen! Wie traurig ist es, das ganze Jahr über eingesperrt zu leben!“ Dieser Refrain, wie auch der unmittelbar darauf folgende Slawische Tanz, ist im Geiste einer elegischen Polonaise gehalten, die vom Charakter her an Oginskis berühmte a-Moll-Polonaise erinnert, aber gleichzeitig einige schwer fassbare Merkmale des russischen lyrischen Liedes enthält.

Solche Episoden, die häufig in Werstowskis Opern vorkommen, waren für B. W. Assafjew die Grundlage für seinen Aufsatz über sein Werk mit dem Titel „Komponist aus der Plejade der slawisch-russischen Barden“. Assafjew betont die Natürlichkeit und Ungezwungenheit der Verbindung von Russischem und „Fremdslawischem“ in der Musik von Werstowski: „Nicht so, als wäre die Transformation westslawischer Intonation (tschechischer, polnischer) für ihn eine Art kreativer Methode gewesen, aber so entstand seine Stilistik (ihr Kern: der vaudeville- und coupletartige und romanzen- und sangreiche Genre mit dominierenden „Tanz-Bässen“, d. h. mit einem Metrum, dessen Grundlage der zwei- und dreitaktige „Bass-Saiten-Überlagerung“ ist), dass typische, melodische slavisierte Wendungen in ihr gewohntes intonatorisches Inhalt bildeten“ (22, 59).

Diese intonatorische Verschmelzung verschiedener slawischer Elemente entstand im Leben selbst, im Alltag, und wurde durch die Idee der panslawischen Einheit unterstützt, die für das russische öffentliche Bewusstsein im 19. Jahrhundert so wichtig war.

Mit anderen Schichten der Alltagsmusik verbunden ist die Rolle der Nadeschda, deren Bild mit Merkmalen einer sanften poetischen Lyrik ausgestattet ist. In zwei ihrer Arien verwendete Werstowski seine zuvor geschriebenen Romanzen. In der ersten von ihnen wurde die Musik der Romanze „Sag nicht Ja, nicht Nein“ fast unverändert beibehalten, nur eine Rezitativ-Einleitung mit sanft absteigenden Bässen und Trillern der Holzbläser im Orchester schaffen ein Bild der Morgendämmerung (Beispiel 34).

Die Arie aus dem dritten Akt, „Die Sonne scheint, scheint klar“, enthält ebenfalls die Musik der Romanze „Sehnsucht nach einer Geliebten“³⁶ auf Worte von Schukowski, die die extremen Abschnitte der dreiteiligen Form umfasst, deren unruhiger Charakter durch die Ruhe in der Toneinleitung und im Mittelteil kontrastiert wird.

³⁶ Gedruckt im Lyrischen Album für 1827.

Auf diese Weise entsteht eine große Arie, die jedoch unter einem Mangel an Kohärenz und mechanischen Nebeneinanderstellungen leidet. Man könnte dem Komponisten auch vorwerfen, dass die musikalische Charakterisierung des Mädchens aus dem Volk jeden Bezug zu volksliedhaften Intonationen vermissen lässt.

Die auffälligste Figur in der Oper ist der fröhliche, flinke und unternehmungslustige Gudokspieler Torop, der in gewisser Weise der Nachfolger des Zigeuners Gikscha aus „Pan Twardowski“ ist, aber in kräftigerem und lebendigerem Kolorit gezeichnet ist. Er hat die am weitesten entwickelte Musikpartie, die verschiedene Genres und Charaktere umfasst: eine Ballade „Die Sonne scheint mit späten Strahlen“, das schneidige Trinklied „Gott sei Dank, dem Fürsten zu Ehren“, ein Tanz-Lied „Wie der Wind weht“, ein erzählendes Lied „In der Nähe der Stadt Slawjansk“ und schließlich ein munteres Tanzlied im Zigeunerstil „Die Gläser gingen über den Tisch“.

Während die Ballade und das Trinklied in der Szene des Rittermahls als „Hintergrund“-Episoden eingestuft werden können, sind die übrigen Nummern von Torop direkt in den Ablauf der Handlung eingebunden: mit dem Lied „Wie der Wind weht“ macht er Nadeschda darauf aufmerksam, dass Wseslaw lebt und seinen Verfolgern entkommen ist; das Lied „Nahe der Stadt Slawjansk“, das während Nadeschdas Befreiung aus der Gefangenschaft gesungen wird, erzählt allegorisch das Geschehen auf der Bühne, während er die Aufmerksamkeit der Anwesenden ablenkt und Torop ihr zur Flucht verhilft.

Wie in den Massenchorszenen hat es Werstowski versäumt, in Torops Part einen einheitlichen nationalen Charakter zu schaffen, indem er Intonations- und Gattungsformen und -typen, die sich in ihrer Herkunft unterscheiden, frei nebeneinander stellte: breiter russischer Gesang, der Rhythmus der Polonaise, ein von romantischem Mysterium geprägter Balladenton und ein forscher Zigeunertanz.

Weniger eigenständig und musikalisch frisch ist alles, was mit der Linie des Unbekannten zusammenhängt, einem geheimnisvollen romantischen Helden, der von dunklem Ehrgeiz und Rachedurst gepackt wird. Die große Arie im zweiten Akt, die im Mittelpunkt seiner Rolle steht, ist nicht frei von gelungenen Funden, insbesondere in ihrem ersten Moderato-Teil. Die Situation selbst ist spektakulär: eine dunkle Nacht, die Ruinen eines alten Tempels, aus denen der Gesang der Christen erklingt, vor dessen Hintergrund die Zeilen ihres eingeschworenen Feindes und Hassers zu hören sind. Im zweiten, schnellen Teil der Arie hört man allzu deutliche Anklänge an bekannte Beispiele nicht nur der deutschen, sondern auch der französischen und italienischen romantischen Oper.

Ein schwerwiegender dramaturgischer Fehler ist das Fehlen von Solo-Gesangsnummern einer der Hauptfiguren, Wseslaw. Seine Gestalt wird in keiner Weise musikalisch charakterisiert, abgesehen von einigen Zeilen im Trio und dem Duett des letzten Aktes, in dem er und Nadeschda um ihr Leben fliehen. Das Finale der Oper - die Überschwemmung des Dnjepr und der Tod des Unbekannten beim Versuch, auf die andere Seite des Flusses zu schwimmen - ist spektakulär, aber die Musik dieser Szene ist schablonenhaft und äußerlich illustrativ.

Im Großen und Ganzen ist „Askolds Grab“ jedoch die bei weitem beste von Werstowskis Opern. Die lebendige Liedmelodie vieler Episoden, kombiniert mit der Lebendigkeit der Handlung, üppigen Genrebildern und der eigentümlichen Romantik der alten Zeit, verschaffte ihr einen Erfolg, den keines der früheren oder späteren Werke des Komponisten erreichen konnte.

5.

Etwas mehr als ein Jahr nach der Moskauer Uraufführung von „Askolds Grab“ kam es zu einem Ereignis, das den gesamten weiteren Verlauf der russischen Oper entscheidend beeinflusste. Am 27. November 1836 wurde Glinkas „Iwan Sussanin“ auf der Bühne des St. Petersburger Bolschoi-Theaters aufgeführt. Das Erscheinen dieser brillanten Glinka-Schöpfung stellte neue Anforderungen an die Opernarbeit der russischen Komponisten und zwang viele der bisherigen Einschätzungen und Urteile zum Überdenken. Werstowski konnte von diesem Ereignis nicht unberührt bleiben. Es ist schwer vorstellbar, dass er die künstlerische Bedeutung von „Iwan Sussanin“ nicht zu schätzen wusste oder zumindest nicht mit dem inneren Gefühl eines Musikers empfand. Aber Werstowski wollte die Vorrangstellung nicht an Glinka abtreten. Um sich zu „rächen“, begann er mit einer neuen großen Oper, die für die Bedingungen der Hauptstadtbühne konzipiert war. Über dieses Werk berichtete er Odojewski: „... Ich habe begonnen, mit Polew eine Oper zu schreiben, von der ich schon viele Nummern gemacht habe. Das, Bruder, ist weder Wadim noch Askolds Grab - ich selbst werde mit ihr in St. Petersburg auftreten...“ (68, 375).

Die Arbeit an der neuen Oper (sie sollte „Die eiserne Feder“ heißen) musste wegen der Abreise von N. A. Polewoi aus Moskau, der das Libretto schrieb, unterbrochen werden (siehe: 208, 375). Wie weit die Arbeiten fortgeschritten sind, ist nicht bekannt, und die Forschung hat keine Skizzen, geschweige denn fertige Nummern, entdeckt.

Erneut war Sagoskin der engste Mitarbeiter Werstowskis, doch diesmal war ihre Zusammenarbeit nicht von Erfolg gekrönt. Die Oper „Sehnsucht nach der Heimat“ nach einem äußerst schwachen Libretto von Sagoskin, das auf dem gleichnamigen Roman des Schriftstellers basierte, wurde vom Publikum nicht anerkannt³⁷, und schon ihr Titel war Anlass für alle möglichen Witze und Wortspiele.

³⁷ Wie der Moskauer Korrespondent der „Nordbiene“ (1839, Nr. 203) berichtet, wurde die Oper am 21. August 1839 zum ersten Mal aufgeführt, und schon bei der dritten Aufführung war das Theater halb leer.

Die Handlung, die auf einem Missverständnis beruht, ist anekdotischer Natur. Sawolski, ein russischer Adliger, der in Lidina, die Nichte eines reichen Gutsbesitzers, verliebt ist, sieht, wie sie während eines Festes im Haus ihres Onkels einem ihm unbekanntem Mann begegnet, und sie werfen sich in die Arme des anderen. Sawolski fordert den Fremden zum Duell heraus, doch da er in ihm den Mann erkennt, der ihm das Leben gerettet hat, lehnt er die Herausforderung ab und reist stattdessen nach Spanien. Dort verliebt sich die Frau des Corregidors in ihn, und dessen Freunde wollen den Fremden töten. Sawolski wird vom Kapitän der russischen Fregatte Krasnojarski gerettet, den er als seinen Rivalen betrachtet. Es stellt sich heraus, dass Krasnojarski nicht der Verlobte, sondern Lidinas Halbbruder (von verschiedenen Vätern) ist, und Sawolski eilt in das Heimatland seiner Geliebten.

Das Einzige, was den Komponisten an einem inhaltsleeren, dramaturgisch uninteressanten Libretto gereizt haben könnte, war die Möglichkeit, russische und spanische Nationalfarben nebeneinander zu stellen. Die Rollen der Hauptdarsteller sind unpersönlich und in der Musik manchmal banal. Gelungen sind vor allem die Genreszenen, in denen es einige frische Momente gibt. Dazu gehört z. B. der Bauernchor zu Beginn des ersten Aktes mit einer breit gesungenen Melodie mit liedhaftem Charakter (Beispiel 35)³⁸.

³⁸ Dieser Chor wurde später in „Pan Twardowski“ übernommen, wo er zu Beginn des dritten Aktes anstelle von Krasizkis Arie „Alles ist verloren“ aufgeführt wurde, wie aus einem Einschub in der Partitur aus der Sammlung des Moskauer Konservatoriums hervorgeht: „Der 1. Satz wird ganz weggelassen, und der Akt beginnt mit einer eingefügten Nummer aus der Oper ‚Sehnsucht nach der Heimat‘“.

Im zweiten Akt singt der Diener Sawolskis, Nikanor, zwei russische Lieder - ein Tanzlied und ein ausdrucksstarkes Lied ³⁹, was seine spanischen Zuhörer, einfache Leute wie er, in Begeisterung versetzt.

³⁹ Das erste dieser Lieder, „Ach du, mein Krug“, wurde auch in „Pan Twardowski“ in der Rolle des Zigeuners Gikscha verwendet.

In seinen Darstellungen des exotischen Spaniens greift Werstowski auf die Mittel zur Darstellung des spanischen Kolorits zurück, die in der russischen Kammergesangsliryk der 20er - 30er Jahre üblich geworden sind. Dabei handelt es sich hauptsächlich um tanzrhythmische Formeln: Bolero, Fandango und Seguidilla. Im Lied des alten Troubadours Pachomo, dessen Text eine eher unbeholfene Paraphrase von Puschkins Gedicht „Nächtlicher Zephyr strömt Äther“ ist, verwendete der Komponist mit kleinen Änderungen die Musik seiner früheren Romanze zu diesen Versen⁴⁰.

⁴⁰ Veröffentlicht in einem Anhang zum Almanach „Literarisches Museum für 1827“. Nachgedruckt in Ausgabe: 220.

Im Finale von Akt III (Ball des Corregidors) erklingt das Thema der Jota de Aragonese, das aus der Spanischen Ouvertüre von Glinka bekannt ist. Der Vergleich mit Glinkas wundervollem symphonischen Werk unterstreicht jedoch nur die Primitivität von Werstowskis Behandlung dieses Themas: die von Violinen und Holzbläsern gesungene melodische Stimme wird von einer einfachen „Gitarren“-Begleitung untermalt (Beispiel 36). Erwähnenswert ist auch das Lied der Magd Paquita im Geiste einer alten spanischen Ritterromanze (in der Partitur als *canzonetta spagnuola* bezeichnet) mit seinen rhythmisch betonten, synkopischen Phrasenenden (Beispiel 37).

Nach dem Misserfolg von „Heimweh“ kehrte Werstowski zu seinem gewohnten Umfeld der romantischen Darstellung des alten Russlands zurück und verband reale historische Gegebenheiten mit märchenhafter Fiktion. Im August 1844 kam seine neue Oper „Das Tschurowa-Tal oder Ein wahrer Traum“ auf die Bühne. Der Komponist arbeitete lange und eifrig an diesem Werk und erwartete, dass die Aufführung der Oper ein bedeutendes Ereignis im künstlerischen Leben Moskaus werden würde. Die Idee für den „Wahren Traum“ entstand in ihren Grundzügen offenbar im Jahr 1840, und die Partitur wurde Mitte 1843 fertiggestellt. In einem Bericht an den Direktor der Kaiserlichen Theater, A. M. Gedeonow, schrieb

Werstowski: „Bei aller Voreingenommenheit und mit meiner geringen Erfahrung bin ich überzeugt, dass diese Oper beträchtlichen Gewinn bringen kann, vor allem, weil sie so viel Abwechslung und so viele Elemente enthält, die eine ziemlich sichere Garantie für den Erfolg sind“ (71, 119).

Die Hoffnungen des Autors waren nur zum Teil gerechtfertigt: das Stück erregte die Aufmerksamkeit des Publikums und wurde mehrere Jahre auf der Bühne gehalten, aber alle Kritiker behandelten es, ungeachtet der Unterschiede in den allgemeinen Positionen, scharf negativ.

Das von A. A. Schachowski geschriebene Libretto nach dem Theaterstück „Die Nacht am Scheideweg oder Der Weiser am Morgen“ von W. I. Dahl, einem bekannten Volkskundler, Philologen und Schriftsteller, der in der Presse unter dem Pseudonym Kosak Luganski erschien, wurde besonders heftig verurteilt. Wiederholt wurde auf die Nähe der Handlung dieses Stücks zu Puschkins „Ruslan und Ljudmila“ hingewiesen. Wie in Puschkins Gedicht beginnt die Handlung mit dem Werben adeliger Freier aus verschiedenen Ländern um die Tochter eines mächtigen Fürsten (die von Dahl Sorja genannt wird), was zu einem farbenfrohen Bild der Hochzeitsfeier führt. Die Entführung von Sorja durch Leschim ruft unwillkürlich die Erinnerung an die Entführung von Ljudmila durch Tschernomor wach. Dem bösen Zauberer steht der gute Zauberer Domowoj gegenüber, was wiederum an den Kampf zwischen Naina und Finn erinnert. Aber es gibt keinen aktiven Helden, der die böse Unreinheit bekämpft. Weder der Prinz noch die Freier nehmen an den außergewöhnlichen Ereignissen des Stücks teil. Als sie, vom Domowoj in einen tiefen Schlaf versetzt, erwachen, nachdem alles sicher vorbei ist und Sorja zu ihrem Vater zurückkehrt, fragen sie sich nur, wie lange sie geschlafen haben.

Dahl poetisiert die Bilder der volkstümlichen Fiktion nicht und verleiht ihnen manchmal sogar grobe Züge; er verschränkt das Wirkliche und das Unwirkliche eng miteinander, wie in einem Volksmärchen. Der Autor interessiert sich für ethnografische Details, Sitten, Gebräuche und Glauben der einfachen Leute, die Sprache seines Stücks ist durchdrungen von Dialektismen, charakteristischen Gemeinplätzen und Wendungen. Eine Reihe von authentischen Volksliedern wird in den Text eingefügt, der vom Autor immer speziell angegeben wird. So wird zum Beispiel das Wiegenlied des Hausgeistes mit einem Hinweis versehen: „Um sich kein fremdes anzueignen, muss gesagt werden, dass dieses Wiegenlied und auch das Hochzeitswiegenlied, das nach der Meerjungfrau gesungen wird, Volkslieder sind und in ihrer Gesamtheit übernommen werden“ (103, 55-56).

Trotz seines mangelnden dramatischen Interesses zog Dahls Stück verschiedene russische Komponisten an. Es ist bekannt, dass Glinka beabsichtigte, nach der Fertigstellung von „Ruslan“ eine Oper auf der Grundlage dieses Stücks zu schreiben (siehe: 263), und zu einem späteren Zeitpunkt kam Ljadow dieselbe Idee, der sogar ein detailliertes Drehbuch für eine Oper mit dem Titel „Sorjuschkka“ entwickelte (siehe: 119).

Schachowskoi nahm eine Reihe von Änderungen an der literarischen Vorlage vor. Er verlegte die Handlung in eine ferne heidnische Epoche und verwandelte Soris Vater, den Apanagefürsten Wjatscheslaw, in den Großfürsten von Kiew Prewsyd, den Enkel des legendären Kija, der der Überlieferung nach zusammen mit seinen Brüdern Schtschek und Choriw die ältesten Siedlungen an der Stelle der Hauptstadt des altrussischen Staates gründete. Dies ermöglichte es, das magisch-märchenhafte Element zu verstärken und ihm eine mythologische Färbung zu verleihen. Es wurden malerische Feenszenen eingeführt, die auf eine prunkvolle, mit allen möglichen dekorativen Effekten und „Verwandlungen“ gespickte Theateraufführung ausgelegt

waren: während des Kampfes der fantastischen Figuren, die die Naturgewalten verkörpern, beginnen sich die Bäume zu bewegen, das Wasser des überlaufenden Sees erreicht die Wipfel der uralten Kiefern usw.

Zwei Jahre nach der Uraufführung von „Ruslan und Ludmilla“ (28. November 1844) komponierte Werstowski seine Oper, die fast auf den Tag genau am selben Datum uraufgeführt wurde. Unweigerlich lud sie zu einem Vergleich mit Glinkas Meisterwerk und dessen poetischer Vorlage ein. Wie ein sowjetischer Wissenschaftler bemerkte, mussten sich die Autoren von „Ein Wachtraum“ mit „Puschkins und Glinkas „Ruslan“ auseinandersetzen“ (97, 273). Natürlich konnte Werstowski aus diesem Streit nicht als Sieger hervorgehen, obwohl er sich bemühte, seine Fähigkeiten zu verbessern und die ihm vertrauten Mittel der Opernkomposition zu bereichern. Ohne die gesprochenen Szenen aufzugeben, vergrößert er den Umfang der musikalischen Nummern: die Musik erklingt durchgehend in großen Teilen der Handlung, einschließlich der Gesangs- oder Arioso-Episoden, der Rezitative, der Chöre und Ensembles. Auch das Orchester wird durch die Verstärkung der Blech- und Holzbläsergruppen bereichert, und in der Partitur finden sich das Englischhorn, das Kornett, die Ophikleide und eine große Gruppe von Schlaginstrumenten⁴¹.

⁴¹ Außerdem wird in einigen Szenen eine Bühnenblaskapelle eingesetzt.

Diese Erweiterung ist jedoch hauptsächlich quantitativer Natur, und der Musik der Oper fehlt eine einzige, sich konsequent entwickelnde dramaturgische Idee. Die Orchestrierung ist trotz ihrer Massivität klanglich eher gewöhnlich, und die malerischen und bildhaften Momente, in denen das Orchester die Hauptrolle hätte spielen sollen (die Überschwemmung, der Eröffnungsblick auf das Schloss des Fürsten, die Muschel, in der Sorja und Milasch sitzen und die von den Wellen zum Dnjeprufer getragen wird), gehören zu den schwächsten Seiten der Oper. Die Musik tritt hier vor den spektakulären Bühnenrequisiten in den Hintergrund und erlangt nur eine begleitende Bedeutung.

Die Fantasie des „Wachtraums“ ist konventioneller Ballettcharakter, der sich nicht direkt mit dem Alltagsleben vermischt. Möglicherweise wollte Werstowski mit den Tänzen der Meerjungfrauen aus dem zweiten Akt etwas Ähnliches schaffen wie mit den Tänzen der magischen Jungfrauen aus Nainas Reich in Glinkas „Ruslan“. Der erste dieser Tänze, der mit einem Englischhornsolo (gefolgt von einem Klarinettensolo) beginnt, ist nicht ohne Poesie und zarte Anmut (Beispiel 38). Es folgen jedoch eine bravouröse Polonaise (ein von Werstowski bevorzugtes Genre) und ein schneller Galopp, die den ganzen Zauber zerstören.

Am erfolgreichsten waren die Episoden mit einem Lied und einer alltäglichen Figur, in denen sich der Komponist in einer ihm nahen und vertrauten Umgebung befand. Eine Reihe von Nummern dieser Art finden sich in den Rollen von Zori (z. B. das Lied „Ich bin fröhlich, ich bin gelangweilt“ im ersten Akt) und dem Werwolfjungen Maljuk („In der Nähe des Flusses am Wald“ und seine anderen Lieder im zweiten Akt). Besonders erwähnenswert ist eine ganze Reihe von Liedern verschiedener Genres und Nationalfarben, die von dem Helden Wesna - einer Figur, die in gewisser Weise den Figuren von Gikscha und Torop⁴² ähnelt - gesungen werden, während er mit Meerjungfrauen anbändelt: es gibt ein breit gesungenes episches Lied über den Feldzug der Slawen gegen Zargrad, ein verschlagenes ukrainisches Lied, ein Hochzeitslied, ein fröhliches Tanzlied und schließlich ein schneidiges Zigeunerlied, das die ganze Reihe abschließt.

⁴² „Held Wesna“, bemerkt Gosenpud, „ist derselbe Torop Golowai, der aber ‚am Rande der Ereignisse‘ agiert“ (97, 276).

Im Vergleich zu Werstowskis früheren Opern, darunter „Askolds Grab“, werden in „Der Wachtraum“ die langen Volkslieder organischer intoniert, und das Spektrum der Volksmusikgattungen, denen sich der Komponist zuwendet, erweitert sich. Gleichzeitig bleibt auch hier seine Vorliebe für polnische Tanzrhythmen erhalten, wie der Chor aus der Volksfestszene im ersten Akt und das Lied von Maljuk im zweiten Akt zeigen (Beispiel 39).

6.

Werstowskis letzte Oper, „Gromoboi“, ist mehr als ein Jahrzehnt von „Ein Wachtraum“ entfernt. Sie wurde offenbar in der ersten Hälfte der 50er Jahre geschrieben (siehe: 109, 47; 97, 342-343), aber erst im Januar 1857 aufgeführt, als sich Glinkas Leben und Karriere bereits dem Ende näherten und die Petersburger Uraufführung von „Rusalka“, die kurz zuvor stattgefunden hatte, Dargomyschskis Ruf als reifer großer Meister, als würdiger Nachfolger von Glinkas Traditionen begründet hatte.

Trotz seiner eifersüchtigen Haltung gegenüber Glinka konnte Werstowski nicht umhin zu erkennen, dass die Anforderungen an die einheimische Oper anders geworden waren als zu Zeiten von „Pan Twardowski“ und „Askolds Grab“. „Gromoboi“ stellt den Versuch des Komponisten dar, eine „große Oper“ auf nationaler Ebene zu schaffen, die mit den Werken seiner russischen Zeitgenossen konkurrieren kann, die eine breite öffentliche Anerkennung erlangt hatten ⁴³.

⁴³ Als Werstowski in den 50er Jahren seine früheren Opern wieder aufnahm, nahm er auch einige Änderungen und Ergänzungen an ihnen vor. So führte er in den zweiten Satz von „Pan Twardowski“ eine brillante Suite von Tänzen ein - Polonaise, Mazurka und Krakowiak -, die nicht ohne den Einfluss von Glinkas „Polnischem Akt“ in „Iwan Sussanin“ geschrieben wurde; die Rolle des Wseslaw in „Askolds Grab“ wurde durch eine Arie aus „Ein Wachtraum“ ergänzt.

Im Gegensatz zu allen früheren Opern Werstowskis gibt es keine gesprochenen Szenen, und die Musik erklingt ohne Unterbrechung ⁴⁴.

⁴⁴ Eine solche Absicht hatte Werstowski bereits in „Der Wachtraum“ verfolgt, was jedoch vom Autor des Librettos, Schachowskoi, entschieden abgelehnt wurde (vgl. 72, 54).

Der Komponist gliedert die Partitur in Nummern und bezeichnet damit nicht einzelne Arien, Lieder oder Chöre, sondern ganze Szenen, die manchmal sehr umfangreich und voller Ereignisse sind ⁴⁵.

⁴⁵ Die handschriftliche Partitur der Oper wird im ZMB aufbewahrt.

Auch solistische Episoden monologischer Natur nehmen einen bedeutenden Umfang ein, und die Orchesterstruktur ist sorgfältiger und detaillierter.

All diese Neuerungen sind jedoch rein äußerlicher Natur, im Wesentlichen bleibt Werstowski in seiner gewohnten Bildsprache und musikalisch-stilistischen Sphäre. In einer Petition an A. M. Gedeonow für die Inszenierung des „Gromobojs“ in St. Petersburg schrieb er: „Die Musik ist sehr melodisch und leicht, ohne jede raffinierte musikalische Weisheit, gegen die ich in der russischen Oper immer ein Feind gewesen bin.“ Zu diesem Zitat bemerkt A. A. Gosenpud treffend: „Mit raffinierter musikalischer Weisheit ist natürlich „Ruslan“ gemeint“ (97, 341).

Das Libretto von „Gromoboi“, geschrieben von D. T. Lenski, ist, wie es im Vorwort heißt, „zum Teil einer bekannten Ballade von W. A. Schukowski entnommen“ (144). Das Werk des Dichters, dessen Motive der Librettist zum Teil übernommen hat, ist der erste Teil der Erzählung „Die zwölf schlafenden Jungfrauen“ (der zweite Teil, „Wadim“, diente Werbowski als Grundlage für eine zwanzig Jahre zuvor geschriebene Oper). Der Inhalt der Ballade wird jedoch durch eine Reihe von Nebenschauplätzen verkompliziert. Die Handlung der Oper ist mit einem bestimmten historischen Ereignis verknüpft - der Ermordung der legendären Kiewer Fürsten Askold und Dir durch Oleg, den Vormund des jungen Igor, Sohn des Rurik⁴⁶.

⁴⁶ Der Chronist schreibt dieses Ereignis dem Jahr 882 zu.

Der anonyme Wanderer Gromoboi entpuppt sich als Sohn des verräterisch ermordeten Nowgoroder Wadim, einer halblegendären Person, mit der der Held von Schukowskis Ballade nur eine sehr relative und entfernte Ähnlichkeit hat. Da die Oper eine Liebesgeschichte verlangte, wurde das Bild von Askolds Frau Rogneda eingeführt, die von ihm wegen einer Griechin verlassen wurde; Rogneda liebt ihn weiterhin und willigt ein, Gromobojs Frau zu werden, wobei sie Rachedgedanken hegt, aber nach Askolds Tod stürzt sie sich in den Dnjepr. Schukowski hat nur bestimmte Züge des Protagonisten übernommen, der seine Seele an den Teufel verkauft, um zu Reichtum und Macht zu gelangen, sowie das Motiv, seine kleinen Töchter in einen tiefen magischen Traum zu versetzen, um sie vor dem Tod zu bewahren.

Es ist nicht schwer, in all dem eine Verbindung zu bekannten Situationen aus früheren Opern Werstowskis zu erkennen, von „Pan Twardowski“ bis „Askolds Grab“. Insgesamt war das Libretto farbenfroh und eklektisch, aber es enthielt Elemente, die die Phantasie des Komponisten anregen und als Grundlage für eine aufwendige „szenische“ Aufführung dienen konnten.

Neben den großen, breit angelegten Massenszenen finden wir in dieser letzten Oper von Werstowski ausgearbeitete Solopartien, die für Sänger mit großem Tonumfang, kräftigen Stimmen und hoher Gesangstechnik konzipiert sind. Die Charaktere von Gromoboi und Rogneda, deren Partien mitunter erhebliche stimmliche Schwierigkeiten aufweisen, werden besonders lebendig dargestellt⁴⁷.

⁴⁷ B. W. Dobrochotow weist insbesondere auf die großen Sprünge von bis zu zwei Oktaven in den Gesangsstimmen hin (109, 54-55).

Gromobojs erster Auftritt findet vor der Kulisse eines fröhlichen Volksfestes statt, das seine düstere Enttäuschung und Einsamkeit besonders gut zur Geltung bringt. Die große dramatische Arie, in der sowohl Verzweiflung als auch ein unbezwingbarer Rachedurst zu hören sind, dient als Exposition seines Charakters. Die ersten Rezitativphrasen sind trotz der schablonenhaften harmonischen Mittel (eine Reihe von verminderten Septakkorden) ausdrucksstark (Beispiel 40). Weniger gelungen ist

der hymnische zweite Teil der Arie - eine Reminiszenz an den einstigen Ruhm des Vaters, die Entschlossenheit, dessen Mord und seine eigene Schande zu rächen.

Gromobois innere Zerrissenheit und sein Schwanken zwischen Gut und Böse werden in weiteren Szenen des ersten Aktes deutlich. Unter dem Einfluss der Bitten des frommen Eremiten ist er bereit, sich zu demütigen („Ach, hätte ich doch nur einmal mit reinem Glauben gebetet“), doch die Klänge des Willkommensmarsches, mit denen das Volk den siegreich aus Zargrad zurückkehrenden Askold und Dir begrüßt, lösen bei ihm einen neuen Hassenfall aus. Reminiszenzen an seine Arie sind in Gromobois Äußerungen zu hören. In ohnmächtiger Wut will er sich in den Dnjepr stürzen, wird aber von dem bösen Geist Asmodäus aufgehalten, der ihm „alle irdischen Freuden“ verspricht, worauf Gromoboi antwortet: „Ich brauche Rache, ich will Rache“.

Die Szene, in der der verhängnisvolle Pakt mit den Mächten der Hölle geschlossen wird, wurde vom Komponisten als einer der zentralen Momente der gesamten Oper angesehen, erwies sich aber musikalisch als eher farblos. Hier greift Werstowski auf seine Lieblingstechnik des Melodrams zurück und stellt die gesprochene Sprache in den Vordergrund, für die die Musik nur ein neutraler Hintergrund ist⁴⁸.

⁴⁸ Die Partitur enthält die Bemerkung: „Die notwendige Bedingung dieses Melodrams ist, dass die Musik das Gespräch zwischen Asmodäus und Gromoboi nicht übertönt, damit die Hauptidee der Oper auf dieses Gespräch fällt.“

Die große Arie im vierten Akt charakterisiert Gromoboi, der durch all sein Unglück und das Bewusstsein seines bevorstehenden Untergangs bereits gebrochen ist. Wie die erste Arie beginnt sie mit einer dramatischen rezitativen Einleitung, in der das ausdrucksvolle Nebeneinander der verschiedenen Stimmlagen die Aufmerksamkeit auf sich zieht (Beispiel 41). Der Hauptteil der Arie basiert auf einer lyrisch-romantischen Melodie, die im Laufe der Durchführung dramatisiert wird und einen lebhaften pathetischen Klang erreicht (siehe: 109, 113-125).

Der größte Erfolg des Komponisten in dieser Oper ist jedoch in der Darstellung der Rogneda zu sehen, die frei von den melodramatischen Obertönen ist, die stellenweise in der Rolle des Gromobois zu spüren sind. In einigen ihrer Züge ähnelt Werstowskis Rogneda der Natascha aus Dargomyschskis „Rusalka“. In den Opern der beiden russischen Komponisten, die zur gleichen Zeit entstanden sind, taucht zum ersten Mal das Bild einer starken, leidenschaftlichen und willensstarken Frau auf, die bereit ist, für ihre Gefühle zu kämpfen. In Rognedas Ausgangsarie aus dem zweiten Akt verbindet sich die dramatische Ausdruckskraft mit einer weichen lyrischen Melodie (Beispiel 42). Der zweite Teil der Arie in einem lebhaften Tanzrhythmus, der vielleicht nicht ganz organisch mit dem ersten Teil verbunden ist, gibt eine nationale Charakterisierung des Bildes (Beispiel 43).

Im selben Akt, in dem Askold auftritt, singt Rogneda eine Liebeslied-Arie (siehe: 109, 102-112), deren Worte wie ein Vorwurf an ihren Geliebten klingen, der sie verlassen hat („Und als der Jüngling die schöne Jungfrau liebte und ihr die Treue schwor“).

Den beiden Hauptfiguren der Oper - Gromoboi und Rogneda - steht ein charakteristisches Paar gegenüber: der Bauer Tschetko, der zu Gromobois Truchsess wird (eine Figur, die an Torop aus Askolds Grab erinnert), und seine Braut und spätere Ehefrau Milascha, deren Rollen dem Geist des Volksgenres entsprechen. Die Oper enthält auch eine Reihe von volkstümlichen Szenen. Sie beginnt mit einem farbenfrohen Bild einer festlichen Feier, deren Musik auf den frei interpretierten Melodien der Volkslieder „Und wir säten Hirse“ und „Flechte dich, Zaun“ basiert.

Die Verbindung von romantischer Fiktion mit Bildern der fernen historischen Vergangenheit, scharfen dramatischen Kollisionen und einer saftigen Schilderung des Alltagslebens - all dies löste verständliches Interesse an Werstowskis Oper aus. Die prächtige Inszenierung (Beschreibung siehe: 97, 346-353) und die Mitwirkung der besten Moskauer Sänger (J. A. Semjonowa als Rogneda, D. W. Kurow als Gromoboi, A. O. Bantyschew als Tscheschko) machten die ersten Aufführungen zu einem Erfolg, und doch war „Gromoboi“ bereits ein Anachronismus für seine Zeit. Die Oper blieb bis Anfang der 60er Jahre auf der Bühne, die wenigen Versuche, sie in späteren Jahren wieder aufleben zu lassen, blieben erfolglos.

7.

Neben Opern und Vaudevilles schrieb Werstowski auch Musik für einige dramatische Produktionen auf der Moskauer Bühne, die sich zumeist auf ein oder zwei eingefügte Episoden von Gesang und Romantik beschränkten. Einige von ihnen gingen dann in das Konzertrepertoire oder in das Alltagsleben ein und lebten unabhängig von dem Bühnenwerk weiter, für das sie ursprünglich bestimmt waren.

Interessant ist insbesondere das Schicksal des „Zigeunerlieds“ zu Puschkins Worten „Schneide mich, brenne mich“, das bekanntlich eine freie Übersetzung eines moldawischen Volkslieds ist, das der Dichter während seines Aufenthalts in Kischinew 1821-1822 gehört hatte. Die authentische Volksmelodie wurde 1825 mit einer Untertitelung von Puschkins Versen durch Werstowski veröffentlicht. Später schrieb Werstowski die Originalmusik zu diesen Worten für eine Aufführung von Puschkins Gedicht „Zigeuner“, die Anfang 1832 im Moskauer Maly-Theater stattfand.

Die Rolle des Aleko wurde von dem berühmten Motschalow gespielt. Aber das Lied „Schneide mich, brenne mich“, gesungen mit großer Ausdruckskraft und Dramatik von N. W. Repina (siehe: 253, 154), machte einen besonders starken Eindruck. Das Lied, das bald im Druck erschien, erlangte aufgrund seines lebhaften melodischen Ausdrucks, der die gesteigerte Emotionalität des Zigeunergesangs gut wiedergibt, schnell große Popularität⁴⁹.

⁴⁹ Laut T. A. Schtscherbakowa verwendete Werstowski darin einige Elemente von Tanzliedern aus dem Repertoire des in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts populären Zigeunerchors unter der Leitung von Ilja Sokolow, der von L. N. Tolstoi in „Krieg und Frieden“ erwähnt wird (304, 138).

Die Melodie der Stimme, die schnell um anderthalb Oktaven absteigt, drückt in Verbindung mit dem Tanzrhythmus sowohl starke Leidenschaft als auch rücksichtslosen Wagemut aus.

Für das Theaterstück nach dem Roman von Sagoskin „Roslawlew“, dessen Handlung mit den Ereignissen des Vaterländischen Krieges von 1812 verbunden ist, schrieb Werstowski zwei russische Lieder. Eines davon, „Das Korn rollte über den Samt, Ruhm“, ist eine Bearbeitung eines festlichen Liedes, das im Sammelband von Lwow-Pratsch vorgestellt wurde. Das andere, das lyrische Mädchenlied „Mein lieber Freund hat mich geliebt, aber hat mich verlassen“, zeigt nur in den ersten Takten eine

melodische Ähnlichkeit mit dem Volkslied „Wie bisher bei uns, Brüder“, entwickelt sich jedoch später vom Komponisten eigenständig im Stil städtischer Folklore weiter.

Insgesamt nimmt dieser Bereich keinen bedeutenden Platz im Werk von Werstowski ein. Werke wie die Romanze aus „Die Hochzeit des Figaro“ „Am Fluss im weiten Feld“ mit der Tempobezeichnung „Tempo di Bolero“ oder die Couplets im Vaudeville-Stil „Lieblicher Blick, Schönheit der Natur“ aus der Komödie „Die Schule der Ehemänner“ von A. Murphy waren für ihn Gelegenheitsarbeiten.

In einem seiner Briefe an W. F. Odojewski behauptete Werstowski, er habe bis zu 300 Lieder und Romanzen komponiert. Zu dieser Zahl zählt er offenbar nicht nur Werke des eigentlichen Kammermusikgenres, sondern auch Arien und Couplets aus Vaudevilles, Opern und anderen Arten von Theatermusik, die im Alltag und auf der Konzertbühne Verbreitung fanden. Werstowski besitzt nicht mehr als drei oder vier Dutzend eigenständige Lieder und Romanzen. Doch trotz des relativ geringen quantitativen Umfangs ist sein Vokalwerk für seine Zeit charakteristisch genug und in Bezug auf die Gattungen vielfältig. Einen besonderen Platz nimmt darin die Gattung der romantischen Ballade ein, die in der russischen Musik so eng mit dem Namen Werstowski verbunden ist, wie sie im Bereich der russischen Dichtung nicht von dem Lieblingslied des Komponisten, Schukowski, getrennt werden kann.

Die sogenannten Kantaten „Der schwarze Schal“ und „Drei Lieder“, die Odojewski durch die Neuartigkeit und die dramatische Bildhaftigkeit der Musik auffielen und über die bereits oben berichtet wurde, sind dieser Art von Werken zuzuordnen. Die Praxis, sie in einem geeigneten Arrangement auf der Bühne aufzuführen, entwickelte sich nicht weiter. Beide Werke wurden in einer Bearbeitung für Gesang mit Klavierbegleitung veröffentlicht, und in dieser Form lebten sie im Bereich der Kammermusik weiter.

Sowohl chronologisch als auch in Bezug auf die Art der musikalischen Umsetzung des poetischen Textes steht der „Arme Sänger“ auf Worte von Schukowski⁵⁰ in direktem Kontakt mit diesen beiden Werken.

⁵⁰ In seiner Rezension der Uraufführung der Ballade „Drei Lieder“ äußerte Odojewski den Wunsch, der Komponist möge den Musikliebhabern die Gelegenheit geben, in naher Zukunft sein anderes Werk, „Der arme Sänger“, zu hören (180, 96).

Werstowski dramatisiert das lyrische und in manchen Momenten sogar autobiografische Gedicht, indem er bestimmte figurative und expressive Details hervorhebt, die sanfte erzählende Melodie wird durch aufgeregte, expressiv zugespitzte Ausrufe ersetzt. Die charakteristische rhythmische Figur im Klavierpart, die eine Assoziation zu Schuberts Wanderer hervorruft, klingt wie eine schicksalhafte Erinnerung an die Vergeblichkeit aller Hoffnungen und Impulse der menschlichen Seele zum Glück (Beispiel 44).

Die „Nachtwache“ desselben Dichters steht vom Genre her dem Typus der romantischen Ballade nahe. Dieses Werk, das der späteren Schaffensperiode Beregowskis ⁵¹ zuzurechnen ist, erregt schon deshalb Aufmerksamkeit, weil er hier in eine ungewollte oder ungewollte Rivalität mit Glinka treten musste, der auf denselben Text eines seiner Meisterwerke auf dem Gebiet der Kammermusik schuf.

⁵¹ Schukowskis Gedicht wurde im April 1836 in der Zeitschrift „Zeitgenosse“ gedruckt.

In seinen autobiographischen Notizen erzählt Glinka, wie Schukowski ihm ein noch nicht veröffentlichtes Gedicht brachte, das den Komponisten so sehr faszinierte, dass er noch am Abend desselben Tages die Musik dazu fertigstellte (85, 279). Es ist davon auszugehen, dass Werstowski bald nach dem Erscheinen der Gedichte auch seine „Nachtwache“ schrieb.

Die bekannten Ähnlichkeiten zwischen den Werken der beiden Komponisten zum selben Text sind leicht zu erkennen: sowohl die Musik von Glinka als auch die von Werstowski hat den Charakter eines Marsches (mit Tempo di marcia bezeichnet, Werstowskis Musik ist zusätzlich Andantino). Aber Glinka webt auf subtile Weise Fragmente des Marschrhythmus in das musikalische Gewebe ein, und seine Musik behält von Anfang bis Ende eine geheimnisvolle, gedämpfte Farbe, die den Eindruck von etwas Unwirklichem und Fantastischem erweckt. Außerdem wird der klare Marschschritt durch die Triolen der Gesangsstimme überdeckt, die den amphibrachischen Schritten des poetischen Textes entsprechen. Werstowski malt das Bild in allen Einzelheiten aus, der anfängliche Aufbau in einem feierlichen und düster klingenden es-Moll (mit einer Abweichung in ein paralleles Dur auf dem Wort „Trommler“) vor dem Hintergrund eines intermittierenden Tremolos im Klavier wird bereits im zehnten Takt durch eine lebhaftere rhythmische Bewegung ersetzt, die einen Trommelwirbel nachahmt (Beispiel 45).

Danach folgt eine Aneinanderreihung von kontrastierenden Episoden, die sich manchmal ohne ausreichenden inneren Zusammenhang abwechseln, was der künstlerischen Integrität und der Einheitlichkeit des Eindrucks abträglich ist.

Neben ausgedehnten Kompositionen narrativer und dramatischer Art, die auf dem Prinzip des durchkomponierten Liedes aufbauen, verfügt Werstowski über eine Reihe bescheidenerer Lieder und Romanzen in den für die damalige Zeit traditionellen Genres. Einige davon wurden bereits im vorangegangenen Bericht erwähnt: z. B. „Heimweh“ auf Texte von Schukowski, „Sag weder ja noch nein“ auf Texte von N. F. Pawlow, die als Material für zwei Arien von Nadeschda in „Askolds Grab“ dienten, und „Gischpan-Lied“ auf Gedichte von Puschkin, das die Grundlage für das Lied des Troubadours Pachomo in der Oper „Sehnsucht nach der Heimat“ bildete.

Manchmal zeigt sich jedoch auch in rein lyrischen Romanzen die Tendenz des Komponisten, die bildlichen Details des poetischen Textes expressiv hervorzuheben. So schafft er in der Romanze „Der Traum“⁵² zu Schukowskis gleichnamigem Gedicht, das nur aus zwölf Zeilen besteht, eine freie dreiteilige, maßstabsgetreu entfaltete Form, deren Abschnitte nicht mit der Gruppierung der poetischen Zeilen in Strophen übereinstimmen.

⁵² Veröffentlicht im „Musikalischen Album für 1828“.

Der Komponist setzt die flüchtigen, vagen Andeutungen des Textes in konkrete, eindeutige Bilder um und hält die Aufmerksamkeit des Zuhörers mit Hilfe von Wiederholungen einzelner Zeilen und Klavierzwischenstücken, die erzählen, was nicht vollständig in Worte gefasst wurde. Der idyllisch gefärbte erste Abschnitt, der sich über sechs Textzeilen erstreckt, malt ein Bild von friedlichem Schlaf inmitten der Natur (Beispiel 46). Bei den Worten „Der junge Sänger ging auf seinem Weg zu und entfernte sich mit Gesang“ wird das Dur durch das gleichnamige Moll ersetzt, der Vierertakt durch einen Dreiertakt, und die Melodie der Stimme wird beweglicher und unruhiger (Beispiel 47).

Der Klang der Streicher, der den Gesang des anonymen Sängers begleitet („Hinter dem Hain verschwand er bald, aber die Saiten klangen noch“), wird durch arpeggierte Klavierpassagen wiedergegeben. In den letzten beiden Zeilen – „Ach, haben sie meiner Seele nicht einen süßen Traum gesungen“ - werden die ursprüngliche Tonalität und derselbe Takt wiederhergestellt, aber das Material des ersten Abschnitts wird nicht genau wiederholt, und nur der allgemeine Charakter der Musik verleiht diesem Schluss die Bedeutung einer Reprise.

Werstowski wandte sich in seinem Gesangswerk wiederholt der Dichtung Puschkins zu, mit dem er in persönlichem Kontakt stand und der sein Talent sehr schätzte⁵³.

⁵³ Die Sammlung „Puschkin in den Romanzen und Liedern seiner Zeitgenossen“ enthält acht Werke von Werstowski (siehe: 220).

Das Lied „Kosak“ („Wer bei Sternen und Mond“) zu einigen Strophen aus dem ersten Lied des Gedichts „Poltawa“ wurde auf Wunsch des Dichters selbst geschrieben (siehe: 70). Nicht alle Puschkin-Romanzen von Werstowski sind gleichwertig; einige von ihnen (z. B. „Der Sänger“) sind von salonartigen Zügen geprägt und heben sich nicht über das Niveau der durchschnittlichen Romantikproduktion jener Zeit. Natürlich fällt der Vergleich mit Puschkins Gedichten, denen sich Glinka neben anderen Komponisten zuwandte, nicht zu Werstowskis Gunsten aus. So fällt es schwer, sich bei der Beschäftigung mit dem „Lied der Jungfrau“ („Die Dunkelheit der Nacht bricht über das Feld herein“) von der Erinnerung an den poetischsten Chor aus dem dritten Akt von Glinkas „Ruslan“ zu lösen. Trotz des im Allgemeinen eher gewöhnlichen Charakters der Musik gibt es in Werstowskis Lied einige gelungene Akzente (z. B. die Oktavbewegung mit Passagen auf reinen Quint- und Quartaintervallen in der Klavierritornelle, die ein Gefühl von Weite und Unendlichkeit der Steppe vermittelt). Die groß angelegte Romanze „Muse“ kann einer Gruppe von Werken zugeordnet werden, die der Komponist selbst als „große Gesangsstücke mit Klavier“ bezeichnete. Die fließende lyrische Kantilene wird an einigen Stellen durch rezitativische Strukturen unterbrochen, um bestimmte poetische Bilder zu betonen („Und wichtige Hymnen, die von den Göttern inspiriert sind“), wobei der Klavierpart manchmal eine bildhafte Bedeutung erlangt (das pastorale Kolorit der Episode „Und die Lieder der friedlichen phrygischen Hirten...“).

Werstowski zollte dem volkstümlichen Genre des „Russischen Liedes“, das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beliebt war, mit einem Hauch von sentimentaler Romantik und Zigeunerklängen Tribut. Das beliebteste seiner kammermusikalischen Kompositionen war das Lied „Die Glocke“ („Hier eilt die glückliche Drei“) zu leicht abgewandelten Zeilen aus F. N. Glinkas Gedicht „Ein russischer Traum in einem fremden Land“, das mit dem in den Werken russischer Dichter und in der städtischen Folklore des letzten Jahrhunderts so weit verbreiteten und vielfältigen „Kutscher“-Thema verbunden ist. In Werstowskis ausladender Melodie, die Merkmale eines Tanzliedes und einer „grausamen Romanze“ vereint, sind sowohl brennende Sehnsucht als auch verwegene Kühnheit zu hören. Die einfache Gitarrenbegleitung wird durch regelmäßig wiederholte kurze Vorschläge gefärbt, die das schillernde Läuten einer Straßenglocke vermitteln.

Bei Werstowski finden wir sowohl Konzertbearbeitungen von Volksliedern für Solosänger mit Chor und Orchester, als auch solche, die gelegentlich von Tänzern begleitet werden. Diese folgen dem damals verbreiteten Typus des „Doppelliedes“ - einem lyrischen, langgezogenen Lied und einem „schnellen“ Tanzlied („Es gibt nicht nur einen Weg im Feld“ und „Am Tor steht ein Mädchen“, „Nachtigall, mein Nachtigall“

und „Hinter den Bergen, hinter den Tälern“). Zu dieser Gruppe gehört auch das Zigeunerlied „Versprochen, Liebling, mich zu besuchen“.

Die Kantate „Das Festmahl Peters des Großen“ zu den Worten von Puschkins gleichnamigem Gedicht ist eine interessante Erfahrung bei der Einführung eines Volksliedes in eine größere vokale und instrumentale Form. Die Gedichte selbst sind in Liedform gehalten. Ihre ersten Zeilen lauten –

Über der Newa flattern flink
Bunte Flaggen der Schiffe;
Klangvoll ertönen von den Booten
Die fröhlichen Lieder der Ruderer –

nahm der Komponist zum Anlass, ein Lied aus der Lwow-Pratsch-Sammlung „Wie am Mutterfluss Newa“ in das Werk einzubauen. Es erklingt zu Beginn und am Ende der Kantate und bildet einen volksliedhaften Rahmen, in dem eine Reihe von Episoden, die einzelne Momente des Textes charakterisieren, enthalten sind. Hier erklingen eine Paradeponaise und der berühmte Preobraschenski-Marsch, „der“, - wie Werstowski an seinen Freund W. F. Odojewski schrieb, - „bei Peters Festen kaum je gespielt wurde“ (68, 372).

Die Zahl der Instrumentalwerke Werstowskis ist gering, und wie aus einigen Äußerungen des Komponisten hervorgeht, hat er ihnen selbst keine große Bedeutung beigemessen. Es handelt sich hauptsächlich um zeremonielle Polonaisen und Overtüren, die „für den Anlass“ geschrieben wurden, sowie um Klavierstücke mit Tanzcharakter, die manchmal einfach Bearbeitungen von Vaudeville-Couplets oder Ballettnummern aus Opern waren.

In den Köpfen der meisten Musikliebhaber lebt Werstowski weiter als „Autor eines einzigen Werks“ – „Askolds Grab“, das einen festen Platz im russischen Opernrepertoire einnahm. Fast ein ganzes Jahrhundert lang war es auf den Bühnen der russischen Großstadt- und Provinztheater zu erleben. Kaum eine andere russische Oper aus der Mitte und der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts konnte sich in ihrer Popularität mit ihr messen. Die übrigen Opern Werstowskis hatten nur einen kurzlebigen, flüchtigen Erfolg und waren schon zu Lebzeiten des Komponisten veraltet und vergessen.

Aber als notwendiges Bindeglied in der Entwicklung der russischen Oper zwischen den künstlerisch ambivalenten, uneinheitlichen und unsicheren Experimenten des frühen 19. Jahrhunderts und ihrer zeitweise hochklassischen Blütezeit, die mit Glinkas „Iwan Sussanin“ und „Ruslan und Ljudmila“ kam, verdient Werstowskis Operschaffen unbedingte Aufmerksamkeit. Viele seiner heute vergessenen Opern in Form einzelner Fragmente - Lieder, Arien und Chöre -, die immer wieder unabhängig oder als Teil verschiedener Sammlungen neu aufgelegt oder sogar mit einer Masse unbenannter Werke der so genannten „Alltagsmusik“ vermischt wurden, behalten auch heute noch ihre lebendige künstlerische Bedeutung.

**VOLKSTÜMLICHE URSPRÜNGE DER ALLTAGSROMANTIK.
LIEDERSAMMLUNGEN
D. N. KASCHIN, I. A. RUPIN,
A. L. GURILJOW**

Die Blütezeit der russischen Romantik im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts brachte eine erstaunliche Vielfalt an Gesangsgattungen, schöpferischen Figuren und Stilrichtungen hervor. Dies lässt sich nicht nur an den oben erwähnten Romanzen von Werstowski und Aljabjew, beides bedeutende Komponisten mit einer lebendigen Individualität, zeigen, sondern auch an dem ganzen Komplex der sie begleitenden kreativen Phänomene. Hervorragende Beispiele für Romanzen-Elegien, Romanzen-Monologe, Balladen, „Russische Lieder“ finden sich nicht nur bei professionellen Musikern - Komponisten, Lehrern, Pianisten (wie z. B. I. I. Genischta oder, etwas später, A. I. Dubuc), sondern auch bei den so genannten Dilettanten wie M. L. Jakowlew, N. A. und N. S. Titow, für die die Komposition von Romanzen fast das Hauptziel ihres Lebens war.

Das musikwissenschaftliche Denken wendet sich zunehmend dem Werk dieser großen und vielfältigen Gruppe von Glinkas Zeitgenossen zu. Beginnend mit den Arbeiten von B. W. Assafjew bis hin zur Gegenwart wird die Kunst der Puschkin-Glinka-Romantiker unter verschiedenen Aspekten eingehend untersucht. Die Fragen des Verhältnisses von Poesie und Musik, der Gattungsvielfalt der russischen Romantik, ihrer historischen Entwicklung, ihrer Stilistik werden von Vertretern der musikhistorischen und musiktheoretischen Wissenschaft aus verschiedenen Perspektiven betrachtet.

Eine der Hauptkoordinaten dieser Studien bleibt immer das wichtigste Problem der nationalen Einzigartigkeit der russischen Vokallyrik. In den Arbeiten von L. A. Masel, W. A. Wasina-Grossman und anderen Autoren scharfsinnig herausgearbeitet, sind die Möglichkeiten für ihre weitere Untersuchung in der modernen Wissenschaft noch lange nicht ausgeschöpft. Wie manifestieren sich nationale Merkmale in dem breiten Strom von Vokalgenres, die die russische Musik in diesem bemerkenswerten „Zeitalter der Poesie“ erfüllten? Wie gingen die Schöpfer der „Russischen Lieder“ an ihre Aufgabe heran? Wie lässt sich „die im Volksbewusstsein angesammelte Liedhaftigkeit“ (Assafjew) definieren, die sich damals auf den verschiedensten Ebenen der Beherrschung manifestierte?

Ein wichtiger Schlüssel zur Lösung dieser Probleme liegt im Studium der Volksliedsammlungen dieser Epoche, die untrennbar mit der gesamten Kultur der Romantik verbunden sind, und vor allem mit dem am allgemeinsten zugänglichen und in seinem sozialen Wesen demokratischen Genre des „Russischen Liedes“ im Volksgeist, das damals bei Dichtern und Komponisten gleichermaßen beliebt war.

Im Prozess der Herausbildung der russischen klassischen Musik spielten das „Russische Lied“ und sein Prototyp - die Bearbeitung einer authentischen Volksmelodie - eine besondere, äußerst verantwortungsvolle Rolle. In ihnen setzte sich die Originalität des nationalen Gesangsstils durch; in ihnen beherrschte der Komponist schöpferisch, mit mehr oder weniger Freiheit, das Intonationsvokabular und die Harmonik der russischen Volksmusik. Die Verbindung zwischen dem Komponisten und der Folklore, zwischen kollektivem und individuellem Denken, manifestierte sich in ihrer ganzen Unmittelbarkeit. Im weiteren historischen Kontext lässt sich die in den 30er - 40er Jahren des 19. Jahrhunderts charakteristische Begeisterung für „Russische Lieder“ als Ausdruck einer demokratischen Ausrichtung in der Entwicklung der russischen Kultur verstehen. Diese demokratische Ausrichtung

verband B. W. Assafjew mit dem in dieser Zeit einsetzenden Aufschwung des vokalen Schaffens. „Die demokratische Kultur der städtischen Lied- und Romanzenlyrik mit ihrer allgemeinmenschlichen emotionalen Bedeutung konnte sich in einem Land, in dem der Demokratismus ein wesentliches Element der gesamten und insbesondere der künstlerischen Kultur ist, selbst im 18. Jahrhundert, selbst in den Fängen der feudalistischen Ideologie, nicht in Abrede stellen lassen. Bereits im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts erhielt die russische städtische Lied- und Romanzenlyrik charakteristische Züge, die sie in ihrer gesamten weiteren Entwicklung nicht mehr verlassen sollte“, schrieb er und zog eine deutliche Verbindungslinie: vom städtischen Bänkellied, über Warlamow, bis hin zu den Gipfeln der russischen Vokallyrik beim jungen Tschaikowski (20, 81).

Lebendige Vertreter dieser demokratischen Linie der Lied- und Romantikkunst waren begabte Zeitgenossen Glinkas - A. J. Warlamow und A. L. Guriljow und ihre direkten Vorgänger - D. N. Kaschin und I. A. Rupin. Ihr Werk ist untrennbar mit der gesamten breiten Schicht der städtischen Liedfolklore verbunden, die in der Zeit nach dem Dekabrismus, in den Jahren der allmählichen Herausbildung der Ideologie der bürgerlichen Intelligenz entstanden ist. In dieser Zeit, in der Ära von Belinski und Gogol, Herzen und Ogarew, in den neuen sozialen Verhältnissen der russischen Städte, fand ein besonders aktiver und komplexer Prozess des Überdenkens des Volksliedmelos und der Umwandlung der Lieder der alten bäuerlichen Tradition statt, die von vielen Generationen des russischen Volkes nicht „entstellt“, sondern nur umgedeutet worden waren.

Die Besonderheiten dieser Veränderungen blieben den Anhängern der „ursprünglichen Volksmusik“, zu denen die bedeutendsten Forscher des 19. Jahrhunderts, angefangen bei Odojewski und Stassow, gehörten, lange Zeit verborgen. Ihre empörten Angriffe auf den „falsch-russischen Stil“ der Alltagsromantik und ihre negative Haltung gegenüber dem „Warlamowschen Stil“, die vor allem durch die übertriebene, dilettantische Aufführung der Romanzen von Warlamow, Guriljow, Werstowski und vielen anderen Autoren verursacht wurde, sind bekannt.

Diese ungerechten Anschuldigungen wurden vom Leben selbst widerlegt. Der künstlerische Wert der Alltagsromantik wurde im Laufe der Zeit in seiner Gesamtheit enthüllt. Das Werk von Warlamow und Guriljow, das das gesellschaftliche Bewusstsein vieler Generationen durchdrungen hat, enthüllte immer mehr den darin verborgenen, wahrhaft volkstümlichen Ansatz, seine innere humanistische Essenz, seine tiefe psychologische Bedeutung.

Assafjew erinnerte uns mit seinem angeborenen polemischen Temperament beharrlich daran, indem er die historischen Gründe erläuterte, warum „Komponisten wie Warlamow als Dilettanten angesehen wurden, und außerdem schufen sie falsche russische Texte. Und die Massen des Volkes“, so fährt er fort, „die diese Lügen mit Vergnügen und sogar mit Begeisterung sangen und hörten, wussten damals als Russen nicht, was die Wahrheit ist und wo sie liegt! Glücklicherweise lebte und lebt die Musik Warlamows auf den vom öffentlichen Bewusstsein vorgezeichneten Pfaden und nicht auf der Grundlage von müßigen Definitionen und Verordnungen“ (20, 82).

Die Unterschätzung der Lyrik von Warlamow und der gesamten angrenzenden Sphäre des Alltagsliedes war auch weitgehend darauf zurückzuführen, dass die gesamte riesige Schicht der städtischen Folklore, d.h. im Wesentlichen das nährende Umfeld, in dem sich nicht nur das Werk dieser Meister des Liedes, sondern auch die vielseitige, allumfassende Kunst der führenden Komponisten des 19. Jahrhunderts bildete (erinnern wir uns an die frühen Romanzen von Glinka, Dargomyschski, Tschaikowski, Borodin), nicht ausreichend erforscht war. Unter Berücksichtigung der

ersten gedruckten Sammlungen von Trutowski und vor allem von Lwow-Pratsch haben die Musikhistoriker bis vor kurzem die Liedbearbeitungen von Kaschin, Rupin, Warlamow, Guriljow übergangen oder oberflächlich bewertet¹.

¹ Das Hauptverdienst an der Erforschung und Veröffentlichung dieser Sammlungen gebührt den sowjetischen Volkskundlern W. M. Beljajew und T. W. Popowa (siehe: 121; 230).

Dabei ist in ihnen ein lebendiges, vielfarbiges Bild des musikalischen Lebens der Epoche eingefangen worden, das jene Aspekte offenbart, die sich in den professionellen, fertigen Formen der klassischen Musik nicht immer widerspiegeln. In den Liedbearbeitungen von Warlamow und Guriljow, Kaschin und Rupin fanden die Zeitgenossen poetische Bilder und Themen, die ihnen vertraut waren, und sie hörten vertraute und naheliegende Melodien.

Bei allen Unterschieden in ihren individuellen Neigungen und Begabungen schufen diese Liedautoren eine sehr originelle, einheitliche und in ihren Grundlagen stabile Tradition der russischen Liedromantik, die fest mit der Alltagspraxis der Zeit verbunden war. Da sie nicht nur Komponisten, sondern auch Musiker, Sänger und Gitarristen waren, spiegelten sie den vorherrschenden Aufführungsstil ihrer Zeit lebhaft wider. Ihre ausgezeichnete Kenntnis des Volksliedes und der Volksgesangskultur war bereits durch die Bedingungen ihrer Herkunft, ihrer Erziehung und ihres sozialen Umfelds bestimmt: Kaschin, Rupin und Guriljow waren typische Vertreter der Leibeigenen-Intelligenz, die sich erst in reiferen Jahren aus der Leibeigenschaft befreiten; Warlamow war der Sohn eines kleinen Beamten, eines pensionierten Militäroffiziers aus den unteren Rängen. All dies bedingte ihre ständige Kommunikation mit dem demokratischen Milieu, mit weiten Kreisen nicht-professioneller Amateure, für die das Genre des Liedes das wichtigste Mittel des Selbstaudrucks, der geistigen Befreiung und der Flucht vor der harten und unschönen Realität war.

Bei der Verfolgung dieser Linie alltäglicher Liedtexte liegt es nahe, die spezifische historische Atmosphäre zu berücksichtigen, in der das Werk jedes der vier Komponisten Gestalt annahm. Während Kaschin und Rupin als „Veteranen des Russischen Liedes“ in all ihrem Wirken noch an die Traditionen des 18. Jahrhunderts gebunden waren, waren Warlamow und Guriljow, die ihre Vorgänger an Stärke ihres Talents weit übertrafen, bereits Vertreter der neuen Epoche der 30er - 40er Jahre - einer Zeit, die das Interesse der russischen Öffentlichkeit am Schicksal des "kleinen Mannes" weckte.

Dennoch ist die Kontinuität zwischen den beiden Generationen unbestreitbar. Es ist kein Zufall, dass in den genannten zwanzig Jahren nach einer langen Pause nacheinander alle Volksliedersammlungen der vier Komponisten Rupin (1831-1833), Kaschin (1833-1834), dann Warlamow (1846) und Guriljow (1849) im Druck erschienen. Das Erscheinen dieser Sammlungen steht für eine bestimmte Phase der russischen Musikfolkloristik, in der man versuchte, die Volkslieder in einer für die Aufführung zu Hause zugänglichen Form festzuhalten. Das Bestreben des ersten Sammlers von Volksliedern, W. F. Trutowski, den Musikliebhabern die Möglichkeit zu geben, die Melodien, die ihnen gefielen, „zu singen und auf dem Klavichord zu spielen“, fand in der Tat in der Ära von Glinka seine Fortsetzung. Aber sie wurde auf eine andere Weise verwirklicht: in fünfzig Jahren hat die russische Musik einen weiten Weg zurückgelegt.

Betrachten wir kurz die Hauptmerkmale der Volksliedsammlungen, die dazu beitragen, die nationale Besonderheit der russischen Romantik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu ergründen.

Das gemeinsame Merkmal, das die oben genannten Ausgaben verbindet, ist die enge Annäherung des Liedes an die Romanze. Die Bearbeitungen von Kaschin, Rupin und - in noch stärkerem Maße - von Warlamow und Guriljow für Solostimme mit Klavierbegleitung basieren auf denselben Harmonisierungs- und Strukturtechniken, die auch in den Vokalwerken des Autors zu finden sind.

Gleichzeitig lässt sich in ihnen ein allmählicher Prozess der Komplizierung und Bereicherung des Genres erkennen, der sich über mehrere Jahrzehnte hinzog. Vom einstimmigen „Generalbass“ in Trutowskis Sammlung, von Pratschs einfacher klassischer Klavier-Struktur zu Kaschins dichter, massiver Begleitung und dann zu Guriljows rein klavierbasierter, ziemlich fein entwickelter Struktur - das ist der Weg dieser Transformation.

Im 19. Jahrhundert haben die Komponisten zum ersten Mal eine sich selbständig entwickelnde Gesangsstimme herausgehoben. Die Instrumentalbegleitung verdoppelt nicht mehr immer die Melodie, sondern erhält eine sehr unterschiedliche Interpretation. Die für das 18. Jahrhundert charakteristische Universalität der Struktur, die für „jedes Instrument“ bestimmt war, verschwindet. Die Art der Klavierbegleitung selbst ändert sich je nach dem Genre des gewählten Liedes. Und in diesem Sinne ebnet die von Warlamow und Guriljow gefundenen Prinzipien bereits den Weg für spätere höchst kunstvolle Bearbeitungen von Volksliedern (auch für Gesang und Klavier!) in den Sammlungen von Balakirew, Rimski-Korsakow und Ljadow.

Sowohl Rupin als auch Kaschin fügen dieser Hauptgattung Chorsätze hinzu, die im 18. Jahrhundert im Bereich der Folklore nur in vereinzelt Exemplaren existierten. Es stimmt, dass beide noch keine Versuche unternahmen, den volkstümlichen polyphonen Stil in irgendeiner Weise wiederzugeben. Der bei ihnen vorherrschende homophon-harmonische Stil des Chorgesangs geht im Allgemeinen auf die allgemeinen Prinzipien des häuslichen Musizierens der vorangegangenen Epoche zurück. Bei der Betrachtung von Rupins Chorsätzen vergleicht T. W. Popowa sie zu Recht mit dem sogenannten Kantaten-Dreistimmigkeit (210, 21). In dieser Struktur ist die Mehrheit der von ihm aufgezeichneten Chorlieder dargelegt. Wir führen charakteristische Beispiele für ein langgezogenes Lied und ein Tanzlied in der Bearbeitung von Rupin an (Beispiel 48a, b).

Beide Komponisten haben in ihren Chorliedern keinen Solochor. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass sie in ihrer Aufführungspraxis dennoch auf diese Technik zurückgriffen; es ist bekannt, dass beide Komponisten ständig als Dirigenten von Volksschören auftraten - Kaschin in öffentlichen Konzerten, Rupin in seinem Haus, wo er geschickte „Sänger“ für seine musikalischen Abende versammelte (die Dichter A. A. Delwig, W. I. Tumanski, F. N. Glinka, die Schriftsteller N. A. Polewoi und F. A. Koni, manchmal erschien auch Puschkin). Bei einer echten Choraufführung konnten die Lieder mit einem Chor gesungen werden.

Der Solochor ist jedoch in den veröffentlichten Sammlungen beider Autoren nicht verzeichnet, obwohl diese Technik bereits von ihren Vorgängern, vor allem von J. I. Fomin, in Opern des 18. Jahrhunderts verwendet wurde. Offensichtlich gingen sie an ihre Aufgabe auf vereinfachende Weise heran und konzentrierten sich auf einen gewissen nüchternen alltäglichen Stil, von dem Glinka im ersten Chor von „Iwan Sussanin“ so kühn abweicht.

Auch die Auswahl der Liedgattungen ist charakteristisch. Die Komponisten des 19. Jahrhunderts, die sich weitgehend auf die bemerkenswerte Sammlung von Lwow-Pratsch² stützten, waren gleichzeitig besonders darauf bedacht, gerade jene Muster in ihre Sammlungen aufzunehmen, die von ihren Vorgängern noch nicht aufgezeichnet worden waren und die in ihrem poetischen Gehalt dem sozialen Bewusstsein der Nikolaus-Ära und den geistigen Forderungen demokratischer Kreise entsprachen.

² Von den 116 Liedern in der Kaschin-Sammlung sind 33 neue Varianten von Liedarrangements von Lwow-Pratsch, und diese Zahl umfasst wiederum 16 Lieder, die Pratsch aus Trutowskis Sammlung übernommen hat. In der Sammlung von Rupin, die 21 Lieder enthält, stimmen 5 Beispiele mit dem Material der Kaschin-Ausgabe überein und 3 sind aus der Sammlung von Pratsch entlehnt.

Das harte Los des Soldaten, der Tod des Soldaten in der Fremde, in einem fernen Land, die Trennung von den Angehörigen - das ist die Thematik dieser Lieder, die das „Vergangene und die Gedanken“ ihres Jahrhunderts auf sensible Weise widerspiegeln. Langgezogene, voller konzentrierter Trauer Lieder über die Rekrutierung und den Tod in der Fremde – „Wie der Nebel fiel“, „Ach, wie weit, wie weit im weiten Feld“, „Oh ihr Berge, Worobjowkaer-Berge“, „Nicht der Kuckuck im feuchten Wald hat gerufen“, „Nicht weiß sind die Schneeflocken“ - werden in dieser Zeit zu beliebten, populären Liedern in der Volksmusik. Sie werden auch in der professionellen Musik der Glinka-Ära breit bearbeitet.

Sie stehen in engem Zusammenhang mit historischen Liedern, die aus dem vorigen Jahrhundert übernommen wurden („Noch unten am Fluss war Kamyschenka“, „Wütet nicht, ihr stürmischen Winde“), und Liedern über Bauernaufstände, die trotz strenger Zensurbestimmungen gedruckt wurden (wir glauben, weil sie eher zu den Musikausgaben als zu den Textausgaben gehören). Dazu gehört das berühmte Lied über das Massaker am Gouverneur von Astrachan – „Was unterhalb der Stadt Saratow war“. Es ist aus Handschriftensammlungen des 18. Jahrhunderts bekannt, wurde ständig bewahrt und hat einen ehrenvollen Platz in allen uns bekannten Sammlungen des 19. Jahrhunderts eingenommen.

Ein neuer und wertvoller Beitrag der beiden Sammler Katin und Rupin war die erste musikalische Veröffentlichung des bemerkenswerten Liedes des Pugatschow-Aufstandes, das von Puschkin in der Erzählung „Die Hauptmannstochter“ zitiert wird, „Rausche nicht, Mutter, grünes Eichenwäldchen“³.

³ Nach der Annahme von T. W. Popowa könnte Puschkin dieses in seiner historischen Bedeutung einzigartige Lied in der Aufführung von Rupin gehört haben, der in den 1830er Jahren in St. Petersburg lebte. Siehe: 210, 18.

Sein Text, der erstmals in den Sammlungen von M. I. Tschulkow und N. I. Nowikow abgedruckt wurde, weist keine nennenswerten Abweichungen zwischen den beiden Komponisten auf. Aber die majestätische, breite Melodie, die von den Komponisten ganz unterschiedlich interpretiert wurde, zeugt einmal mehr von der freien, kreativen Herangehensweise, die für die Epoche der Romantik charakteristisch war, mit ihrer Tendenz zur freien Improvisation und zur intonatorischen „Nacherzählung“ einer Volksmelodie. Beiden Fällen gemeinsam ist die typisch romantische Struktur des Liedes - die steifere, erfolglos harmonisierte bei Kaschin und die weichere, mit sanften tonleiterartigen Passagen aufblühende bei Rupins Interpretation (Beispiel

49a, b). Es liegt nahe anzunehmen, dass beide Bearbeitungen ziemlich weit vom Original entfernt sind, das sich im Volksleben entwickelt hat.

Einen großen Platz in den Sammlungen der 1830er Jahre nehmen die lyrischen Lieder des Familien- und Hauskreises ein. Sie wurden in das allgemeine Genre der langen, langsamen Lieder eingefügt und spiegeln in hohem Maße die gleiche akute soziale Orientierung wider, die auch den oben erwähnten Protestliedern - Bauern-, Soldaten- und Rekrutenliedern - innewohnt. In ihrer Gesamtheit offenbaren sie die „Erziehung der Seele unseres Volkes“, von der Raditschew einmal sprach, als er die „wehmütigen“ Lieder des Kutschers hörte. Der Durst nach Freiheit, der Protest gegen das harte Patriarchat, die Grundlagen des Familiensystems, der Drang nach einem phantastischen, unerfüllbaren Glück, die Vorahnung des tragischen Ausgangs des persönlichen Schicksals - das sind die gemeinsamen Merkmale dieser Lieder, die zu einer einzigen psychologischen Sphäre der Gedanken, Gefühle und Bestrebungen des Volkes gehören. Nicht umsonst erfreuten sich Lieder über Trennung und Abschied, über unerwiderte Liebe damals in weiten Kreisen besonderer Beliebtheit: „Es gibt nicht nur einen Weg im Feld“, „Lutschinutschka“, „Erinnere dich, erinnere dich, mein Liebster“, „Du bist mein Morgenstern, mein Sternchen“ und viele andere.

Das Thema der ruinierten Jugend und des unglücklichen Familienlebens findet sich auch in Liedern neuerer Formation, die Kaschin meist als „halblange Lieder“ bezeichnet: „Mein herzlicher Freund sprach“, „Mascha wurde nicht verboten“, „Wie am Abend der Schneesturm“, „Wie hinter dem Fluss Sloboduschka steht“. Sie dringt auch in tänzerische, fröhliche Lieder voller bitterem Humor ein.

Die Popularität dieses Themas wurde durch das Leben selbst ausgelöst. Puschkin sagt darüber mit der ihm eigenen Beobachtung in seinem Essay „Reise von Moskau nach Petersburg“ (1833-1835): „Im Allgemeinen ist die Unzufriedenheit des Familienlebens ein charakteristisches Merkmal der russischen Sitten. Ich schaue mir russische Lieder an: ihr üblicher Inhalt sind entweder die Klagen einer schönen Frau, die zwangsverheiratet wurde, oder die Vorwürfe eines jungen Ehemannes gegenüber einer schäbigen Frau. Unsere Hochzeitslieder sind so dumpf wie ein Leichengeheul“ (217, 197).

Lyrische Lieder bilden den Hauptbestandteil und den wertvollsten Inhalt beider Sammlungen Kaschins und Rupins. Sie werden durch eine Vielzahl von kontrastreichen Genres ergänzt. Dazu gehören schnelle Tanzlieder, Autorenlieder und Romanzen auf Texte bekannter Dichter sowie ausgelassene Soldatenlieder aus alter und neuer Zeit (neben dem im 18. Jahrhundert bekannten Lied „Junge Frau, junge Frau, eine junge“ - das energische Marschlied aus der Zeit des Vaterländischen Krieges „Was ist das für Staub im Feld“).

In einigen Fällen wurden alte Lieder neu interpretiert und mit einem neuen Text versehen⁴.

⁴ Ein Beispiel ist das Volkslied „Die Hauptmannstochter“, das von J. I. Fomin in der Ouvertüre zur Oper „Die Kutscher in der Poststation“ (1787) verwendet wurde. In der Sammlung von Rupin ist es mit den Worten: „Fröhlicher Kopf, geh nicht am Hof vorbei“ aufgenommen.

Bei den Melodien selbst kam es zu bedeutenden Veränderungen: die aus der Sammlung von Lwow-Pratsch bekannten traditionellen Lieder werden nun auf neue Weise intoniert, gefärbt und mit reichlich intrasyllabischen Gesängen versehen. Die Zeit hat ihnen ihren Stempel aufgedrückt - und der Komponist bemüht sich nach besten Kräften, tiefer in das Wesen des russischen Kirchenliedes einzudringen, seine

rhythmische Freiheit zu vermitteln und die Breite der melodischen Entwicklung zu erfassen.

In dieser Hinsicht ist es interessant, die von Kaschin aufgenommene Version des Liedes „Die Mutter Wolga hinunter“ mit seinem Vorbild aus der Sammlung Lwow-Pratsch zu vergleichen. Abweichend von der melodisch geizigen Version aus dem 18. Jahrhundert verleiht Kaschin dem volkstümlichen Thema einen sanften und majestätischen Charakter und erweitert es rhythmisch, indem er die Oper mit Terz- und Tonika-Harmonien einführt. Durch die Angabe des Risoluto unterstreicht er den mutigen Charakter der Melodie (Beispiel 50a, b).

Es ist interessant, dass Glinkas Lied „Die Mutter Wolga hinunter“ in dieser späteren, majestätischen und singenden Fassung in der Szene von Sussanins Heldentaten auftaucht. Der Komponist selbst bezeichnete es als „Räuberlied“, d. h. als ein Lied des Volksaufstands.

Trotz der Gemeinsamkeiten in der Herangehensweise weist jede der Sammlungen aus den 1830er Jahren ihre eigenen Merkmale auf.

Beide wurden fast gleichzeitig veröffentlicht. Aber Kaschins Sammlung, die nur ein Jahr später als die von Rupin erschien, kann eigentlich nicht als später angesehen werden. Als Volkskundler trat er viel früher in Erscheinung als Rupin: Anfang des 19. Jahrhunderts erschien sein „Zeitschrift für russische Musik“, die Bearbeitungen von Volksliedern enthielt, darunter auch die Helden-Melodien aus der Sammlung von Kirscha Danilow. Das von Kaschin 1833-1834 veröffentlichte „Russische Volkslieder“ war bereits das Ergebnis seiner langjährigen Sammeltätigkeit. In dieser besonderen Anthologie bemühte er sich, die bekanntesten Beispiele des alltäglichen Liedrepertoires zu erfassen, wobei er sie weniger nach Gattungen als nach rein musikalischen und tempomäßigen Merkmalen verteilte: 1.) lange, 2.) halb-lange und 3.) Tänze und schnelle Lieder.

Für eine genauere Einordnung fehlte Kaschin die breite Gelehrsamkeit seines Vorgängers, des vielseitigen Gelehrten und Enzyklopädisten Lwow. Dennoch wurden die Auswahl der Lieder und ihre Verteilung von ihm bewusst im Geiste seiner Zeit getroffen. Als erstes fällt das fast völlige Fehlen alter Ritual- und Reigentanzlieder in seiner Sammlung auf. Das eindeutige Vorherrschen lyrischer Themen und die Neigung zur „Romantik“ lassen uns in dieser Ausgabe Merkmale erkennen, die der Schaffensmethode seiner Zeitgenossen - Warlamow und Guriljow - eigen sind. Der Reichtum an gereimten Texten, die offensichtlich vom Autor stammen (sie sind besonders im zweiten Teil der „halblangen“ Lieder vertreten), und die Einführung tänzerischer Walzerrhythmen bringen die Kaschinski-Bearbeitungen näher an die gesamte breite Schicht der städtischen Romantik jener Zeit. Einige dieser Lieder, wie zum Beispiel die Walzerlieder „Ach, Mütterchen, mein Kopf tut weh“ oder „Sag mir, sag mir, mein Liebster“, lassen sich nicht von den „Russischen Liedern“ unterscheiden, die von Autoren wie M. L. Jakowlew, N. A. Titow und anderen Zeitgenossen Kaschins komponiert wurden. Äußerst typisch für diese Schicht der städtischen Folklore ist auch der poetische Metrorhythmus - ein Fünfheber mit Betonung auf der dritten Silbe des Verses (Beispiel 51).

Kaschins großes Verdienst war die Veröffentlichung einiger für seine Zeit charakteristischer Lieder. Unter ihnen ragt die erste Veröffentlichung eines weit verbreiteten, ausgedehnten Liedes über den Tod eines jungen Mannes in einem fremden Land heraus – „Oh ihr Berge, Worobjowkaer-Berge“. Es ist mit der Moskauer Umgebung verbunden (Kaschin war ein gebürtiger Moskauer, der sein ganzes Leben

lang in der alten Hauptstadt lebte und sie auch in den schrecklichen Tagen des Brandes von 1812 nicht verließ) und ist interessant in seiner musikalischen Interpretation der Volksmelodie.

Wie in einem anderen populären Lied dieser Zeit, „Weide, Weide, meine grüne Weide“, versucht der Komponist hier, die Techniken der Harmonievariation und Harmonisierung der Melodie im Bereich der diatonischen Harmonien zu beherrschen. Es stimmt, dass die von Kaschin verwendeten Harmonien, die die Doppeldominante verwenden, manchmal unnatürlich und unbeholfen sind, sie fallen eindeutig aus der Struktur des volksmusikalischen Denkens heraus. Beide Lieder sind in Moll notiert. Wie ein zeitgenössischer Forscher richtig feststellt, „war der Einfluss der städtischen romantischen Kultur besonders stark bei der Verwendung von Moll in den Folkloreproben der professionellen Musik“ (98, 67). Aber trotz alledem ist der Wert von Kaschins Suche unbestreitbar. Seine „Russischen Volkslieder“, die zu einer Zeit veröffentlicht wurden, als die russische Musik an der Schwelle zur Glinka-Oper stand, lassen uns diesen Experimenten zum Verständnis der Volksharmonik und der Volksharmonien volle Aufmerksamkeit schenken.

Die strukturelle Präsentation in Kaschins Sammlung ist nicht durch Vielfalt gekennzeichnet. Mit wenigen Ausnahmen werden die Lieder verschiedener Gattungen von einer dichten akkordischen Struktur der Klavierbegleitung überschattet; oft gibt es Verdoppelungen der Gesangsmelodie in Terzen und Sexten - ein Erbe des 18. Jahrhunderts. All dies erweckt den Eindruck eines etwas nüchternen Stils, in dem die Persönlichkeit des Autors wenig zu spüren ist.

Rupin, ein jüngerer Zeitgenosse von Kaschin, interpretierte das Volkslied anders. Er veröffentlichte seine Bearbeitungen in zwei Heften, die in den Jahren 1831 und 1833 erschienen. Die Veröffentlichung dieser beiden Sammlungen gelang ihm nach seiner Übersiedlung von Moskau nach St. Petersburg, wo seine Konzerttätigkeit als Sänger mit einem klangvollen, schönen und gut positionierten Tenor weit verbreitet war.

Rupin entsprach nicht Kaschins Wunsch, die Lieder zumindest grob nach Genres zu klassifizieren. In seiner Sammlung, die vom Umfang her sehr klein ist (nur 21 Lieder)⁵, hat er einfach ohne jegliche Systematisierung die Lieder aus seinem Konzertrepertoire aufgenommen, die ihm am besten gefielen.

⁵ Dies bezieht sich auf die sogenannte „konsolidierte Sammlung“ von Rupins Liedern, die von Bernard nach der Veröffentlichung von zwei separaten Heften gedruckt wurde und die Grundlage für die Veröffentlichung von W. M. Beljajew und T. W. Popowa bildete.

Alle Lieder der Rupinski-Sammlung tragen die Handschrift seines eigenen Vortragsstils. Neben den bereits erwähnten, im Alltag beliebten Liedern - Soldaten- und Rekrutenliedern, Liedern der Freiberufler - ist die lyrische Tradition in ihr lebhaft vertreten. In den Liedern „Hörst du, mein herzlicher Freund“, „Langweilig, Mütterchen, im Frühling“, „Ach! es gibt nicht nur einen Weg im Feld“ wird der Vortragsstil des Sängers mit breiter Vokalisierung auf offenen Vokalen, exquisiter Melismatik und geschmeidigen tonleiterartige Passagen offen offenbart. Die weiche, etwas italienisierte Kadenz doppelschlagartiger Wendungen, die der Komponist von seinen italienischen Lehrern geerbt hat, verrät die unzweifelhafte Verbindung dieses Stils mit der italienischen Opernkantilene (allerdings wurden solche Italianismen von den größeren Komponisten der Zeit, angefangen bei Glinka, keineswegs vernachlässigt). Und schließlich ist die für die Alltagspraxis charakteristische gitarrenartige Begleitung mit abgesetztem Bass fest in die instrumentale Struktur von Rupins Liedbearbeitungen eingebettet. Er trug seine Romanzen und Lieder in der Regel

„unter der Gitarre“ vor und begleitete mit demselben Instrument den Chor der „Liedermacher“, der in seinem Haus auftrat. Ein perfektes Beispiel für Rupins kompositorischen Stil und gleichzeitig für seine Vortragsweise ist das erste Lied der Sammlung – „Hörst du, mein herzlicher Freund“. Der Vergleich mit einem ähnlichen Lied aus Kaschins Sammlung, in dem es mit einer schweren Akkordbegleitung vorgetragen wird (Beispiel 52a, b), ist anschaulich.

Trotz der unzweifelhaften Überlagerung durch äußere Virtuosität sind Rupins Bearbeitungen im Großen und Ganzen feiner und anmutiger als die Kaschin-Beispiele. Stilistisch nehmen sie die fünfzehn Jahre später erschienenen Liedersammlungen von Warlamow und Guriljow weitaus stärker vorweg.

Historisch gesehen ist die Sammlung von Kaschin jedoch viel wertvoller, vor allem wegen ihrer Vollständigkeit. Diese besondere „Enzyklopädie der städtischen Folklore“ der Puschkin-Epoche lieferte reiches Material für die Entwicklung der künstlerischen Kultur ihrer Zeit. Viele Varianten der Lieder aus der Kaschin-Sammlung fanden eine direkte Entsprechung in den Werken von Dichtern und Komponisten der 30-40er Jahre. Anklänge an diese Lieder finden sich leicht in der Poesie von Delwig, dem Schöpfer der „Russischen Lieder“, in Gedichten wie „Meine Nachtigall, meine Nachtigall“, „Blühende, blühende Blumen“ und „Wie hinter dem Fluss Sloboduschka steht“ (das letzte dieser Lieder - sowohl der Text als auch die Volksmelodie - wurde von Aljabjew in einem seiner besten Werke der 30er Jahre verwendet). A. J. Warlamow entlehnte viele Lieder aus Kaschins Sammlung, wobei er sie für seine eigene Sammlung nur geringfügig abänderte. Der junge Glinka, der mit Kaschins Sammlung noch nicht vertraut sein konnte, nahm in seine frühe Sinfonie in B-Dur dennoch die Volksversion des Liedes „In den Pfützen“ auf, die Kaschins Bearbeitung am nächsten kam. Etwas später fanden die uns bekannten Varianten der Kaschin-Sammlung ihren Niederschlag in zwei Werken von Glinka aus dem Jahr 1834: der Ouvertüre-Symphonie über ein kreisförmiges russisches Thema (das Lied „Ich wusste nichts auf der Welt, worüber ich traurig sein konnte“, das die Grundlage der langsamen Einleitung bildete) und dem Capriccio über zwei russische Themen für Klavier zu vier Händen („Der Schnee ist nicht weiß“, „Im Garten, im Gemüsegarten“). Und in Dargomyschskis Oper „Rusalka“ erklang in der dramatischen Szene von Nataschas Selbstmord das Volkslied im Triolentakt, das Kaschin im „halblangen“ Teil aufgenommen hat, mit neuem Schwung. Es ist bezeichnend, dass der Text dieses Liedes voll und ganz den Themen von Dargomyschskis Oper und Puschkins Drama entspricht:

Ach, Jungfrau, du Schöne!
Liebte ich dich: war ich glücklich!
Liebte dich nicht mehr: ich wurde unglücklich!
Ach, welch großes Leid!
Unendlicher Kummer und Schmerz!

Diese Beispiele können vervielfältigt werden. Das Volkslied des städtischen Lebens, das sich in die gesamte poetische und musikalische Atmosphäre der Zeit einfügte, war „tonangebend“ für die romantische Lyrik von Aljabjew, Werstowski, Warlamow und Guriljow und diente als wichtige Stütze für die schöpferischen Bemühungen von Glinka und Dargomyschski.

Die Errungenschaften von Kaschin und Rupin auf dem Gebiet der russischen Volkskunde wurden von ihren jüngeren Zeitgenossen fortgeführt und auf ein neues Niveau gehoben. In der Arbeit von Warlamow und Guriljow erhielten die künstlerischen Prinzipien der Erschließung des Volksmaterials eine vertiefte Ausrichtung. Ihre Transkriptionen authentischer Volksmelodien, die ihren eigenen „Russischen Liedern“ ähneln, erhalten eine poetische Verallgemeinerung, die in der früheren Periode noch nicht vorhanden war.

Beide Komponisten veränderten ihre Methoden zur Bearbeitung von Volksliedern in vielerlei Hinsicht. Beide beherrschten tiefer und einfühlsamer die wichtigsten Eigenschaften des russischen Liedstils: 1.) das Prinzip des freien Gesangs mit charakteristischen intrasyllabischen „Trennungen“ - Erweiterungen der Melodie, aber auch unter Berücksichtigung der ausdrucksvollen Aussprache des Textes, und 2.) das Prinzip der Variantenentwicklung.

Die willkürliche und manchmal sehr unnatürliche Subtextierung der Gesänge in Kaschins Sammlung wird von W. M. Beljajew überzeugend beschrieben (121, 23-31). Warlamow und Guriljow setzen die Technik des intrasyllabischen Gesangs aus aufführungstechnischer Sicht wesentlich professioneller ein. Sie orientieren sich weitgehend am freien Stil virtuoser Konzertarrangements, bemühen sich jedoch, die phonetische Klarheit und Natürlichkeit der Artikulation sowie die ausdrucksstarke Darstellung des verbalen Textes zu bewahren.

Typisch ist auch die Flexibilität der Variantenumwandlung, die von den russischen erweiterten Liedern der alten Tradition übernommen wurde. Es ist jedoch wahr, dass weniger Warlamows Bearbeitungen als vielmehr seine eigenen „Russischen Lieder“ bemerkenswerte Beispiele für russische Kantilenen sind. Weniger originell ist seine unvollendete Sammlung von Volksliedern (1846), die er in seinen letzten Lebensjahren unter sehr schwierigen Bedingungen unternahm.

Guriljows Technik der Variation zeigt sich dagegen deutlich in den Bearbeitungen authentischer Volksweisen, vor allem in der von ihm bevorzugten Gattung der lyrischen Lieder: „Es gibt nicht nur einen Weg im Feld“, „Lutschinutschka“, „Langweilig, Mütterchen, im Frühling“ (alle in derselben „elegischen“ Tonalität g-Moll). Charakteristisch sind das ständige Spiel der Quinte, der Tonika der Harmonie, Quart-zu-Quint-Gesänge und das allmähliche „Schaukeln“ der Stimme in diesen Intervallen (man denke an Glinkas Definition: „Die Quinte ist die Seele der russischen Musik“; Beispiel 53a, b).

Das Singen von weiten Intervallen kommt in Guriljows typischen Variationstechniken deutlich zum Ausdruck. Seine ausgedehnten Lieder werden in der Regel in Variationen und Couplet-Form präsentiert. Auf die erste Strophe folgt ihre Variation mit einem neuen Gesang des Hauptthemas, als ob er den volkstümlichen Improvisationsstil imitieren würde. So auch das berühmte Lied „Lutschinutschka“, das von Zeitgenossen, darunter auch A. N. Serow, als ein volkstümlicher Improvisationsstil angesehen wurde. N. Serow als Quelle für das langsame Einleitungsthema von Glinkas „Iwan-Sussanin“-Ouvertüre ansahen (Beispiel 54a, b).

Guriljow verwendet andere Methoden der Variation in Liedern mit tänzerischem Charakter. Die Variation manifestiert sich hier vor allem in der Struktur der Begleitung, in ihrer allmählichen Belebung und Anreicherung mit klingenden „Gitarren“-Figurationen („Entlang der Petersburger-Straße“, „Auf dem Feld stand eine Birke“, „Ach, auf der Brücke, Brücke“, „Am Tor steht ein Mädchen“, „Wie bei uns im Garten“). In einigen Fällen beendet er das Lied sogar mit einem temperamentvollen, energischen Instrumentalspiel, das das Bild eines verwegenen, rücksichtslosen

Tanzes erzeugt. Im Allgemeinen ist die Klavierbegleitung in Guriljows Arrangements sehr subtil ausgearbeitet und berücksichtigt die Gattungsspezifika des Liedes und seine Symbolik. Schlicht und zurückhaltend in langsamen Liedern (mit der Stimme und dem vokalen Ausdruck im Vordergrund), anmutig in Reigentänzen, „bunt“ in ausgelassenen Tänzen, vermittelt sie einen Eindruck von der emotionalen Natur des Volksliedes, der volkstümlichen Plastizität und des Volkstanzes.

In der Fülle der von Guriljow dargebotenen Gattungen kommt den langen Liedern der Vorrang zu. In dem bemerkenswerten Arrangement seiner Aufnahme von „Doroschenka“ erinnert die lebhaftere Ausdruckskraft der Gesangslinie an Turgenjews Zeilen, die diesem Lied in der Erzählung „Die Sänger“ gewidmet sind. Hier spürt das Ohr wirklich „echte tiefe Leidenschaft, und Jugend, und Kraft, und Süße, und einige faszinierend sorglose Traurigkeit“. In der etwas übertriebenen, aber keineswegs naiven, wahrhaftigen und anrührenden Pathetik dieses Liedes klingt und atmet die „heiße Seele des russischen Sängers“, wie sie auch in den weiten, weitgespannten Melodien von Warlamows Liedern klingt.

Die betonte Emotionalität in der Interpretation des Volksliedes, die für diese Epoche charakteristisch ist, führt uns zu einem weiteren wichtigen Problem, das mit dem Musikleben dieser Zeit zusammenhängt: das Problem des Einflusses des Zigeunergesangs auf die russische Vokallyrik, auf den russischen Gesangsstil und auf die Vortragskunst der russischen Sänger.

Die enorme Popularität der Zigeunerchöre in der Puschkin-Ära ist allgemein bekannt. Erfüllt von leidenschaftlichen Impulsen, von unbezähmbarer Energie und Lebenswillen, entsprachen die Zigeunerlieder voll und ganz der romantischen Weltanschauung jener Zeit und inspirierten Dichter und Musiker. Ihr Echo findet sich in den Opern von Werstowski, in den intimen Romanzen von Aljabjew und darüber hinaus in den Vokaltexten von Glinka, der für seinen strengen Geschmack bekannt war (das Lied „Ach, hätte ich doch vorher gewusst“, das er in seinen letzten Lebensjahren schrieb).

Im Werk der begabten Romanciers Warlamow und Guriljow erscheint diese Verbindung in besonders lebendiger, offener Form und macht sogar in gewissem Maße den Mangel an dokumentarischem Material aus authentischen Aufnahmen wett. Die Lieder der Zigeuner, die bei Puschkin, Wjasemski und Jasykow beliebt waren, wurden damals nicht mit ethnographischer Genauigkeit aufgezeichnet. Die zu Herzen gehenden Texte von Warlamow und Guriljow, die den Einfluss der ursprünglichen künstlerischen Tradition des Zigeunergesangs tief in sich aufgenommen haben, waren damals noch nicht den vulgären Schichten späterer Zeiten unterworfen.

Dieser Einfluss war gegenseitig. Der Gesang der Zigeuner, der in Russland seit dem Ende des 18. Jahrhunderts bekannt ist (der erste Zigeunerchor wurde von A. G. Orlow, einem Adligen aus der Zeit Katharinas der Großen, gegründet), nahm organisch den Einfluss des russischen Volksliedes auf. Dem Forscher zufolge trugen „die nomadisierenden Zigeuner in Russland, die die Folklore verschiedener Regionen des Landes (vor allem Zentralrusslands, aber auch der Ukraine) in ihre Kunst aufnahmen, zur Bildung einer einheitlichen Intonationslegierung bei“, die auch in die russische Berufsmusik eindrang (295, 156). Bei der Aufführung bekannter russischer Lieder wie „Weide“, „Lutschinutschka“ und „Es gibt nicht nur einen Weg im Feld“ führten die Zigeuner ihre eigenen Intonationstechniken ein: die Betonung von Höhepunkten, scharfe Klangkontraste in tiefer Brustlage, Glissandi und eine expressive Melismatik östlicher Prägung.

All diese Merkmale spiegeln sich, bereits in russifizierter Form, in den „Russischen Liedern“ des Autors und in den Liedbearbeitungen von Warlamow und Guriljow wider, Komponisten, die praktisch mit der Aufführungstätigkeit der Zigeunerchöre verbunden sind. Nimmt man noch die Schicht der italienischen Kantilene hinzu, die sich im vorigen Jahrhundert so tief in das Bewusstsein der russischen Musiker und der russischen Zuhörer - Liebhaber des „süßen“ Belcanto - eingepägt hatte, dann wird die komplexe Struktur der „einzigen intonatorischen Legierung“ in der russischen romantischen Lyrik noch deutlicher.

In der Vokalarbeit von Rupin und Kaschin haben sich diese Elemente noch nicht zu einem einheitlichen Stil zusammengefügt. Die italienischen Rouladen in ihren Liedtranskriptionen sind zu offensichtlich mit den russischen Gesängen und den flotten Drehungen des Zigeunertanzes verwandt. In den Liedern von Warlamow und Guriljow verliert die subtile Verkörperung des russischen Gesangs, der nicht nur aus der Stadt, sondern auch aus der alten bäuerlichen Tradition stammt, nie ihre Integrität: die Melodie wird durch den Einfluss der Zigeunermelodien nur gefärbt, aber nicht zerstört.

Wenn man über den Einfluss des Zigeunergesangs auf die russische Alltagsromantik der 1830er - 40er Jahre spricht, darf man einige lokale Besonderheiten dieser Tradition nicht außer Acht lassen. Während der Zigeunergesang in allen großen russischen Städten und in der nördlichen Hauptstadt St. Petersburg weit verbreitet war, konzentrierte er sich in seinen besten Ausprägungen auf das alte Moskau, wo das Leben zwar patriarchalischer, aber in mancher Hinsicht auch freier war. Hier, in Moskau, entfaltete sich die Tätigkeit des berühmten Sängers und Gitarristen Ilja Sokolow, des Leiters des berühmten Zigeunerchors; hier hörte Puschkin 1831 diesem Chor zu und schätzte begeistert den Gesang der Zigeunerin Tanja (T. D. Demjanowa); hier trat auch die berühmte „russische Catalani“ - die Zigeunerin Stescha - auf. Das Lied, das sie zu Dmitrijews Worten „Ach, hätte ich doch vorher gewusst“ sang, wurde von Glinka in seiner subtilen künstlerischen Bearbeitung verewigt. I. Sokolow verbesserte seine Fähigkeiten und nahm ständig Romanzen russischer Komponisten - Aljabjew, Werstowski, Glinka, Warlamow und Guriljow - in das Repertoire des Chores auf. Liszt, der 1842 Moskau besuchte, bewunderte die Aufführung dieser Romanzen durch die Künstler des Zigeunerchors. Frisch beeindruckt von den „Zigeunerabenden“, schrieb er eine Klaviertranskription von Aljabjews Nachtigall.

Die Blütezeit des Zigeunerliedes in Moskau ist eines der charakteristischsten Merkmale des kulturellen Lebens jener Zeit. Die Liebe zur Volksliedkunst in all ihren Erscheinungsformen war historisch bedingt durch das gesamte soziale und alltägliche Leben dieser Stadt und vor allem durch den intensiven Prozess der Demokratisierung der Moskauer Bevölkerung und das Wachstum der gemischten Intelligenz.

Puschkin sprach in der oben zitierten „Reise von Moskau nach Petersburg“ bitter über die spürbare Verarmung der alten Hauptstadt, den Verlust ihres einstigen Luxus und Glanzes, als sich die Stadt plötzlich von einer Hochburg des wohlhabenden, eigenwilligen Baronismus in eine stille Provinz verwandelte. Nachdem er ein trauriges Bild der Zerstörung gezeichnet hatte, bemerkte der Dichter mit seinem angeborenen Scharfsinn jedoch noch etwas anderes: die kulturellen Vorzüge Moskaus, das allmähliche Wachstum der Bildung in dieser Universitätsstadt. „Die Aufklärung liebt die Stadt, in der Schuwalow die Universität auf Lomonossows Prädestination gründete Die Gelehrsamkeit, die Liebe zur Kunst und die Talente sind unbestreitbar auf Moskaus Seite“ (217, 189).

Das Moskau der 1830er Jahre, das Moskau der Universität, die Stadt von Belinski und Herzen, Stankewitsch und Ogarew, das Zentrum des Theaterlebens, in dem Motschalow und Schtschepkin regierten - das war es, was Puschkins Aufmerksamkeit erregte.

Seine Beobachtungen fanden eine starke Bestätigung in den Erinnerungen von Herzen. „Die Bedeutung der Moskauer Universität wuchs zusammen mit Moskau nach 1812 <...> - Seitdem begann für sie eine neue Ära“, schrieb der Autor von „Vergangenheit und Gedanken“. In ihr wurde die Universität mehr und mehr zum Zentrum der russischen Bildung. Alle Voraussetzungen für ihre Entwicklung waren vereint - historische Bedeutung, geographische Lage und die Abwesenheit des Zaren.“ (79, 106).

Die Aufmerksamkeit für die Kreativität des russischen Volkes, einschließlich des Liedes, wird zu dieser Zeit zu einem der Hauptimpulse der Aufklärungsbewegung in Moskau. Puschkin sah in den Aktivitäten von Pogodin und den Kirejewskis eine wichtige Grundlage für die Entwicklung der russischen Literatur und Kritik. Er verfolgte aufmerksam die volkskundlichen Werke und historischen Studien der Moskauer Gelehrten. Und im Moskauer Alltag verbreitete sich zunehmend die Kultur des Liedermachens und des Liedvortrags, die reiches Material für die Volkskunde lieferte.

Auch das Moskauer Theaterleben war fest mit dem russischen Volkslied verbunden. Die führenden Schauspieler des Maly-Theaters, Motschalow und Schtschepkin, waren Liebhaber des Liedes; unter den Schauspielern dieser Truppe stach der Liedermacher N. G. Zyganow hervor, der ständige Mitarbeiter von Warlamow. Auch auf der Theaterbühne, in den Stücken der berühmten Dramatiker Schachowski, Weltman, Sagoskin und anderen, war das Volkslied ständig zu hören. Auch in der Opernarbeit von Werstowski, dem Leiter der Moskauer Theater, spielen Lieder eine wichtige Rolle.

Auf diese Weise fügte sich die schöpferische Tätigkeit talentierter Liedmeister ganz natürlich in das Gesamtbild des Moskauer Kulturlebens ein. Jeder von ihnen, der sich der Sammlung, Bearbeitung und schöpferischen Neuinterpretation von Volksliedern widmete, war mehr oder weniger der gesamten Atmosphäre dieser Stadt mit ihrem Alltagsleben, ihrer gesellschaftlichen Ordnung und ihrem Kunstgeschmack verpflichtet.

Daniil Kaschin, Lew und Alexandr Guriljow lebten ihr ganzes Leben in Moskau; Rupin verbrachte hier seine Jugend und erhielt seine musikalische Ausbildung. In der Moskauer Umgebung, in der Atmosphäre des Moskauer Theaterlebens wurde Warlamows wunderbares Talent voll entwickelt. Die schöpferische Tätigkeit der beiden größten Zeitgenossen Glinkas, Aljabjew und Werstowski, war eng mit dem Moskauer künstlerischen Umfeld verbunden.

All diese bekannten Tatsachen sind es wert, noch einmal in Erinnerung gerufen zu werden angesichts der bedeutenden sozialen Bedingtheit vieler Phänomene, die den sehr komplexen, weit verzweigten Prozess der Herausbildung der russischen klassischen Musik kennzeichnen.

Die Tradition des städtischen Alltagslieds und der Alltagsromantik, die unter den schwierigen Bedingungen der düsteren postdekabristischen Zeit heranreiften, versorgten die professionelle Musik mit frischem Saft und gaben ihr die lebensspendende Kraft der Kommunikation. Das Werk zweier bemerkenswerter Meister der Vokallyrik - Warlamow und Guriljow - wuchs auf diesem Boden.

A. J. WARLAMOW

Warlamows Werk ist ein lebendiges Phänomen der russischen Vokalkammermusik. Untrennbar mit den Ursprüngen der Volksmusik und der städtischen Liedkultur verbunden, stellt es einen der Höhepunkte der russischen Alltagsromantik dar. Die Kompositionen Warlamows, eines Komponisten von bemerkenswerter melodischer Begabung, wurden zu einem echten emotionalen Zeugnis der Epoche, in dem sich die Stimmungen der breiten demokratischen Kreise der russischen Gesellschaft widerspiegeln, charakteristische Phänomene in Poesie und Literatur. Sie waren selten populär. Einem treffenden Kommentar eines Zeitgenossen zufolge wurden Warlamows Lieder „mit rein russischen Motiven zur Volksmusik“¹.

¹ „Galatea“, 1839, Nr. 10, Chronik, S. 147.

Der berühmte „Rote Sarafan“ wurde „von allen Klassen gesungen - sowohl im Wohnzimmer eines Adligen als auch in der Rauch-Hütte eines Bauern“ (279, 274) und erhielt sogar eine Verkörperung in der bildenden Kunst: es entstand ein Holzschnitt - eine Art Illustration von Warlamows Lied. Auch die Belletristik zeugte auf ihre Weise von seiner Popularität: viele der Romanzen des Komponisten fanden als charakteristisches Element des Alltagslebens Eingang in die Werke einer Reihe von Schriftstellern - Gogol, Turgenew, Gontscharow, Nekrassow, Leskow, Bunin und sogar Galsworthy.

Alexandr Jegorowitsch Warlamow wurde am 15. November 1801 in Moskau geboren. Sein Vater diente unter Katharina II. als Unteroffizier im Kavallerieregiment der Leibgarde, später war er ein bescheidener Beamter. Das musikalische Talent des zukünftigen Komponisten zeigte sich schon früh. Das Geigenspiel erlernte er autodidaktisch - er lernte Volkslieder nach dem Gehör. Die schöne, sonore Stimme des Jungen bestimmte sein Schicksal: im Alter von neun Jahren wurde Warlamow nach St. Petersburg an die Hofsängerkapelle geschickt und als minderjähriger Sänger eingeschrieben. In dieser berühmten Chorgruppe erregte Warlamow die Aufmerksamkeit des Direktors der Kapelle D. S. Bortnjanski, unter dessen Leitung der junge Sänger dann engagiert wurde. Später erinnerte er sich: „Es geschah ... er kam bei einer Probe auf mich zu, hielt mich an und sagte: „Du solltest besser so singen, mein Lieber!“ Und plötzlich nahm ein 70-jähriger alter Mann ein Falsett, und zwar so undeutlich, mit so viel Seele, dass man vor Staunen stehen blieb“ (151, 152).

Im Alter von achtzehn Jahren wurde Warlamow ins Ausland geschickt, nach Holland, als Gesangslehrer in der russischen Botschaftskirche in Den Haag. Der junge Mann ist fasziniert von den neuen Eindrücken, dem vielfältigen Musikleben in Den Haag und Brüssel. Er besucht die Oper, Konzerte, lernt die Kunst berühmter ausländischer Sänger kennen, begeistert sich für die Musik von Rossini, Mozart; zweimal tritt er selbst als Sänger und Gitarrist auf. In diesen Jahren hat Warlamow, wie er selbst sagt, „bewusst Musiktheorie studiert“.

1823 kehrte er nach St. Petersburg zurück, wo ein schwieriger, dorniger Weg auf ihn, einen Musiker aus einfachen Verhältnissen, wartete.

Warlamow widmete viel Zeit der Gesangspädagogik: er unterrichtete an einer Theaterschule, arbeitete mit Sängern des Preobraschenski- und des Semjonowski-Regiments und trat dann als Chorsänger und Lehrer für junge Sänger wieder in die Hofsängerkapelle ein. Seine Tätigkeit beschränkt sich jedoch nicht darauf. Bereits 1825 gibt er ein großes Konzert im Saal der Philharmonischen Gesellschaft, wo er als Dirigent und Sänger auftritt.

Die Begegnungen mit Glinka spielten im Leben des jungen Musikers eine wichtige Rolle. Die erste dieser Begegnungen geht auf das Jahr 1827 zurück. Warlamow nahm mit Freude an der Aufführung von Glinkas Werken im Haus des Komponisten teil. In seinen autobiografischen „Notizen“ berichtet Glinka: „In der Gesangsstimme half mir Warlamow, er selbst sang bereitwillig ... und mit aufrichtiger Bereitschaft brachte er die notwendige Anzahl von Sängern für die Aufführung der Chöre mit“ (85, 282). Gemeinsam mit Glinka konzipierten sie die Veröffentlichung des „Musikalischen Albums für das Jahr 1828“ (nur das Registrierungsprotokoll über die Einreichung des Manuskripts bei der Zensurkommission ist erhalten geblieben).

Leider war die Kommunikation mit Glinka nicht von langer Dauer: Glinka reiste bald nach Italien ab, und dann zog Warlamow nach Moskau. Doch diese Begegnungen waren für ihn von großer Bedeutung: sie waren nicht nur eine Anregung für sein eigenes Schaffen, sondern trugen auch zur Herausbildung seiner Ansichten über die Entwicklung der russischen Kunst, über ihren besonderen nationalen Charakter und über das russische Volkslied bei.

Die Blütezeit von Warlamows Werk beginnt in den 30er Jahren. 1832 wurde er als Assistent des Kapellmeisters der Moskauer Kaiserlichen Theater eingeladen, wo er bald die Stelle des „Komponisten der Musik“ einnahm. Er wurde sofort in den Kreis der Moskauer künstlerischen Intelligenz aufgenommen und stand vielen ihrer talentierten Vertreter nahe: den Schauspielern M. S. Schtschepkin, P. S. Motschalow und M. D. Lwowa-Sinezkaja, die Komponisten A. N. Werstowski, A. L. Guriljow, A. I. Dubuc, der Dichter N. G. Zyganow, die Schriftsteller M. N. Sagoskin, N. A. Polew, der Sänger A. O. Bantyschew und viele andere.

Sein Bestreben, „auf Russisch zu schreiben“ (Glinkas Ausdruck), war endlich definiert, und seine Liebe zur Volkskunst wurde mit neuem Elan geweckt.

Anfang der 30er Jahre erschienen Warlamows erste Romanzen und Lieder: „Roter Sarafan“, „Was hast du dich umnebelt, klare Morgenröte“, „Sei still, kleiner Kanarienvogel“, „Rauscht nicht, ihr stürmischen Winde“, „Ach du, Jugend“ und andere. Sie hatten sofort Erfolg, zirkulierten oft schon vor ihrer Veröffentlichung in Manuskripten, vervielfältigten sich in Form von Instrumentalbearbeitungen und erklangen bei Aufführungen. 1833 erschien das „Musikalische Album“ mit neun Vokalwerken des Komponisten (sieben Solowerke und zwei Ensembles); 1834-1835 übernahm Warlamow die Herausgabe der periodischen Musikzeitschrift „Äolsharfe“, die nicht nur seine Werke, sondern auch Romanzen und Klavierstücke anderer Komponisten, vor allem von Glinka, enthielt. Und 1835 wurde ein weiteres Musikalbum, eine Sammlung von Warlamows neuen Romanzen, veröffentlicht.

Der Komponist arbeitete am Theater und schrieb die Musik für zahlreiche dramatische Stücke, die damals auf die Bühne gebracht wurden. Dies ist eine wichtige Seite in der Biographie des Musikers. Das Moskauer Theater, das Herz der russischen Kunstkultur, die zweite Universität, wie es damals genannt wurde, vertrat in seinen besten Inszenierungen die Ideale der Wahrheit, des Bürgersinns und der Demokratie. Die Arbeit am Theater hat Warlamows ästhetische Auffassungen geprägt und gleichzeitig neue Gattungen in seinem Werk hervorgebracht.

Der Musiker widmete sich intensiv der Konzerttätigkeit, sowohl als Dirigent als auch und vor allem als Sänger. Die eher spärlich überlieferten Presseinformationen erlauben es uns dennoch, die Werke zu nennen, die Warlamow in Moskau dirigiert hat: es handelt sich um Pergolesis Stabat Mater, Ouvertüren von Cherubini und Weber (Der Freischütz), Chöre von Bortnjanski und Fragmente aus Glinkas „Iwan Sussanin“ (die Arie der Antonida und Wanjas Lied).

Das darstellerische Talent des Musikers zeigte sich am deutlichsten in der Gesangkunst. Er besaß eine relativ kleine, aber schöne, weich timbrierte Stimme (Tenor) und sang mit seltener Ausdruckskraft und Seelenstärke. Warlamow fesselte die Zuhörer „mit seiner Methode ... mit seiner Rezitation ebenso wie mit dem Gesang seiner wunderbaren, von russischem Kummer und russischem Leben durchdrungenen Inspirationen“, er „drückte seine Romanzen unnachahmlich aus“ (61, 528, 263) - bemerkte einer seiner Freunde. Die Programme von Warlamows Gesangskonzerten bestanden in der Regel aus seinen eigenen Romanzen und Volksliedern, die er mit seltener Aufrichtigkeit und Schlichtheit sang.

Wie bei seiner Arbeit als Komponist war der Sänger Warlamow in erster Linie ein Lyriker. Er legte großen Wert auf die Wahrhaftigkeit des Gefühls beim Singen, verließ sich nicht allein auf die „Inspiration von oben“, schätzte das professionelle Können des Sängers und beherrschte selbst die Stimme ausgezeichnet (man erinnere sich an seinen Unterricht bei Bortnjanski!). Er widmete der Arbeit am poetischen Text große Aufmerksamkeit und achtete auf die Einheit des künstlerischen Ganzen.

Warlamow genoss auch als Gesangslehrer großen Ruhm. In Moskau unterrichtete er an der Theaterschule, am Bildungshaus und erteilte Privatunterricht. Sein profundes Wissen und seine langjährige Unterrichtserfahrung schlugen sich in seiner 1840 veröffentlichten „Schule des Gesangs“ nieder. Es war das erste große Werk in Russland über die Methodik des Gesangsunterrichts. Warlamow war nicht der Einzige, der sich für diesen Bereich interessierte: Glinka und später Dargomyschski zeigten reges Interesse daran. Warlamows Werk war nicht nur ein wertvoller praktischer Leitfaden für Vokalistinnen, sondern auch der erste Versuch, die wichtigsten Bestimmungen der Gesangspädagogik theoretisch zu verallgemeinern. Der Autor bemühte sich, ernsthaft die Frage nach der Schaffung einer russischen Gesangsschule zu stellen, die nach Warlamows Meinung die nationale Identität der russischen Musik widerspiegeln sollte. Die „Schule“ besteht aus drei Teilen, wobei der erste Teil den theoretischen Fragen gewidmet ist und der zweite und dritte Teil Übungen und Vokalisationen enthalten.

Die letzten Jahre seines Lebens (ab 1845) verbrachte Warlamow wieder in St. Petersburg: offizielle Missverständnisse zwangen ihn, das Moskauer Theater zu verlassen. In der künstlerischen Umgebung von St. Petersburg traf er viele Gleichgesinnte und Bewunderer, trat in Konzerten auf und fand sein Publikum. Von besonderer Bedeutung für Warlamow war die Bekanntschaft mit Dargomyschski, mit dem ihn viele Gemeinsamkeiten verbanden: sein Interesse für die Gattung des Gesangs, die städtische Liedtradition, das Volkslied und die Zigeunerkunst. Die Berührungspunkte in der Musik der beiden Komponisten lassen sich gut nachvollziehen. Besonders ausgeprägt sind sie in der Gattung der monologischen Romanze und der Elegie sowie in ihrer Neigung zum Drama. Dargomyschski machte Warlamow mit Petersburger Amateursängern bekannt - A. J. Bilibina, P. A. Bartenewa und M. W. Schilowskaja, die bald zu Freunden des Komponisten und hervorragenden Interpreten seiner Werke wurden. Auch Pauline Viardot ging nicht an ihnen vorbei. Sie sang Warlamows Romanzen in ihren Konzerten und schätzte das Talent des Autors sehr. Es ist bekannt, dass Warlamow an den berühmten Panajewa-Dienstagen teilnahm, dass er mit Künstlern und Schriftstellern bekannt war, die diesen Kreis besuchten. Offenbar stand Apollon Grigorjew, der zu dieser Zeit ebenfalls von Moskau nach St. Petersburg gezogen war, dem Komponisten im literarischen Milieu am nächsten. Als begabter Dichter und Kritiker gelang es ihm, subtil in das Wesen von Warlamows Musik einzudringen. Er widmete seinem Freund zwei Gedichte: „A. J. Warlamow“ und „Klänge“.

Das Leben des Musikers in St. Petersburg war jedoch schwierig. Als er Moskau verließ, hoffte er, wieder eine Stelle an der Hofkapelle zu finden. Doch das lange Warten auf einen bescheidenen Lehrauftrag war vergebens. Seine Hoffnungen wurden von bitteren Enttäuschungen abgelöst, und seine schöpferischen Leistungen und die enorme Popularität von Warlamows Kompositionen schützten ihn nicht vor Angriffen der Machthaber. Auch die Mitwirkung von Freunden - vor allem Dargomyschski, Apollon Grigorjew und Barteneva - konnte den Komponisten nicht aus seiner hoffnungslosen Notlage retten. Seine Briefe an Barteneva, die er kurz vor seinem Tod schrieb, sind von tiefer Verzweiflung durchdrungen. Er erzählte ihr von seinen vergeblichen Versuchen, eine Stelle in der Kapelle zu bekommen, von seiner „Reise in Agonie“ und schrieb: „... ich gehe zugrunde. <...> Wenn ich diese Stelle nicht bekomme, bleibt mir nichts anderes übrig, als mit meiner Familie zu verhungern“ (149, 92).

Warlamow starb am 15. Oktober 1848 an Tuberkulose. Der Tod des Komponisten löste zahlreiche Reaktionen in der Presse aus. Darunter waren sowohl poetische als auch musikalische Reaktionen. So schuf Guriljow unter Verwendung des Themas von Warlamows Romanze „Die Nachtigall“ die Romanze „Erinnerungen an Warlamow“ zu den gleichnamigen Gedichten von D. T. Lenski. Es entstand eine kollektive Komposition - Klaviervariationen über das Thema von Warlamows Romanze „Wie eine Nachtigall auf Besuch“, zu deren Autoren A. G. Rubinstein und A. Henselt gehörten.

1851 wurde eine „Musikalische Sammlung zum Gedenken an A. J. Warlamow“ veröffentlicht, die neben Werken des verstorbenen Komponisten auch Romanzen von Glinka, Dargomyschski, Rubinstein, Aljabjew, Guriljow und anderen enthielt. Dargomyschski organisierte Konzerte zu Gunsten der Familie von Warlamow. Später, in den späten 50er Jahren, schrieb die Zeitschrift „Der Adler“ über die ungebrochene Popularität von Warlamows Musik: „Noch heute erklingen in den Gewölben der Kirchen, in den Sälen der Paläste, in den Gewölben der Theater, in den Salons der Adligen, auf den Dachböden der Beamten, auf den Dielen der armseligen Hütten und auf den weiten Feldern seine wunderbare und gefühlvolle Melodie“ (3, 12).

Der Hauptbereich von Warlamows Werk ist die Lyrik. Um es mit Assafjews Worten auszudrücken, können wir sagen, dass es sich um eine Lyrik „einfacher, natürlicher Gedanken und tiefer Menschlichkeit“ handelt - eine Kunst, die die gehegten Gedanken und Bestrebungen seiner Zeitgenossen widerspiegelt. In ihrem inneren Wesen ist sie untrennbar mit der geistigen Atmosphäre der 1830er Jahre verbunden, der Zeit der postdekabristischen Reaktion. In Warlamows Musik nahmen die für diese Zeit typischen Handlungen und Bilder meist ein lyrisches Kolorit an. Der Inhalt seiner Romanzen war jedoch nicht auf lyrische Themen beschränkt: Warlamows Muse war empfänglich für heroische und patriotische Motive; Themen der Kunst, der Natur und manchmal auch philosophische Überlegungen waren ihr nicht fremd. Vieles drückte er in einer einfachen, bescheidenen Form aus. Aber schon die Wahl der poetischen Texte ist sehr aufschlussreich. Hier und rebellisch „Segel“ von Lermontow, und gesättigt mit bürgerlichen Motiven Gedichte von I. I. Koslow („Die Trommel schlug nicht vor dem unruhigen Regiment“), A. N. Pleschtschew („Die Blätter murmelten düster“), P. G. Obodowski („Lied des Griechen“). Wie in Aljabjews Romanzen war das patriotische Thema in Warlamows Werk oft mit dem Thema des Exils, der Trennung und des Traums von Freiheit verbunden. In diesem Sinne spiegelte Warlamows Kunst die psychologische Stimmung seiner Epoche wider, die „vom Atem der Romantik erwärmt wurde“ (285, 24). Daher die romantische Sehnsucht, die Leidenschaft und die emotionale Offenheit von Warlamows Lyrik, die von dem lebendigen Gefühl einer freiheitsliebenden Seele erfüllt ist, die sich nach dem Licht sehnt.

Zugleich trägt Warlamows romantische Pathetik stets ein deutlich nationales Gepräge. Die Ursprünge dieses Phänomens wurden von Apollon Grigorjow, einem Zeitgenossen des Komponisten, scharfsinnig definiert: „Die Romantik, und mehr noch unsere russische Romantik, die sich entwickelte und sich zu unseren ursprünglichen Mustern formte, war kein einfaches *literarisches Phänomen*, sondern ein vitales Phänomen (Kursivschrift von mir - N. L.), eine ganze Epoche der moralischen Entwicklung, eine Epoche, die ihre eigene besondere Farbe hatte....“. Wenn die romantische Strömung von außen kam, aus dem westlichen Leben und den westlichen Literaturen, so fand sie in der russischen Natur einen Boden, der für ihre Wahrnehmung bereit war ...“ (99, 138). Die für die russische Poesie charakteristischen romantischen Themen der Enttäuschung, des Untergangs, des Konflikts zwischen Traum und Wirklichkeit, „das heimliche Ärgernis der getäuschten Hoffnungen“ und die Stimmungen der drückenden Sehnsucht sind untrennbar mit Warlamows Werk verbunden. Apollon Grigorjow hat in einem ihm gewidmeten Gedicht das Wesentliche in Warlamows Musik einfühlsam erfasst:

Ja, es stimmt: in ihnen habe ich gehört,
In deinen klagenden Gesängen,
Die Sehnsucht nach unerfüllten Hoffnungen
Und die Erinnerung an vergangene Freuden.

Das Thema der Natur ist im Werk des Komponisten weit verbreitet, es ist untrennbar mit seinen Texten verbunden und taucht in vielen Romanzen auf. Manchmal dienen die Bilder der Natur als Kulisse, um die Gefühle des Helden zu untermalen („Berggipfel“, „Die Blätter waren laut und dumpf“, „Zwei Sterne“, „Ich kenne dich, Kleines“, „Ich sah den Himmel an“ und andere); manchmal, seltener, nimmt die Landschaft eine eigenständige Bedeutung an. So in den Romanzen „Ich liebe es, die klare Nacht zu betrachten“ und „Das Meer“, die als Prototyp der gleichnamigen Romanze von Borodin gelten kann. Die Bilder der Natur bilden entweder einen Kontrast oder stimmen mit der Stimmung des Helden überein und bilden dann den Boden für die Offenlegung des psychologischen Inhalts. So zum Beispiel in der tragischen Romanze „Die Blätter rauschten trist“, wo das Bild eines verlassenem Friedhofs den Eindruck einer heimlichen nächtlichen Beerdigung verstärkt, oder in der Romanze „Ich schaute zum Himmel“ (Pleschtschejews Übersetzung von Henri Blaze de Bury), wo die psychologische Interpretation des Inhalts untrennbar mit den ausdrucksvollen Landschaftsdetails verbunden ist.

In einer Reihe von Romanzen beschäftigt sich Warlamow mit dem Thema der Kunst und dem Schicksal des Dichters. Dazu gehören „Traum von Italien“ (Text von N. I. Kulikow), „Dichter“ (Text von I. Bachmanow), „Innere Musik“ (Text von N. P. Ogarew) und „Minnesänger“. Die vorherrschenden Handlungsmotive - über die Freude an der Inspiration, die glückliche Lichtgabe des Sängers - erhalten in der Romanze „Minnesänger“ eine bürgerliche Bedeutung:

Manchmal, beim Anblick von Sünde und Schande,
Entfacht sich in mir gerechter Zorn, ich werde inspiriert,
Und in einem Lied werfe ich ihnen ein Wort des Tadels zu...

Von besonderem Interesse unter den Kompositionen dieses Plans ist das Lied „Vergiss deinen Kummer, sing“. Es wurde auf ein Gedicht von P. N. Tschebyschow geschrieben, eine der frühesten russischen Übersetzungen von Bérangers Liedern. In diesem Lied über eine unglückliche, gedemütigte Sängerin kommen die Motive des

Sozialen und der Denunziation sehr deutlich zum Ausdruck. Es ist möglich, dass Warlamow diese späte Romanze mit autobiografischen Zügen versehen hat:

Mit Schlamm bewarfen sie mich
Von ihren glänzenden Kutschen,
Mit spöttischem Wohlwollen
Von ihren aufgeblähten Gesichtern;
Von Beleidigungen und Unterdrückung
War ich erdrückt von einem Berg...
„Sing, sing, - flüsterte mir der Genius zu,
Vergiss das Leid, - sing!“

Man beachte, dass Warlamows Berufung auf die Poesie von Béranger der Entstehung der berühmten satirischen Lieder von Dargomyschski vorausging.

Das Thema der Romanzen Warlamows, das mit der zeitgenössischen Literatur im Einklang steht und vom Leben selbst angeregt wird, ging an der Entwicklung der Vokallyrik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht spurlos vorbei: viele Themen und Bilder, die die Phantasie des Komponisten anregten, wurden von der nächsten Generation russischer Musiker sensibel wahrgenommen und aufgegriffen.

Warlamow schrieb etwa 200 Romanzen und Lieder (einschließlich Ensembles), von denen er Texte von mehr als 40 Dichtern allein in seinen Solowerken verwendete².

² Warlamow schrieb mehrere Romanzen („Traurigkeit“, „Einsamkeit“, „Erinnerung“) zu seinem eigenen Text.

Während seiner gesamten Schaffenszeit umfasste der Wirkungskreis des Komponisten eine sehr breite Schicht der russischen Dichtung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ihren verschiedenen Stilen und Richtungen. Neben Puschkin, Lermontow, Schukowski und Delwig finden sich A. W. Kolzow, N. G. Ziganow, A. I. Poleschajew, A. W. Timofejew, N. P. Ogarew, A. A. Fet und M. L. Michailow; hinzu kommen Übersetzungen von Gedichten von Goethe, Heine und Beranger. Bei all der Vielfalt der Namen ist nicht zu übersehen, dass Warlamow viele herausragende Dichter seiner Zeit für die russische Musik öffnete - Kolzow, den revolutionären Dichter Michailow, Pleschtschajew, Fet. Zusammen mit Dargomyschski war er einer der ersten, die sich Lermontow zuwandten.

Warlamows Romanzen sind eng mit dem Genre des „Russischen Liedes“ in der Poesie verbunden. Daher seine Aufmerksamkeit für die charakteristischen Vertreter dieses Genres - A. F. Mersljakow, Delwig und Kolzow, in deren Werk das volkstümliche Element am deutlichsten zum Vorschein kam. Besonders angetan war er von den Gedichten Zyganows (ein Fünftel seines kleinen bekannten Erbes wurde von Warlamow „vertont“). Aber nicht nur die poetischen Quellen sind von Bedeutung: die tiefe Volkstümlichkeit von Warlamows Werk zeigt sich auch in der musikalischen Sprache, den Themen und der Bildsprache seiner Lieder.

Die Verbundenheit des Komponisten mit dem Volkslied blieb sein ganzes Leben lang bestehen und spiegelte sich in allem wider. Schon in seiner Kindheit gehörten zum Repertoire des autodidaktischen Geigers vor allem Volksmelodien. Später, als er in Konzerten als Sänger auftrat, nahm er ständig Volkslieder in sein Programm auf, und in der Pädagogik träumte er davon, eine russische Gesangsschule zu gründen, die auf dem Verständnis der Melodie und den Vortragsprinzipien der Volkslieder beruhen sollte. Schon zu Beginn seiner Karriere als Komponist, in seiner Antwort an einen Rezensenten der „Gerüchte“ über Fionas Lied „Rauscht nicht, ihr stürmischen

Winde“ (aus A. A. Schachowskis Theaterstück „Roslawlew“), definierte Warlamow klar seine ästhetische Position in dieser Hinsicht: „Das Motiv meines Liedes ist in keiner Weise seiner Volksmelodie entlehnt und gehört eigentlich mir, *und ich bin sehr froh, dass es mir gelungen ist, es volkstümlich zu machen*“ (63; kursiv von mir - J. L.). Indem er das Wesen der musikalischen Kunst definiert, verbindet er diesen Begriff mit der nationalen volkstümlichen Basis: „Musik braucht eine Seele, und die hat der Russe, der Beweis sind unsere Volkslieder“ (64, 493).

Bezeichnend ist auch die Beteiligung Warlamows am Sammeln von Folkloreproben. Der Komponist gab die Texte zweier historischer Lieder über die Eroberung von Kasan durch Iwan den Schrecklichen in die Sammlung von P. W. Kirejewski.

Von besonderer Bedeutung ist Warlamows Arbeit in den letzten Jahren seines Lebens an der Sammlung „Russische Säger“ (1846). In dieser Ausgabe konzipierte er - zum ersten Mal in einem solchen Umfang - eine große Sammlung von Liedern verschiedener slawischer Völker: russische, ukrainische, polnische, böhmische (d.h. tschechische), serbische und andere. In der ersten Ausgabe sollten einhundert russische und ukrainische Beispiele enthalten sein. Entsprechend dem Aufbau der Sammlung folgten auf jede Bearbeitung eines Liedes für Gesang und Klavier Klaviervariationen über dasselbe Thema. Die Variationen wurden von W. Kaschinski, einem polnischen Musiker und Dirigenten des Alexandria-Theaters in St. Petersburg, komponiert. Warlamow gelang es nicht, seine Pläne vollständig zu verwirklichen: nur 43 Liedbearbeitungen wurden veröffentlicht. Dennoch sind sie als typisches Phänomen ihrer Zeit von großem Interesse und spiegeln die allgemeine charakteristische Tendenz der russischen Folkloristik jener Zeit wider.

Warlamows Werk steht in der Tradition der vorangegangenen Sammlungen von Rupin, Kaschin und Aljabjew und weist gemeinsame Merkmale mit ihnen auf - den Rückgriff auf den städtischen Gesang und den praktischen Zweck: die Lieder für Gesang mit Klavierbegleitung waren für den häuslichen Gebrauch bestimmt.

Warlamows ästhetische Positionen und seine spezifischen Aufgaben in „Der russische Säger“ werden besonders deutlich, wenn wir uns an das Werk seines gleichgesinnten Freundes Apollon Grigorjow, „Russische Volkslieder von ihrer poetischen und musikalischen Seite“ (101), erinnern. Die Positionen des Kritikers und des Komponisten sind ähnlich. Grigorjow, der es für sinnvoll hält, alle Liedvarianten aufzuzeichnen, sieht die Hauptsache nicht in ihrer „archäologischen“ Erforschung, sondern in der Kenntnis des lebendigen Lebens eines Liedes. Gleichzeitig betonte der Kritiker die Notwendigkeit, dem Text Aufmerksamkeit zu schenken, da er zusammen mit der Musik ein einheitliches Ganzes bildet. Warlamow vertrat die gleichen Grundsätze. „Jede Epoche ... hat ihre eigene Methode der Annäherung an das ‚wahre Lied‘ entwickelt“, schrieb B. W. Assafjew (27, 109). Und in diesem Sinne war Warlamows Position auf ihre eigene Weise fortschrittlich. Wie wir weiter unten zeigen werden, brachten die individuellen Techniken des Komponisten seine Bearbeitungen von städtischen Liedern näher an die bäuerliche Tradition.

Die Lieder, die Warlamow für seine Bearbeitungen auswählte, waren nicht neu: sie waren bereits in früheren und zeitgenössischen Sammlungen veröffentlicht worden (33 Lieder ähneln denen von Pratsch, 35 denen von Kaschin und 5 denen von Rupin).

Die Auswahl der Genres ist bezeichnend. Ausgedehnte und halbausgedehnte Lieder überwiegen nach Kaschins Systematisierung deutlich (32 von insgesamt 49)³.

³ 43 Bearbeitungen wurden in die Sammlung „Der russische Säger“ aufgenommen, 6 wurden in anderen Editionen veröffentlicht.

Als Komponist mit herausragendem melodischem Talent war Warlamow vor allem an melodisch reichen Liedern interessiert. In seine Sammlung nahm er fünf ukrainische Lieder auf, was sowohl der etablierten Tradition (die Sammlungen von Trutowski, Lwow-Pratsch und Aljabjew) als auch seiner eigenen Idee einer Anthologie von Liedern aus verschiedenen Nationen entsprach. Die Vorherrschaft der lyrischen Lieder ist ebenfalls bezeichnend: ähnliche Themen finden sich immer wieder in den Originalwerken des Komponisten.

Was ist charakteristisch für Warlamows Arrangements, seine Interpretation von Liedern, die aus anderen Sammlungen stammen?

Vieles war hier von Warlamows kompositorischem Denken und seiner Kenntnis der Gesangskunst bestimmt. Die Veränderungen betrafen vor allem die Melodie, der er mehr Melodie, Flexibilität, Improvisation und eine natürlichere Vokalisierung verleihen wollte. Im Rahmen der städtischen Tradition stärkte er gleichsam wichtige Merkmale des bäuerlichen Gesangs und sah darin eine notwendige Voraussetzung für die „Reinheit der Melodien“. Man braucht nur zu vergleichen, wie dieselben Beispiele von Lang- und Tanzliedern in verschiedenen Sammlungen präsentiert werden (Beispiele 55a, b; 56a, b).

Auch die Variantenbildung, ein charakteristisches Merkmal der bäuerlichen Lieder, wird verstärkt. Dies gilt für die Melodie und manchmal sogar für die Struktur. Warlamows Prinzip der Variantenentwicklung ist in Arrangements wie „Junge Frau, eine junge“, „Du, kleines Waisenkind“, „Wie bisher bei uns, Brüder“, „Es gibt nicht nur einen Weg im Feld“ und „Ach du, Jugend“ viel ausgeprägter als bei Pratsch oder Kaschin.

Was die harmonische Seite betrifft, so ist sie bei Warlamow ganz mit den Normen des städtischen Liedes verbunden, mit seinem homophon-harmonischen Stil. Aber Warlamow bereichert die tonal-harmonische Sphäre auf seine eigene Weise. Zum Beispiel führt er im Lied „Erinnere dich, erinnere dich, mein Liebster“ im Gegensatz zu Kaschins einstimmiger Version einen Kontrast zwischen den Tonalitäten g-Moll und B-Dur ein; im Lied „Es ist heiß im Terem“ führt er eine Abweichung zur Tonalität der Stufe VI ein; im Lied „Der Schnee ist nicht weiß“ moduliert er von G-Dur nach a-Moll. Warlamows Lieblingstechnik ist die Anreicherung des Subdominantenbereichs. Er verwendet insbesondere gerne einen Septakkord in der zweiten Stufe, führt eine Doppeldominante ein und ersetzt manchmal die Dominante durch eine Subdominante (das Lied „Ach du, Geliebte“ von Warlamow und Kaschin). Man kann auch auf den Akkord einer alterierten Doppeldominante verweisen („Ach du, schöne Nacht“).

In Warlamows Bearbeitungen sind die Besonderheiten der städtischen Musikkultur mit einer größeren Intensität der harmonischen Melodien, einer Beschleunigung des Tempos und einer Intensivierung des Rhythmus verbunden. Warlamows kompositorische Methoden spiegeln sich in der Schaffung einer eigenständigeren und abwechslungsreicheren Klavierbegleitung wider. Deren Struktur kommt der Begleitung häuslicher Romanzen jener Zeit sehr nahe, insbesondere Warlamows eigenen Romanzen (siehe z. B. die Lieder „Ach, am Abend fiel der Pulverschnee“ und „Warum habe ich dich betrübt“).

Die Prinzipien von Warlamows Subtextualisierung sind ebenfalls charakteristisch. Wie der musikalische Text war auch der Verstext für den Komponisten nicht unveränderlich: er nahm seine eigenen, meist geringfügigen Änderungen vor, deren Sinn und Richtung jedoch offensichtlich sind. Er strebte eindeutig nach einer größeren Ordnung der Akzente, nach ihrem Zusammenfallen in Vers und Musik und nach einer aktiveren Entwicklung der poetischen Handlung. Manchmal übernimmt und betont er

sensibel Techniken, die aus dem bäuerlichen Gesang stammen (Wortpausen, intrasyllabischer Gesang).

Warlamows freie Bearbeitungen von Liedern zeugten vom Prozess der Annäherung von Lied und Romantik, von der „Romanzinierung“ des Liedes. Die Traditionen der städtischen Musikkultur waren für ihn stilbildend. Gleichzeitig griff er aber zweifellos einige Merkmale der bäuerlichen Liedtradition auf, vor allem im Bereich der Melodie, was für diese Phase der Entwicklung des Volksliedes bezeichnend ist.

Der zweite Aspekt des Problems „Warlamow und das Volkslied“ bezieht sich auf das eigene Werk des Komponisten. Wenden wir uns zunächst der Gattung der „Russischen Lieder“ zu, da sie am deutlichsten volksliedhafte Parallelen aufweist.

Warlamows musikalische Sprache ist ein komplexes Gefüge aus Techniken, die sich aus dem russischen Lied und der Romantik ableiten, wobei der Einfluss der ersteren zweideutig ist, da sie sowohl auf städtischer als auch auf bäuerlicher Tradition beruht. Betrachten wir die Melodie von Warlamows „Russischen Liedern“, für die sie das wichtigste Ausdrucksmittel war. Sie zeichnet sich durch den Gesang, den weiten Tonumfang und den allmählichen Einsatz aus. Bestimmte melodische Techniken sind direkt vom Volkslied abgeleitet. Eine davon ist die besondere Bedeutung der Quinte der Tonart. Diese manifestiert sich auf verschiedene Weise: in der Betonung des Übergangs von der Dominante zur Tonika, im Gesang der Quinte, im Quintvolumen der anfänglichen melodischen Zelle (wie z. B. im Lied „Ah, vergangen, vergangen“) und schließlich in der von Warlamow bevorzugten absteigenden volkstümlichen Wendung, die am häufigsten in Kadenzen auftritt (siehe das Ende von Beispiel 57).

Zu den melodischen Wendungen gehören auch der charakteristische Gesang der absteigenden Quarte und der aufsteigenden Quinte (siehe Takte 1-2 von Beispiel 57) und vor allem der Sextengesang, der meist aus einer aufsteigenden Sexte gefolgt von einer absteigenden Sexte besteht.

Die Prinzipien der melodischen Entwicklung, die der Komponist ebenfalls weitgehend dem Volkslied entlehnt hat, spielen eine sehr wichtige Rolle. Eines davon ist die allmähliche, sanfte Eroberung des Tonumfangs. Ein gutes Beispiel dafür ist das lange Lied „Ach du, Zeit, kleine Zeit“ auf einen Text von Zyganow. Es ist der erste Teil eines zweiteiligen, für die damalige Zeit recht traditionellen Zyklus, der aus langsamen langen und schnellen Tanzliedern besteht. Für das zweite dieser Lieder – „Warum soll ich leben und mich ärgern“ - verwendete der Komponist einen Volkstext⁴.

⁴ Die gleichen Zyklen finden sich auch in Warlamows Bearbeitungen von Volksliedern, die manchmal im Konzertstil geschrieben sind („Es gibt nicht nur einen Weg im Feld“ und „Weck mich nicht auf, junger Mann“).

In dem Lied „Ach du, Zeit, kleine Zeit“ wird der Höhepunkt langsam erreicht, durch eine Reihe von Wellen. In jeder von ihnen wird das charakteristische Muster eines Sprungs mit einem Füllen variiert und der lokale melodische Höhepunkt (E, F, G und das Kulminations-A) wird gefestigt (Beispiel 57).

Mit Blick auf die Flüssigkeit von Warlamows Melodie betonte Assafjew: „... nicht ein einziger Ton, der nach Belieben geworfen wird; die Melodie wird durch fließende Verbindungen - Intervalle - so festgehalten, dass das Ohr immer Erleichterung und Plastizität in dieser kohärenten, aber ungebundenen Bewegung der Stimme spürt“ (20, 83).

Diese Methode wird in dem weltberühmten Lied „Roter Sarafan“ (Text von Zyganow) sehr anschaulich dargestellt. Und wahrscheinlich liegt das Geheimnis der seltenen und langen Popularität dieses Liedes nicht nur in der Schönheit der Melodie, sondern

auch in ihrer natürlichen, organischen Volkstümlichkeit begründet. Die ganze Melodie entwickelt sich erstaunlich plastisch aus der Anfangsphrase („Näh nicht, liebes Mütterlein“), aus der wie Triebe die Gesänge wachsen - Harmonievarianten, metrische und andere. Die anfängliche Drehung der Tonart wird dann in abgewandelter Form zu einer Art Refrain am Ende jeder Strophe, und die gesamte Melodie wird als eine einzige Kette von Varianten⁵ wahrgenommen (Beispiel 58).

⁵ Die Technik der Betonung einer Wendung, die die gesamte Melodie durchdringt und zum Refrain wird, ist sehr charakteristisch für Warlamow. Die Lieder „Heiß steht die Sommersonne am Himmel“ und „Der kleine Ring“ sind ebenfalls sehr anschauliche Beispiele.

Bei aller Nähe der Intonationsstruktur und der Methoden der melodischen Entwicklung zur traditionellen bäuerlichen Folklore sind Warlamows „Russische Lieder“ enger mit der Schicht der städtischen romantischen Lieder verbunden. Typisch sind die Techniken der „Abkehr“ von der Diatonik und der Verschärfung der Harmonien, die akkordische romantische Begleitung, der Einfluss der Gattungen Walzer, Polonaise und Barcarole. Auch in der Herangehensweise des Komponisten an den Text zeigt sich eine gewisse Dualität: einerseits bemüht er sich um den Silbengesang und die natürliche Vokalisierung, andererseits betont er besonders bedeutsame Worte mit Harmonien, die keineswegs folkloristisch sind, „romantische“ Harmonien, zum Beispiel mit einer veränderten Doppeldominante.

Doch die Bedeutung der volksliedhaften Elemente ist weiter gefasst: sie durchdringen alle Gattungen in Warlamows Werk und sind keineswegs auf das „Russische Lied“ beschränkt. Die Romanzen des Komponisten sind in diesem Sinne sehr aufschlussreich. Bei allen Unterschieden im figurativen Inhalt enthält ihre intonatorische Struktur alle dieselben volkstümlichen Wendungen. Man denke nur an die sanften Quart-Quint-Gesänge in den Romanzen „Kosakenwiegenlied“, „Berggipfel“, „Ich liebe es, die klare Nacht zu betrachten“, „Gott mit dir“ oder die charakteristische volkstümliche Hexachordik in den Romanzen „Warum mit einem traurigen Lächeln“ und „Mein liebes Du“. Auch die Art der melodischen Entwicklung ist dieselbe wie in den „Russischen Liedern“ von Warlamow. So kann man in den Romanzen „Dankbarkeit“ und „Der Dichter“ die typische Technik des allmählichen Erreichens eines melodischen Höhepunkts feststellen. Charakteristisch ist auch die symmetrische Struktur der Melodie, die es ermöglicht, weiche Linien und ausgewogene Steigungen und Senkungen zu schaffen. Die Technik der Symmetrie, die ihren Ursprung im Volkslied hat, findet ihre Erfüllung in der Ballade „Ich saddle ein Pferd“ und in der Romanze „O, küss mich nicht“, wo melodische Wellen eine ganze Kette von Perioden bilden.

Die obigen Beispiele zeigen deutlich, wie typisch die Techniken der Volksliedkunst für verschiedene Gattungen von Warlamows vokalem Schaffen sind. Sie sind eine inhärente Eigenschaft seiner Sprache. Das Phänomen selbst lässt sich mit den Worten Assafjews charakterisieren: „Lied und Lieder werden... *Sprache, Intonation*“ (28, 91-92; Kursivschrift von mir - N. L.).

Warlamows Romanzen decken eine breite emotionale Palette von Bildern ab, von leicht bis tief dramatisch. Helle, weiche Farben findet der Komponist in den Romanzen „Sternchen“, „Wie rein bist du, Blume“, „Im Frühling vor der prächtigen Rose“, „Mary“, „Sie und das Leben“, „Vogel Gottes“, „Ich liebe es, in die klare Nacht zu schauen“ und vielen anderen. In letzterem gibt es ein poetisches Bild einer sanften

Sommernacht am Fluss, klare, saubere, ruhige Linien, Aquarellfarben einer musikalischen Landschaft (Beispiel 59).

In der Romanze „Wie rein bist du, Blume“ wendet sich der Komponist einem der frühesten poetischen Experimente von Fet zu, seiner Übersetzung eines Gedichts von Heine. Bemerkenswert ist Warlamows Aufmerksamkeit für die psychologischen Nuancen des Textes, die er mit harmonischen Mitteln schattiert (zum Beispiel werden die Worte „Angst wird sich in mein Herz schleichen“ von der tiefen VI. und der Harmonie der kleinen Subdominante in Dur begleitet). Charakteristisch sind auch die Merkmale der Melodie: ihre erste Phrase dient als Quelle für alle weiteren, sehr integralen intonatorischen Entwicklungen.

Die gleiche künstlerische Technik, die für Warlamow typisch ist, zeigt sich deutlich in den berühmten Romanzen zu Texten von Lermontow, mit deren Entstehung der Komponist auf den Tod des Dichters reagierte.

„Berggipfel“ (eine Übersetzung von Goethes Gedicht) ist eine subtile romantische Landschaft und eine traurige Reflexion über den Tod, der ewige Ruhe bringt. Die gesamte Melodie der Romanze ist von einem Quart- Quintgesang durchdrungen, der für das Vokabular des Komponisten im Allgemeinen recht charakteristisch ist, da er darin offenbar die Eigenschaft der weichen, natürlichen Intonation schätzte. Er verbindet zunächst die beiden Reimzeilen der ersten Strophe:

Berggipfel
Schlafen in der Dunkelheit der Nacht;
Stille Täler
Sind voller frischer Luft.

Dann erfährt der Gesang subtile, manchmal nicht sofort erkennbare Transformationen - intonatorisch, rhythmisch, metrisch. Es entsteht eine einzige Kette sehr enger Gesänge, die mit der Technik der Ornamentik in der Volkskunst verglichen werden kann.

Die gleiche Methode der variantenreichen Entwicklung der Melodie findet sich im „Kosakenwiegenlied“ („Schlaf, kleines Mädchen“), wo Warlamow eine ausdrucksvolle, weiche, gleichsam einlullende Melodie für Lermontows Gedicht findet (Beispiel 60).

Der Grundgedanke dieses Liedes ist in der Anfangsphase enthalten. Die Quart-Intonation, die Bewegung von der Terz zur Tonika, der Sextolenbereich - all dies wird zum Material für die nachfolgenden Variantenentwicklungen und Transformationen. Und die letzte Phrase des Liedes, als eine Art Verallgemeinerung, bekräftigt das Bild des Friedens⁶.

⁶ Eine ähnliche musikalische und semantische Situation ergibt sich in der Romanze „Berggipfel“, wo die kadenzartigen Wendungen der Melodie den Hauptgedanken der Ruhe bekräftigen, nur in einem anderen, philosophischen Verständnis davon.

Wir sollten hinzufügen, dass sie die Abfolge der Schritte II-VI- VII-I festlegt - eine für Warlamow und die russische Hausromantik im Allgemeinen sehr typische Wendung.

Diese Wendung erhält in einem der schönsten lyrischen Werke des Komponisten – „Wecke sie nicht im Morgengrauen“ (Fets Worte) - ein besonderes Relief und Gewicht. Es basiert auf einem Walzer, einer Gattung, die in der russischen Musik jener Zeit weit verbreitet war und in der auch Warlamow selbst einen bedeutenden Platz einnahm⁷.

⁷ Zu nennen sind die Romanzen „Geschehen“, „Mary“, „Traurigkeit“, „Minnesänger“, „Innere Musik“, „Du sollst nicht singen, Nachtigall“ und andere sowie zwei Klavierwalzer und eine Reihe von Fragmenten in Ballettmusik.

Die Romanze besticht durch die tiefe Aufrichtigkeit der Aussage und die Ausdruckskraft des musikalischen Bildes. Auch hier lassen sich Züge erkennen, die aus dem Volkslied stammen. Sie äußern sich nicht nur in der Verwandtschaft der Gesänge und ihrer engen Aneinanderreihung, nicht nur in den Techniken der Variantenbildung, sondern auch in den Besonderheiten der Struktur, die das Prinzip der paarweisen Periodenbildung mit Zeichen der Symmetrie verbindet⁸ (Beispiel 61).

⁸ Der zweite Satz ist eine symmetrische Umkehrung des ersten, der vierte eine Variante des dritten.

Eine der herausragenden Romanzen Warlamows, die ebenfalls der Walzergattung zuzuordnen ist, ist „Vor langer Zeit unter zauberhaften Klängen“ nach Worten von Fet (Beispiel 62). Der tragische Inhalt (die Erinnerung an eine tote Geliebte) wird hier auf psychologisch subtile und tiefgründige Weise durch den kontrastierenden Gegensatz von Traumbildern und schrecklicher Realität offenbart. Nach dem Bild des Festes, an das sich der Held erinnert und das sich zu den schnellen, erregten Klängen des Walzers entfaltet, bricht das düstere Bild des „Liedes vom Begräbnis“ scharf ein. Das langsame Tempo, die raue, gestelzte Melodie (als ob der Atem angehalten hätte), das plötzliche Eindringen von Dur - alles unterstreicht den tiefen Kontrast dieser mittleren Episode und schafft kalte, karge Facetten.

Die psychologische Behandlung des Tanzes, die für russische Komponisten und insbesondere für Tschaikowski so charakteristisch ist, sowie bestimmte harmonische Details (plagale Wendungen) lassen auf eine gewisse Vorwegnahme seiner Techniken schließen.

Warlamows Aufmerksamkeit galt auch dem Genre der Polonaise und des Boleros, deren Rhythmus er häufig sowohl in „Russischen Liedern“ („Junger Vogel“, „Ich bin traurig, in einem fremden Land zu leben“) als auch in einer Reihe von Romanzen verwendet. Das beste von ihnen ist das berühmte „Einsame weiße Segel“ nach einem Text von Lermontow. Der ziselierte Rhythmus des Boleros in der Klavierstimme verstärkt die lebhafteste Dynamik der Romanze. Vor diesem Hintergrund wird das Muster der elastischen Melodie, die sofort zu einem hohen Höhepunkt eilt, noch deutlicher herausgearbeitet. Diese Musik vermittelt perfekt die Stimmung des freiheitsliebenden, rebellischen Impulses, der in Lermontows Gedicht so phantasievoll verkörpert wird.

Wenn man von Warlamows Verwendung charakteristischer Rhythmen spricht, kommt man nicht umhin, das Genre der italienischen Barcarole zu erwähnen (was wiederum typisch für die russische Romantik ist). Der Inhalt von Warlamows Barcarolen spiegelt die Poesie ferner Länder, italienische Motive und das Thema des Exils wider („Schiffchen“, „Schwimmer“). Ihr wesentliches Merkmal war der Wunsch des Komponisten, eine ausdrucksstarke, plastische Kantilene zu schaffen, oft in der Art des Belcanto, und seine Suche nach koloristischen Methoden der musikalischen Sprache, die von romantischen Bildern angeregt wurden. Erwähnt sei hier die Romanze „Strahl der Hoffnung“ (Text von Weltman) mit ihrer bezaubernden, frei fließenden Melodie und den farbigen Nuancen in der Harmonik.

Ein günstiges Genre für die Entwicklung von Warlamows Kantilene im weitesten Sinne war die Elegie, die im Werk des Musikers und - im weiteren Sinne - in der

russischen Poesie und der russischen Musik jener Zeit einen herausragenden Platz einnahm. In Romanzen dieser Art kristallisierten sich einige charakteristische Stilmerkmale der elegischen Melodie der klassischen Romantik heraus.

Warlamows Elegien variieren in ihrem emotionalen Gehalt: von den eher leuchtenden, wie „Ich habe dich geliebt“ nach Puschkin oder „Engel“ nach Lermontow, in denen es dem Komponisten gelang, die ausdrucksstärkste, freieste und breiteste Kantilene zu schaffen, bis zu den traurigen und dramatischen („Einsamkeit“, „Enttäuschung“ und „Du bist nicht mehr da“).

B. W. Assafjew schätzte die Romanze „Du tust mir leid“ hoch ein und meinte, sie nähere sich „dem Typus der klassischen russischen romantischen Elegien in ihrem vollendeten Stil“ (20, 84), unter denen er so herausragende Beispiele wie Dargomyschskis „Ich erinnere mich tief“ und Borodins „An die Gestade eines fernen Vaterlandes“ nannte. Die „Indikatoren“ des Genres in der oben erwähnten Romanze von Warlamow sind sehr deutlich: die ausdrucksvoll dargebotene zweite Intonation des Seufzers, melodische Verhaftungen, ausgedehnte Linien mit absteigender Bewegung - alles schafft einen elegischen Ton (Beispiel 63).

Noch dramatischer ist die Elegie „Du bist nicht mehr da“ auf Worte eines unbekanntem Autors. Die Rezitation auf einem einzigen Ton, kurze Phrasen, die durch Pausen getrennt sind, verleihen der Melodie eine lebhaftere Deklamation. Diese Romanze steht Glinkas „Sag mir nicht, dass mein Herz weh tut“ näher als seinem „Zweifel“, obwohl letzterer viele Details aufweist, die mit dem Genre verwandt sind. Warlamow behandelt den poetischen Text im Sinne einer Reflexion und eines Monologs, mit einer charakteristischen Aufmerksamkeit für das Wort und einer Suche nach deklamatorischer Ausdruckskraft. In den Romanzen dieses Typs (nennen wir sie auch „Einsamkeit“ und „Ich habe dich geliebt“) nähert sich Warlamow Dargomyschski und den lyrischen und dramatischen Romanzen Tschaikowskis an.

Ein anderer, eher äußerlicher Ausdruck der Dramatisierungstendenzen findet sich in den pathetischen Liebesromanzen. Durchdrungen von melodramatischen Intonationen, ähneln einige von ihnen Theaterszenen. So zum Beispiel die Romanze „Der Arzt“, die im Stil einer Opernarie gehalten ist, oder die ausgedehnten Arien-Szenen „Schmetterling“, „Die Verrückte“. Ihre Handlungen sind dramatisch: der Held der Kantate „Schmetterling“ ist ein Gefangener; die Heldin von „Die Verrückte“ ist ein Mädchen, das von ihrem Geliebten verlassen wurde und vor Kummer den Verstand verliert. Es sei darauf hingewiesen, dass das für die Romantik typische Thema des Wahnsinns für eine Reihe russischer Dichter und Musiker jener Zeit von großem Interesse war - Puschkin, Koslow, Aljabjew und Dargomyschski. Auch Warlamow reagierte sensibel auf dieses Thema - in den Liedern von Fiona, Ophelia und später in „Die Verrückte“.

Sowohl „Schmetterling“ als auch „Die Verrückte“ beruhen auf dem allgemeinen Prinzip des freien Wechsels der musikalischen Episoden. Warlamow macht ausgiebig Gebrauch vom Opernrezitativ, indem er dessen Kontrast zur Kantilene verschärft und den Begleitpart dramatisiert. Hier entwickelt der Komponist eine große Form auf der Grundlage alltäglicher Intonationen.

Der direkte Weg von diesen ausgedehnten Kompositionen führt zu Warlamows Theatermusik, die er während seiner Arbeit in einem Moskauer Theater schuf.

Die Aufgabe des Komponisten bestand nach seinen Worten darin, „Musik für Pausen, Komödien, Vaudevilles, russische Lieder mit Chor und Divertissements zu komponieren und zu bearbeiten“⁹.

⁹ Formularliste von Warlamows Dienst. ZGALI, Inventarnr. 659, Akte 4, Bestandseinheit 839, Blatt 27 Rückseite.

Die Liste dieser Gattungen sollte um Dramen und Tragödien erweitert werden. Kurzum, das Tätigkeitsfeld des „Musikkomponisten“ war damals recht umfangreich, wenn man bedenkt, dass sich das Theaterrepertoire durch eine große Vielfalt, einen ständigen Wechsel von Inszenierungen auszeichnete, darunter russische und ausländische Stücke, wenn auch nicht immer erstklassig.

Warlamow versuchte sich in verschiedenen Genres, darunter auch im Ballett, und hatte sogar einmal die Idee, eine Oper nach Adam Mizkewitsch „Konrad Wallenrod“¹⁰ zu schreiben, die leider nicht zustande kam.

¹⁰ Dies berichtet N. W. Stankewitsch in einem Brief an J. M. Newerow vom 5. bis 9. November 1833 (255, 261).

Wenn man die Divertissements nicht mitzählt, können wir etwa 20 Aufführungen nennen, in denen Warlamows Musik aufgeführt wurde. Nicht alles davon ist erhalten geblieben. Viele Manuskripte fielen einem Brand im Theater zum Opfer, was zum Teil die großen Lücken im Nachlass des Musikers erklären mag. Von einigen Aufführungen wissen wir nur dem Namen nach, aus indirekten Quellen wie Zeitungsanzeigen. Den größten künstlerischen Wert in der Theatermusik des Komponisten stellen die Gesangsnummern dar: in ihnen kam sein herausragendes Talent am deutlichsten zum Ausdruck. Viele von ihnen wurden auch außerhalb des Theaters in Konzerten oder im Freundeskreis aufgeführt - manchmal vom Komponisten selbst, was sehr zu ihrer Popularität beitrug.

Warlamows Theaterdebüt fand 1832 statt, als der in Moskau angekommene Komponist gebeten wurde, zusammen mit Werstowski die Musik für A. A. Schachowskis Stück „Roslawlew oder die Russen im Jahre 1812“ zu schreiben¹¹.

¹¹ Werstowski schrieb zwei Lieder für Fiona: „Das Korn rollte über Samt“ und „Mein lieber Freund liebte mich“, und Warlamow schrieb das Lied „Wütet nicht, ihr stürmischen Winde“. Sie alle wurden von der Hauptdarstellerin des Theaters, I. W. Repina, vorgetragen.

Die erste Theatererfahrung rechtfertigte sich: Warlamows Lied für Fiona war ein großer Erfolg und wurde bald veröffentlicht. Der Autor freute sich besonders darüber, dass es ihm gelungen war, den volkstümlichen Charakter in der Musik getreu wiederzugeben. Unter Beibehaltung des typischen volksliedhaften Aussehens der langen Melodie und der Allmählichkeit ihrer Entfaltung dramatisiert Warlamow gleichzeitig die Erzählung: er schärft die Intonationsstruktur (z. B. durch Einführung einer verminderten Septime) und die Harmonisierung, setzt deklamatorische Mittel ein und erweitert die Tonleiter des Liedes dramatisch, wodurch es sich einer Opernarie annähert (Beispiel 64).

Von der Musik für „Roslawlew“ gibt es auch ein Kriegslied mit Chor („Dieser Kelch Russlands, Freunde“)¹².

¹² Das Autograph der Partitur für Solisten, Chor und Orchester befindet sich im GZMMK, Inventarnr. 165, Nr. 51. Sie erschien in Form eines Klavierauszugs in Bd. 3 von Warlamows vollständiger Sammlung von Romanzen und Liedern (Moskau, 1975; bearbeitet von N. A. Listowa).

Es handelt sich um ein für die damalige Zeit typisches patriotisches Marschlied mit einem charakteristischen, klaren Rhythmus, dem Wechsel von Solisten-Chor und

Tutti-Chor, mit Imitation von Trompetensignalen. Vom Genre her ähnelt es den militärisch-patriotischen Liedern von Aljabjew (Beispiel 66).

Da er im Dienst des Theaters stand, konnte Warlamow kaum die Stücke auswählen, die ihn für seine Arbeit reizten. Dennoch gibt die Palette der von ihm „vertonten“ Stücke eine ziemlich klare Vorstellung von seinen Theater- und Kunstinteressen. Der Musiker fühlte sich besonders zu Themen mit stark ausgeprägten russischen Nationalmotiven, Bildern von Volkshelden und Ereignissen der russischen Geschichte hingezogen.

Nach „Roslawlew“ erschienen jedes Jahr Inszenierungen mit Musik von Warlamow. 1833 wurde Schachowskis romantisches Drama „Die zwei Ehemänner“ inszeniert, das später auch Glinka interessierte. Für diese Inszenierung schrieb Warlamow fünf Lieder - für Baschlyk und Iwanuschka, darunter das Scherzlied „Die Ziege“.

Die nächste Komposition war ein Drama nach A. F. Weltmans Erzählung „Die Wälder von Murom oder Die Wahl des Ataman“ (1834). Weltmans poetische Erzählung faszinierte den Komponisten schon vor der Inszenierung am Theater: das „Lied des Räubers“ („Warum die klare Morgendämmerung sich verfinstert hat“) war bereits ein Jahr zuvor komponiert und veröffentlicht worden, und erst später, zusammen mit anderen Fragmenten für das Theaterstück, entstand seine Theaterfassung mit Orchesterbegleitung. Voller lebhafter dramatischer Kontraste gehört das „Lied des Räubers“ zur Gattung der Ballade, der sich der Komponist mehr als einmal zuwandte. Gehen wir etwas von der Charakterisierung der Theatergattung ab und nennen wir ein ausgezeichnetes kammermusikalisches Gegenstück, eines der besten Werke Warlamows – „Ich sattle ein Pferd“ nach Worten von Timofejew. Der tiefe tragische Kontrast zwischen dem kühnen Trieb und dem Mut eines jungen Mannes und der bösen Sehnsucht und dem Tod, der dem Inhalt dieser Kammerballade zugrunde liegt, hat eine wunderbare musikalische Verkörperung gefunden. Assafjew nannte ihre Melodie „eine der schönsten in Warlamows und in der russischen Musik im Allgemeinen“ (20, 82).

Unter den anderen Theaterstücken über russische volkstümliche und alltägliche Themen sind die Tragödie „Jermak“ von A. S. Chomjakow (aufgeführt im Frühjahr 1835) mit zwei Liedern von Warlamow („Sag mir, worüber du klagst“ und das Kosakenlied „Wehe stärker“), das Volksstück „Bulat-Temir, der tatarische Held oder Die Schlacht am Don“ von R. M. Sotow (1839), aus dessen Musik zwei Mädchenchöre überlebt haben („Unser großer Fürst“ und „Der Herbstregen strömte nieder“)¹³;

¹³ Die Partitur der Chöre mit Orchester befindet sich in der GZMMK, Inventarnr. 165, Nr. 874 und 4336.

dramatische Bilder „Stenka Rasin“ von S. Ljubetzki, aufgeführt mit Musik von Warlamow, Werstowski und P. M. Schtschepin (1841); und schließlich - das Stück „Fürst Serebrjany oder Vaterland und Liebe“, ein Drama von N. I. Filimonow nach der Erzählung von A. A. Bestuschew-Marlinski „Die Überfälle“ (1842), für das der Komponist das Bolero-Lied „Traurig ist mir das Leben in der Fremde“ schrieb.

Warlamow komponierte auch Musik für Theaterstücke ausländischer Autoren, darunter auch klassische Werke, die oft in sehr groben Abänderungen und Übersetzungen aufgeführt wurden. Dazu gehörten: „Familie Aspen oder das geheimnisvolle Urteil des unsichtbaren Tribunals“ - eine Tragödie von W. Scott, übersetzt von I. Seliwanow (1832)¹⁴, „Esmeralda oder Die vier Arten der Liebe“,

arrangiert von Ch. Birch-Pfeiffer auf der Grundlage von Hugos Roman „Die Kathedrale Notre Dame de Paris“ (übersetzt aus dem Deutschen von W. A. Karatygin, 1838). Warlamow schrieb für diese Inszenierung das Esmeralda-Lied „Wo die Ströme fließen“.

¹⁴ Was genau Warlamow bei diesem Stück komponiert hat, konnte nicht festgestellt werden.

Warlamows größte Leistung in diesem Genre war zweifellos die Musik zu Shakespeares Tragödie „Hamlet“ (1837), deren Inszenierung in der hervorragenden Übersetzung von Polewoi als ein bedeutendes Ereignis im russischen Kulturleben gefeiert wurde. Warlamow schrieb seine Musik auf persönlichen Wunsch von Motschalow zu dessen Gunsten. Der geniale Schauspieler schuf, in den Worten von B. W. Alpers, ein unvergessliches „Bild des russischen Hamlet der 30er Jahre“. (11, 139), das in ihm das Wesen eines starken Geistes schattiert. Belinski, der die Aufführung siebenmal besuchte und sich sehr wohlwollend über die Musik äußerte, schrieb begeistert über die Bedeutung dieser Aufführung als lebendige Manifestation der russischen romantischen Kunst.

Die Musik zum Stück bestand aus einer Einleitung (die Partitur ist nicht erhalten), einem Totengräberlied, einem Trauermarsch (siehe: 92) und dem bemerkenswerten Lied der Ophelia¹⁵.

¹⁵ Möglicherweise gab es noch weitere musikalische Fragmente, die jedoch, wie auch die Einleitung, nicht erhalten geblieben sind. Ophelias Lied wurde kurz nach seiner Uraufführung im Jahr 1838 veröffentlicht.

Ophelias Lied ist eine große Komposition, die aus einer Reihe kontrastierender, frei nebeneinander gestellter Episoden besteht. Warlamow verbindet es mit gemeinsamen Intonationen und überwindet so die Diskontinuität der Form, die durch die Bedingungen der Bühnenhandlung bedingt ist (die musikalischen Episoden des Liedes wurden nicht nacheinander, sondern im Wechsel mit verbalen Zeilen aufgeführt). In seiner Interpretation erhielt Ophelias musikalischer Teil eine intonatorische Integrität, und die Gesamtkomposition des Liedes näherte sich in vielerlei Hinsicht den für die russische klassische Oper typischen Prinzipien des Operszenenmonologs an. Der Komponist unterstreicht die Dramatik des Bildes durch die Einführung von Rezitativen, orchestralen Mitteln (Tremolo-Streicher, Tutti-Akkorde, Unisono zwischen Orchester und Stimme) und bildhaften Details. Die Dynamik der Ballade, die intensive Dramatik und der gesamte Charakter der Komposition verleihen ihr opernhafte Züge. Auch die Intonationsstruktur des Liedes ist aufschlussreich. Während Motschalow in der Aufführung das Bild eines „russischen Hamlet“ schuf, verlieh Warlamow der melodischen Sprache Ophelias nationalrussische Züge, wenn auch etwas abgeschwächt im Zusammenhang mit der Shakespeare-Handlung (Beispiel 66).

Einige Jahre später (1841) wandte sich Warlamow in einer anderen Aufführung erneut einer ähnlichen szenischen und musikalischen Bildsprache zu: er schuf drei Lieder der verrückten Maiko¹⁶ für das gleichnamige Drama von N. W. Beklemischew nach der Erzählung von P. P. Kamenski.

¹⁶ „Wie ein Vogel flatterte ich am Himmel“, „Die Türen des Tempels haben sich aufgelöst“, „Siehst du, es brennt fürchterlich“.

Das künstlerische Ergebnis war jedoch schwächer, und die Ballade Ophelia blieb das beste Beispiel in diesem Genre.

So bereichert die Theaternmusik Warlamows, selbst in dem bei weitem nicht vollständigen Band, der uns überliefert ist, unser Verständnis für das Werk des Komponisten spürbar. Nicht alles ist gleich; vieles wurde eigens für ein bestimmtes Stück komponiert, anderes wurde aus seiner eigenen, früher geschriebenen Musik entlehnt und den notwendigen Änderungen unterzogen. Aber im Großen und Ganzen fühlte sich Warlamow zweifelsohne zu diesem Bereich der Kreativität hingezogen. Er spürte das Wesen der Theaterkunst zutiefst, und seine besten Lieder verschmolzen auf natürliche und organische Weise mit ihrer Verkörperung auf der Bühne. Besonders angetan war er von der Darstellung akuter psychologischer Situationen; daher sein offensichtlicher Erfolg im Genre der dramatischen Bühnenlieder.

Unser Wissen über Warlamows Instrumentalmusik für das Theater ist sehr viel begrenzter. Ein großer Teil davon ist verloren gegangen. Dennoch erlauben uns einige erhaltene Fragmente, das Gesamtbild zu vervollständigen. Neben dem Trauermarsch aus „Hamlet“ haben wir einen Auszug aus der Musik zu Gogols „Die Nacht vor Weihnachten“: es handelt sich um einen Gopak, der auf einer Volksmelodie mit einer charakteristischen Variationsentwicklung basiert - eine Art Vorwegnahme des Gopak aus Mussorgskis „Der Jahrmarkt von Sorotschinsk“ (Beispiel 67).

Die Sphäre des Balletts und der Tanzmusik wird in zwei einaktigen Balletten von Warlamow, die in den 30er Jahren am Bolschoi-Theater von der berühmten Ballerina F. V. Hullin-Sor inszeniert wurden, deutlich: „Die Vergnügungen des Sultans oder Der Sklavenhändler“ (1834) und „Der schlaue Junge und der Kannibale“ (1837). Die vollständige Partitur und das Libretto des ersten Stücks sind nicht erhalten geblieben¹⁷.

¹⁷ Die ZMB verfügt über Orchesterstimmen und den sogenannten „Repetitor“ dieses Balletts (I 4B, 181). Die drei im Lehrbuch von S. L. Ginsburg (117) angegebenen Tänze wurden daraus rekonstruiert.

Aber einzelne Passagen, die aus den Teilen wiederhergestellt wurden, erlauben uns ein Urteil über Warlamows getreuen Sinn für die Besonderheiten des Tanzes. In der Musik kann man Anklänge an die italienische Kantilene aus dem Ballett Adagio oder die Rhythmen einer schnellen Mazurka hören (Beispiel 68, a, b, c).

Das zweite Ballett „Der schlaue Junge und der Kannibale“ - wurde von Warlamow zusammen mit A. S. Gurjanow auf der Grundlage des Märchens „Der kleine Däumling“¹⁸ von Ch. Perrault geschrieben.

¹⁸ Die Orchesterstimmen und der „Repetitor“ befinden sich in der ZMB (I 4B, 181, 4). Das Schicksal des Werks erwies sich als glücklicher. Die ebenfalls verlorene Partitur des Balletts wurde von den Musikwissenschaftlern E. W. Zinman und J. I. Slonimski aus den erhaltenen Orchesterstimmen und dem Libretto rekonstruiert. Die fehlenden Teile wurden vom Komponisten K. Timofejew mit einer neuen Orchestrierung ergänzt. Die erste Aufführung des restaurierten Balletts durch eine Amateur-Kindergruppe fand 1950 statt. Orchesterfragmente aus dem Ballett werden häufig im Radio gespielt.

Die Handlung wurde in diesem Pantomimenballett leicht verändert: eine neue Figur - der Sohn des Grafen, der von sieben tapferen Brüdern bekämpft wird. Das Ballett enthält eine Menge guter Musik. Die Verbindung zum russischen Volkslied oder zur Romanze ist deutlich erkennbar (Beispiel 69). W. M. Krasowskaja, eine Forscherin

der Ballettkunst, beschreibt den „Schlaunen Jungen“ als „eine der wertvollsten Errungenschaften des Moskauer Ballettheaters“ (131, 262).

Chronologisch ungefähr in denselben Jahren wie die Tanzszenen von Glinkas „Iwan Sussanin“ entstanden, war Warlamows Musik somit ein weiterer Schritt auf dem Weg zum klassischen russischen Ballett.

Der tiefe Boden von Warlamows Kunst führte zu einer breiten Popularisierung seiner Musik. Seine Romanzen sind volkstümlich, untrennbar mit der mündlichen Tradition verbunden und wurden von seinen Zeitgenossen zu Recht als „unsere heimatlichen, tief verstandenen Melodien“¹⁹ wahrgenommen.

¹⁹ „Moskauer Wedomosti“, 1848, 22. Mai.

Die Folklorisierung von Warlamows Musik ist ein weiterer und vielleicht der überzeugendste Beweis für ihre Vitalität. Viele der Werke des Komponisten, die sich im Volk verbreiteten, behielten die Fassung des Autors bei, während andere verändert wurden - und zwar in der Regel umso mehr, je komplexer die Melodie war: sie wurde vereinfacht.

Die Beispiele sind keineswegs isoliert. So wurde Warlamows Lied „Die Wolga hinauf“ aus dem Drama „Zwei Ehemänner“ zur Quelle des Volksliedes „Die Wolga hinab“, das wiederum als Grundlage für das berühmte Revolutionslied „An der Wolga gibt es eine Klippe“ diente (siehe 211, 102-104).

Eine andere Analogie bezieht sich ebenfalls auf den Kreis der revolutionären Lieder. Warlamows Romanze „Schwarze Augen“ steht dem Lied „Ich kann den Lärm der Stadt nicht hören“ nach einem Text von F. N. Glinka intonatorisch nahe. Dieses lyrische Lied über einen in der Festung Petropawlowsk inhaftierten Dekabristen erschien in den 1830-40er Jahren und war somit ein Zeitgenosse von Warlamows Original²⁰ (Beispiel 70).

²⁰ Puschkins Gedicht „Am Abend im stürmischen Herbst“ wurde zur gleichen Melodie gesungen.

Dies war wohl kaum ein Zufall.

Aber die Geschichte des Liedes „Die Trommel schlug nicht vor dem geplagten Regiment“ nach einem Text von Koslow ist wohl der anschaulichste Beweis für die Einführung der Melodien von Warlamow in das Volksmilieu. Diese Romanze des Komponisten als melodische Quelle der „Russischen Marseillaise“ - des Revolutionsliedes „Ihr seid Opfer geworden“ - wird von S. K. Bulitsch berichtet (siehe: 60, 162-163). Der Forscher hat diesem Thema einen eigenen Artikel gewidmet, in dem er über das ungewöhnliche Schicksal dieser weithin beliebten, im Geiste einer Trauermarsch-Romanze geschriebenen und sogar in die Belletristik eingegangenen Komposition berichtet²¹.

²¹ Sie wird mehrmals in I. A. Gontscharows Roman „Fregatte ‚Pallada‘“ erwähnt.

Die Romanze von Warlamow hat leider nicht überlebt. Der Bericht von Bulitsch lässt jedoch keine Zweifel an seiner Authentizität aufkommen. Das genannte Gedicht von

Koslow – „Über das Begräbnis des englischen Generals Sir John Moore“ - wurde von ihm zwei Monate nach dem tragischen Tod der Dekabristen verfasst (veröffentlicht im Almanach „Blumen des Nordens“ im Jahr 1826) und wurde als Reaktion auf dieses Ereignis verstanden. Es basiert auf einer freien Übersetzung der Strophen „The burial of sir John Moor“ des englischen Dichters Charles Wolfe. Der Dichter berichtet über den Tod eines tapferen Kriegsführers, der sein Leben für sein Vaterland gab. Die Gedichte von Koslow, die den Gefühlen der russischen Leser sehr nahe kamen, gaben wiederum den Anstoß zu der unentdeckten Romanze von Warlamow, von der Bulitsch, der sich offenbar gut an die Melodie erinnerte, überzeugend als Prototyp eines Volksliedes spricht. Die direkte Ähnlichkeit dieser Volksversion mit dem Revolutionslied „Ihr seid Opfer geworden“ (Beispiel 71) ist frappierend.

Die verschiedenen Umgebungen, in denen das Lied seinen Weg fand, gaben ihm oft einen eigenen „Anstrich“. In Zigeunerchören war es manchmal unerlässlich.

Warlamows Lieder und Romanzen wurden für die Zigeuner zu einem eigenen Repertoire, das sie bereitwillig und ausgiebig sangen, denn ein Großteil seiner Musik stand ihnen nahe. Warlamows lebhafter Vortragsstil und seine eigentümliche Transkription wirkten sich manchmal auch auf den Notentext aus. So sind die Lieder „Warum sitzt du bis Mitternacht“ und „Gras“, die von den Zigeunern oft gesungen werden, weit von Warlamows Originalen entfernt und sind ein weiteres Beispiel für seine Folklorisierung unter den Zigeunern (siehe weitere Einzelheiten: 149, 178-179, 184).

Oft dienten die Kompositionen Warlamows als Ausgangspunkt für neue literarische Varianten. Einige von ihnen waren mit „Der rote Sarafan“ verbunden, ein anderes Beispiel ist ein modernes: das lyrische Lied „Entlang der Straße weht der Schneesturm“, das der Komponist zu einem volkstümlichen Text schrieb, wurde während des Großen Vaterländischen Krieges mit anderen, ebenfalls volkstümlichen Texten aufgeführt:

Entlang der Straße weht der Schneesturm,
Die Artillerie trifft die Deutschen hart.

Die Intonationssphäre von Warlamows Lyrik hat sich in historischer Perspektive als stabil erwiesen. Es handelt sich um eine komplexe Schicht alltäglicher Intonationen, die eine Synthese von Volksliedmerkmalen mit Merkmalen der Romantik und der städtischen Musik widerspiegelt. Diese Schicht blieb stabil und entwickelte sich weiter und bestimmte in vielerlei Hinsicht den Prozess der Bildung des nationalen melodischen Stils.

Das nächste Glied in diesem Prozess nach Warlamow war das Werk von Dargomyschski. Beide Komponisten sind weitgehend durch die Gemeinsamkeit von Intonation und Bildsprache vereint; bei Dargomyschski taucht diese Schicht jedoch nicht nur in der Romanze auf, sondern „sprießt“ auch in der Oper („Rusalka“). Auch die „Kutschkisten“, im Allgemeinen prinzipielle Gegner des Warlamowschen Ansatzes, zollten diesem einst unfreiwillig Tribut (man denke an Balakirews frühe Romanzen und Borodins Kammerensembles). Dann ist da noch Serow mit seinen Opern „Rogneda“ und „Des Feindes Macht“, vor allem aber Tschaikowski, in dessen Werk sich die Sphäre der „Musik des täglichen Lebens“ in allen Gattungen widerspiegelt.

In der neuen Ära, in der Sowjetzeit, blieb diese Intonationssphäre bestehen, obwohl die liedromantischen Intonationen in einem anderen, modernen „Gewand“, unter den Bedingungen einer anderen harmonischen Vertikale wieder erklangen.

Ein interessantes Beispiel sind einige Kompositionen Swiridows, in denen trotz einer modernen Musiksprache und individueller Stilmerkmale des Autors derselbe vertraute

Intonationskreis in der Gattung der Lied-Romantik spürbar verwirklicht wird. Nennen wir das Lied „Russisches Mädchen“ aus dem Zyklus „Sloboda (Vorstadt) -Lyrik“ und die Romanze „Waldseite“ (Beispiel 72 a, b).

Im sowjetischen Massenlied sind die Zeichen der Entwicklung sehr signifikant: die Intonationen reifen hier, werden stärker, als ob sie vom elegischen Anfang befreit wären, aber sie sind hier noch hörbar (Beispiel 72c).

In letzter Zeit hat eine starke Welle von Anfragen aus dem Massenpublikum die alte Romantik in ihren verschiedenen Genres und Zweigen wiederbelebt. Dabei handelt es sich nicht nur um eine vorübergehende Modeerscheinung - das Bedürfnis nach einem unprätentiösen, intimen und lyrischen Ausdruck, der die Seelenhaftigkeit des Tons in sich vereint, ist zweifelsohne vorhanden. Aber der wichtigste und unbestrittene Grund war die tiefe Vitalität jener alltäglichen Intonationsschicht, die in Warlamows Musik ihren vollkommensten, klassischen Ausdruck fand. Und fügen wir hinzu: die wertvollste Eigenschaft des Komponisten war seine Fähigkeit, dieses alltägliche Element auf die Ebene der künstlerischen Verallgemeinerung zu heben.

A. L. GURILJOW

Die volkstümliche und alltägliche Linie der russischen Romantik, die in Warlamows Werk lebendig dargestellt ist, fand ihre ursprüngliche Fortsetzung in der Vokallyrik seines engen Zeitgenossen Alexandr Lwowitsch Guriljow.

In der musikwissenschaftlichen Literatur ist es seit langem Tradition, diese beiden Namen zu vergleichen. Als herausragende Autoren „Russischer Lieder“ erlangten beide Komponisten zu Recht überregionale Anerkennung; beide verbanden ihr Werk untrennbar mit dem weiten Feld der städtischen Folklore, einschließlich der Kunst des Zigeunergesangs, der zu dieser Zeit einen großen Aufschwung erlebte (siehe: 304). Beide Lyriker spiegeln auf ihre Weise den Geist der Epoche wider: die Pathetik von trauriger Besinnung und Erwartung, von bitteren Enttäuschungen und hellen Glücksimpulsen. Der Kreis dieser Stimmungen, eingefangen von Lermontows romantischer Muse, war typisch für das demokratische Milieu, in dem sich das strahlende Talent der beiden Musiker - begabte Vertreter der Moskauer künstlerischen Intelligenz der 30er - 40er Jahre - herausbildete.

Der stilistische Einfluss von Warlamows und Guriljows Werk auf die Entwicklung der russischen Romantik und im weiteren Sinne der russischen lyrischen Melodie war aufgrund ihres sensiblen, tief in der Volksgesangskunst verwurzelten Sinns für die Vokalisierung, den Gesang, besonders anhaltend. So typisch für sie auch die Besonderheiten der städtischen Folklore sind - sei es in Form einer klaren metrischen Organisation der Melodie, der Motorik der Tanzrhythmen, sei es in charakteristischen Formeln der Harmonisierung, aber das wahre Wesen der russischen Liedmelodie mit ihrer Flüssigkeit, Flexibilität und Kohäsion der Intonation bleibt für Guriljow wie auch für Warlamow die wichtigste Grundlage. Dies ist der Grund für die ungebrochene Bedeutung ihrer Vokalttexte, die auf ihre Weise perfekte, klassische Beispiele der russischen Kantilene sind.

Gleichzeitig ist die Individualität eines jeden von ihnen sehr deutlich. Der dynamischere, gefühlsintensive Stil von Warlamows Musik wird durch den raffinierten kammermusikalischen Charakter, die Intimität und die „Heimeligkeit“ von Guriljows Texten unterstrichen. Im Gegensatz zu Warlamow war der Autor von „Das Glöckchen“ nicht geneigt, gewalttätige Gefühle, offenen Protest „durstig nach Veränderung“ starke und leidenschaftliche menschliche Seele auszudrücken. Der Kreis seiner Stimmungen ist weitgehend in der Welt der traurigen Kontemplation, hoffnungslose Traurigkeit geschlossen. Aber diese Gefühle waren auch universell. Tiefe Unzufriedenheit, Trauer über das schwere menschliche Schicksal, Durst nach Licht und Erneuerung durchdrang damals die gesamte Atmosphäre des geistigen Lebens in Russland, reagierte in der Literatur, Poesie, Musik und erhielt eine künstlerische Antwort in den breitesten demokratischen Kreisen der russischen Gesellschaft, bis dahin noch nicht in der großen Kunst beteiligt. Wenn man die elegischen Romanzen von Guriljow hört, erinnert man sich unwillkürlich an die Worte, die der Autor der „Aufzeichnungen eines Jägers“ über diese düstere Zeit sagte: „Die Zeit war damals schon sehr friedlich <... > Die Gesellschaft erinnerte sich noch an den Schlag, der ihre prominentesten Vertreter zwölf Jahre zuvor getroffen hatte; und von all dem, was später, nach dem Jahr 55, in ihr erwachte, regte sich nichts, sondern gährte nur - tief, aber vage - in manchen jungen Köpfen“, - schrieb Turgenjew und erinnerte sich an seine jungen Universitätsjahre (282, 15, 18). Alexandr Guriljow gelang es, diese verborgenen Sehnsüchte der „jungen Köpfe“, die Träume und Gedanken seiner Zeitgenossen in seinen Liedern zu vermitteln.

Nach den wenigen erhaltenen Daten zu urteilen, war das persönliche Schicksal des Komponisten - eines Angehörigen der serbischen Intelligenz und Vertreters der abweichenden demokratischen Klasse - nicht einfach. Er wurde am 4. September 1803 in Moskau in der Familie eines Leibeigenenmusikers geboren, eines berühmten Komponisten seiner Zeit, Lew Stepanowitsch Guriljow. Sein Vater leitete viele Jahre lang das Leibeigenenorchester des Grafen W. G. Orlow auf dem Gut „Otrada“ bei Moskau. Dieses Orchester war nach Meinung der Zeitgenossen eines der besten des frühen 19. Jahrhunderts. Seine Konzerte wurden von den größten Musikern Moskaus besucht: J. Field und I. Genischta (siehe: 286; 162, 176). Guriljow studierte Musik unter der Anleitung seines Vaters, von klein auf spielte er Geige und Bratsche im Orchester. Sein Lieblingsinstrument war jedoch das Klavier; zusätzlich zum Unterricht bei seinem Vater hatte er die Möglichkeit, bei Field, dem Hauslehrer der Orlovs, Unterricht zu nehmen.

1831, nach dem Tod ihres Besitzers, erhielt die Familie Guriljow die Möglichkeit, die Leibeigenschaft zu verlassen und der Gesellschaft der Moskauer Handwerksverwaltung beizutreten. Seitdem widmete sich der junge Musiker ganz seinem Lieblingsberuf, komponierte viel, trat in Konzerten auf und gab Klavierunterricht. Offensichtlich bezieht sich diese Zeit auf seine Bekanntschaft mit Warlamow, der in den frühen 30-er Jahren nach Moskau kam. Allmählich wird Guriljows Name in weiten Kreisen von Musikliebhabern bekannt, seine Romanzen gehören zum Alltag wie die Volkslieder, die von Zigeunerchören vorgetragen werden. Sein Beruf als Musiker konnte ihm jedoch keine materielle Sicherheit geben. Sein ganzes Leben verbrachte Guriljow unter schwierigen Bedingungen und vernachlässigte auf der Suche nach Einkommen keine Arbeit, bis hin zum Korrekturlesen von Noten. Die letzten Jahre seines Lebens waren von einer schweren Geisteskrankheit gezeichnet. Guriljow starb am 30. August 1858 in Moskau.

Unter den beiden Gattungen, die Guriljows schöpferisches Vermächtnis ausmachen - Romanzen und Klavierstücke -, gehört der erste Platz zweifellos der Vokallyrik. Als

bescheidener Zeitgenosse von Glinka und Dargomyschski gelang es ihm dennoch, selbst in der Blütezeit der klassischen Romantik einen eigenen, ehrenvollen Platz in der russischen Kammermusik einzunehmen. Viele der Prinzipien, die er von diesen großen Meistern gelernt hatte, verwirklichte er auf seine Weise unter den Bedingungen des ihn umgebenden demokratischen Milieus, in der Atmosphäre des häuslichen Musizierens, das dem durchschnittlichen, unbedarften Musikliebhaber zugänglich war. Dabei war die große Popularität seiner Romanzen keineswegs eine Folge bewusster Einfachheit. Die besten seiner Romanzen tragen den Stempel echter Kunstfertigkeit und bestechen durch eine seltene Kombination von Eleganz und Einfachheit.

Während der zwei Jahrzehnte seines aktiven Schaffens schuf Guriljow eine große Zahl von Liedern, Romanzen und Bearbeitungen authentischer Volksweisen. Davon wurden 90 Originalkompositionen und eine Sammlung „Ausgewählter Volkslieder“ (1849) veröffentlicht, die 47 Beispiele aus dem damaligen Volksliedrepertoire enthält. Es besteht kein Zweifel daran, dass einige von Guriljows Kompositionen nicht bis in unsere Zeit erhalten geblieben sind. Das umfassendste und vollständigste Bild seines Erbes bietet die zweibändige Sammlung, die J. A. Stempnewskaja (Moskau, 1982–1983) auf der Grundlage von Ausgaben des 19. Jahrhunderts – Stelowski, Bernard, Jurgenson, Gutheil – zusammengestellt hat. Autographen des Komponisten sind nur in geringer Zahl erhalten geblieben, so dass es unmöglich ist, eine genaue Chronologie seiner Werke zu erstellen. Ein wichtiger Orientierungspunkt kann nur das früheste Datum sein – 1832, das Guriljow auf dem Manuskript der Romanze „Der fallende Stern“ angab, und das späteste – 1851, im Autograph der Romanze „Noch in der Morgendämmerung meiner Tage“. Seine Blütezeit fällt auf die 40er Jahre.

Der Komponist definierte die Gattungskategorien seiner Vokalwerke auf unterschiedliche Weise und versah sie mit Untertiteln: „Romanze“, „Lied“, „Melodie“, „Nocturne“ und „Ballade“ (die letzte dieser Gattungen ist nur durch ein einziges Werk vertreten - die Ballade „Es war einmal ein alter Zar“). In einigen Fällen geht das Genre bereits aus dem Titel hervor: „Lied eines Kutschers“, „Lied eines Matrosen“. Der Titel „Melodie“ oder „Nocturne“ wird von Guriljow gewöhnlich verwendet, um Romanzen lyrischer und landschaftlicher oder philosophischer und kontemplativer Art zu bezeichnen. Dazu gehören die Romanzen - Reflexionen über Texte von N. P. Ogarew – „Wanderer“, „Dorfwächter“ und die volkstümliche Romanze „Nach der Schlacht“ („Auf den Decks sind keine Lieder zu hören“), die den Kämpfern für die Unabhängigkeit Griechenlands gewidmet ist. Oft fehlen Genred Definitionen oder sind konventionell.

Die bekannte Verallgemeinerung der Gattungen in Guriljows Werk ist verständlich und erklärbar. Die für die städtische Folklore charakteristische Verflechtung der beiden Hauptebenen der russischen Vokallyrik - Romantik und Lied - kommt bei keinem anderen Komponisten, nicht einmal bei Warlamow, in so deutlicher Form zum Ausdruck. Die „Russischen Lieder“, die er schuf, nehmen die Merkmale der „Romantik“ am stärksten auf, und andererseits sind seine besten Romanzen von einer rein russischen Liedmelodie durchdrungen. Die berühmte Romanze „Trennung“ („In der Morgendämmerung der nebligen Jugend“), die beide Ursprünge organisch miteinander verbindet: den breiten Gesang russischer, teilweise sogar gesamtlawischer (Chopin'scher) Melodie mit einer subtilen, wahrhaft kammermusikalischen Lesart des poetischen Textes von Kolzowskij, kann fast als die stärkste Bestätigung dienen. Dieses Werk spiegelt die besten Züge von Guriljows künstlerischer Persönlichkeit und die Übereinstimmung seines Talents mit dem Werk des bemerkenswerten Liedkomponisten A. W. Kolzow wider.

Guriljows Lieder haben eine ausgeprägte emotionale Ausrichtung. In ihnen dominiert das elegische, kontemplative Element, das seinem geistigen Zustand innewohnt, und ordnet die Poetik dieses Genres unter. Themen der Erinnerung, des Bedauerns über den unwiederbringlichen Verlust, über die zerstörte Jugend, über die Unmöglichkeit des Glücks - ihr gemeinsamer Bereich, unabhängig von der spezifischen Bezugnahme auf den Autor oder den Volkstext, auf diesen oder jenen Dichter.

Diese Werke von Guriljow, die ein breites Spektrum an Stimmungen abdecken, lassen sich jedoch ganz klar in zwei unabhängige Gruppen einteilen, die mehr oder weniger der Folkloretradition nahe stehen. Die erste Gruppe umfasst die eigentlichen „Russischen Lieder“ im Sinne von langen und tänzerischen Liedern, während die zweite Gruppe die so genannten Lieder-Romanzen umfasst, die den Volksstil freier umsetzen.

Die Lieder des ersten Typs, so reizvoll sie auch sein mögen, charakterisieren den individuellen kreativen Stil des Komponisten nicht so deutlich. In ihnen ahmt er Warlamow merklich nach und betont den Kontrast zwischen lyrischen Melodien und energischen, konzentrierten Tänzen.

Aber auch hier tauchen oft Züge seiner eigenen Autorenhandschrift auf. Mehr noch als bei seinen Vorgängern zeigt sich in Guriljows „Russischen Liedern“ eine gewisse Übertreibung des dramatischen Ausdrucks, eine melodramatische Tränenseligkeit, die dem Aufführungsstil der Zeit eigen ist und mit der künstlerischen Art der Zigeunersänger verbunden ist.

Ein Beispiel für eine solche pathetische Interpretation findet sich in der konzertanten Bearbeitung des Volksliedes „Wie der Nebel fiel“ durch den Komponisten, das in drei Fassungen vorliegt. In einer davon, die für eine konzertante Aufführung bestimmt ist, bezieht sich Guriljow direkt auf die Interpretation der berühmten Zigeunerin Stescha, einer Solistin aus dem Chor von Ilja Sokolow¹, deren Kunstfertigkeit einst Puschkin begeisterte.

¹ In einer der Sammlungen von Moskauer Zigeunerliedern wurde diese Bearbeitung von Guriljow mit dem Vermerk des Autors abgedruckt: „Aufgeführt von Stescha in den Jahren 1818-20“ (siehe: 304, 16).

In Guriljows Konzerttranskription werden die Techniken des Zigeunergesangs bereits durch das Prisma von Warlamows Melodie mit ausreichender Klarheit gebrochen - als anschaulicher Beweis für die Synthese von volkstümlichen und professionellen Traditionen. Indem er den weiten Bogen von Warlamows langer Melodie nachahmt, übertreibt Guriljow absichtlich den traurig-dramatischen Ausdruck der Melodie. Die mit Koloraturen ausgeschmückte, etwas italienisch anmutende Melodie wird virtuos, aber nicht ohne Dramatik entwickelt, wie sie sich bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der Arbeit der bedeutendsten Meister des Zigeunergesangs herausgebildet hat. „Die Traditionen des Zigeunergesangs haben sich mit einem Komplex verschiedener Tendenzen gekreuzt: die Erfahrungen der frühen russischen Liedbühne haben sich mit der Technik des Konzertsingens der Stars der italienischen Schule vermischt“, bemerkt T. A. Schtscherbakowa, eine Forscherin der Zigeuner-Folklore (304, 70). Diese virtuose Konzerttradition, die sich bereits in den Liedarrangements von Kaschin und Rupin widerspiegelte, wurde von Guriljow in einer subtileren künstlerischen Form aufgegriffen. Von hier aus lassen sich auch seine charakteristischen Techniken der Akzentuierung pathetischer Höhepunkte und scharfe Klangfarbenkontraste ableiten -

weite Sprünge der Stimme mit Übergängen vom hohen in den tiefen, Brusttonbereich² (Beispiel 73).

² Wenn man sich an Steschas Gesang erinnert, bewunderten die Zeitgenossen ihre „Fähigkeit, ihre Stimme zu kontrollieren und plötzlich von hohen zu tiefen Tönen zu wechseln“ (304, 13).

Im gleichen Stil entwickelte Guriljow auch andere Beispiele für ausgedehnte Volkslieder: „Es gibt nicht nur einen Weg im Feld“, „Span, Birkenpan“, „Erinnere dich, erinnere dich, mein Liebster“, die uns aus den Sammlungen von Kaschin und Rupin bekannt sind (vgl. Beispiele 53, 54).

Die Besonderheiten des Zigeunergesangs werden von Guriljow auch in seinen eigenen Liedern mit tanzendem Rhythmus anschaulich dargestellt: „Werde ich traurig sein“, „Wieder ist das frühere schöne Schicksal nicht zu sehen“ („Lied der Kutscher“) und andere. Diese Lieder zeichnen sich durch eine breite, frei fließende und ausladende Melodielinie aus und bestechen durch die rhythmische Prägnanz des abgehackten, „gitarrenähnlichen“ Accompaniments, das die betonte Expressivität des jugendlichen Frohsinns unterstreicht.

In dem Lied „Werde ich traurig sein“ entwickelt Guriljow die Melodie nach dem Prinzip des allmählichen, gestaffelten Übermaßes an Höhepunkten (H, D, E) und aktiver Energie (Beispiel 74).

Eine ähnliche Technik findet sich in Warlamows berühmter Liedballade „Ich saddle ein Pferd, ein schnelles Pferd“ wieder. Und genau wie in Warlamows Lied erhält das temperamentvolle „jugendliche“ Lied hier eine romantische Überlagerung von fataler Hoffnungslosigkeit. Die traditionelle strophische Komposition des Liedes endet mit einer schwermütigen Coda:

Was soll ich mit meiner Liebsten tun?
Ich werde sie nie wieder sehen,
Denn aus dem Sarg
wird sie sich nicht erheben.

Der Rhythmus und das Tempo ändern sich, der Gitarrenhintergrund der Begleitung verschwindet, die Begleitung geht in ein tiefes, dunkles Register über; das Lied entwickelt sich zu einem dramatischen Monolog.

Guriljow greift in seinen besten Werken, die er zu Gedichten seines Lieblingsdichters Kolzow verfasst hat, auf ähnliche Techniken des dramatischen „Nachworts“ zurück: „Heiß steht die Sommersonne am Himmel“, „Der Ring“ und „Die Trennung“.

Alle oben aufgeführten Lieder gehören zu der vom Komponisten vorherrschenden Gattung der „romantischen Lieder“. Im Vergleich zu den traditionelleren volkstümlichen Liedern, langen Liedern und Tanzliedern ist diese synthetische Gattung immer mit dem Stempel der Originalität versehen: hier zeigt sich die organische Verschmelzung von volkstümlichem Liedgut und raffinierter Kammermusik, die der wahren Natur seines Talents am besten entspricht, in ihrer Gesamtheit. Bei aller Zugänglichkeit bestechen Guriljows „Lieder-Romanzen“ durch die Tiefe der Stimmung, die subtile Interpretation des Textes und die besondere Aufrichtigkeit des Ausdrucks, die das beste Merkmal seines wahrhaft lyrischen Stils ist, der sich bereits vom absichtlichen Konzertstil gelöst hat. In diesem Genre steht er Warlamow nicht nur nicht nach, sondern übertrifft ihn manchmal sogar. Er besitzt nicht die spezifische Breite von Warlamows „ausufernder“ Handschrift, sondern ist in der Lage, seiner Melodie weiche, flexible Konturen zu geben. Eleganz, Anmut, feine

Ausarbeitung von Details sind charakteristische Merkmale von Guriljows romantischen Liedern, die er sorgfältig ausgefeilt hat, indem er alle Nuancen der Darbietung detailliert aufschrieb und die Struktur vollendete. Es genügt, an die bekannten Lieder „Glöckchen“, „Mütterchen, Täubchen“, „Trauer des Mädchens“, „Herzspielzeug“ zu erinnern.

Die Klarheit und Struktur dieser bekannten und einprägsamen Melodien, die nicht sehr umfangreich sind, sondern aus einzelnen Liedgliedern zu bestehen scheinen, ist weitgehend auf ihre harmonische Übereinstimmung mit der Metrik und dem Rhythmus der russischen Verse zurückzuführen. Nach einer bestimmten Intonationsformel (meist eine melodische Welle) wird jede poetische Zeile des Textes in der Musik entweder durch eine Zäsur oder eine Atempause unterbrochen, was dem Sänger die Möglichkeit gibt, den Text ausdrucksvoll auszusprechen.

Mit dieser Methode der klaren syntaktischen Organisation der Melodie ist auch Guriljows charakteristisches Festhalten an dem tänzerischen, überwiegend geschmeidigen Walzerrhythmus verbunden. Er schrieb mindestens zwanzig Romanzen und Lieder im Walzerrhythmus; häufig verwendet er auch italienische Barcarole-Rhythmen, die in der russischen Musik fest verwurzelt sind („Rausche nicht, Roggen“, „Lied eines Matrosen“, „Nach der Schlacht“).

Daher die völlige Übereinstimmung von Guriljows Liedmelodie mit den dreigliedrigen Versmaßen der russischen Poesie - Anapäst, Amphibrachys, Daktylus und vor allem mit der weichen, glatten Pentasilbe, die als „Doppelamphibrachys“ oder „Kolzow-Maß“ bekannt ist („Trauer eines Mädchens“, „Rausche nicht, Roggen“, „Liebe mich, schönes Mädchen“, „Brenn, Sternchen, glänze, hell“, „Häuschen-Krümelchen“). Die Geschmeidigkeit der Walzerbewegung in Verbindung mit der Intonation russischer Lieder verleiht diesen Liedern von Guriljow eine besondere Note von sanfter Sensibilität. Leichte, gleitende Chromatik und abgerundete Kadenzwendungen sind typisch.

Ein klassisches Beispiel für diesen elegischen Lied-Romantik-Stil ist das Lied „Die Schwalbe schwirrt dahin“ nach Texten von N. P. Gekow. Die wellenförmige Linie der Melodie, die sich leicht über ein Oktavintervall erhebt, anmutige Gruppierungen und weiche Chromatisierungen in den Kadenzwendungen verleihen der Melodie einen Hauch von weiblicher Anmut (Beispiel 75).

Das Lied „Die Glocke ertönt mit einem Ton“ ist von einer tiefen Seelenruhe geprägt. Guriljow vermittelt mit poetischer Traurigkeit die Bilder des langen Weges, die „heimatlichen Klänge“ des tristen Gesangs des Kutschers. Die vollständige Verschmelzung von Text und Musik, von Melodie und Wort, lässt uns einmal mehr die poetische Sensibilität des Komponisten und seine Fähigkeit, auf die Musik des Verses zu hören, schätzen. Erneut verwendet er den für ihn typischen Walzersatz, abgewandelt im Format $\frac{6}{8}$, diesmal nicht aus dem traditionellen Pentameter, sondern aus einem anderen, russisch klingenden Dreisatzformat, das in Nekrassows Poesie häufig vorkommt - dem Anapäst. Das berühmte Gedicht „Troika“ kommt mir in den Sinn:

Schaue nicht mit Sehnsucht auf die Straße,
Eile nicht der Troika hinterher.
Ersticke die quälende Unruhe im Herzen
Schnell und für immer!

In dieser „Nekrassowschen Tonart“ wurde ein Gedicht des wenig bekannten Dichters I. Makarow verfasst, das als Grundlage für eines der inspirierendsten Werke Guriljows diente.

Im dramatischen Lied „Die Trennung“, das von tiefem und hoffnungslosem Kummer durchdrungen ist, verwendet der Komponist ausdrucksvoll dasselbe Gesangsformat - einen dreistrophigen Anapäst. Die breite metrische Struktur des Gedichts gewinnt im Vergleich zum Lied „Glöckchen“ durch die langen daktylischen Endungen in Kolzows Text noch mehr an Länge:

Aus gelbem Wachs form ich eine Kerze,
Schmelze den Ring, den mein Liebster mir gab...

Und Guriljow unterstreicht diese Intonation der volkstümlichen Klage ausdrucksvoll, indem er in jeder Strophe scharfe Höhepunkte auf hoch akzentuierten Klängen hervorhebt (Beispiel 76).

Guriljow hat vergleichsweise wenige Lieder im Zweier-Takt. Darunter befindet sich fast das populärste von ihnen: „Mütterchen, Täubchen“, auf einen Text von Nirkomski (der Komponist hat keine weiteren Bezüge zu diesem Autor). Dieses Werk kann als eine interessante Parallele zu Warlamows „Rotem Sarafan“ gesehen werden. Die volkstümlich-poetische Handlung - ein herzliches Gespräch zwischen einer Tochter und ihrer Mutter - wurde von Guriljow völlig anders musikalisch interpretiert. Die leichten Töne von Warlamows Lied wurden durch ein schwermütiges Moll ersetzt. Die ruhige Anmut von Warlamows Musik wich einer sensiblen, pathetischen, von Traurigkeit erfüllten Intonation. Schon die erste Phrase von Guriljows Lied - der breite Anstieg und der steile Abfall der melodischen Linie - klingt wie ein klagendes Seufzen (Beispiel 77).

„Mütterchen, Täubchen“ ist eines jener Lieder, in denen Guriljow auf einfühlsame Weise das für die nationale Poesie charakteristische Thema des Schicksals eines Mädchens aufgreift. Er wandte sich immer wieder den Bildern russischer Mädchen zu, entweder nachdenklich und traurig oder anmutig und kokett. In den Liedern „Herzspielzeug“, „Trauer eines Mädchens“, „Errate meine Liebe“ schuf er das Genre des „Frauenporträts“ mit herzlicher Lyrik neu. Das gleiche Thema findet sich auch in seinen Romanzen („Du armes Mädchen“, „Noch in der Morgendämmerung meiner Tage“, „Die Flüchtige“). Andererseits fühlte er sich auch von den hellen Bildern der Jugend, der kindlichen Naivität angezogen, die er in anmutigen Liedern mit Tanzrhythmus subtil interpretierte: „Kleiner Sarafan“ (Tanzrhythmus), „Richtig, ich sag's Mütterchen“ (Mazurka); „Wahrsagung“ und „Freude-Seelchen“ (beide im Walzerrhythmus). In Anlehnung an ähnliche Lieder von Aljabjew und Warlamow stellt diese Gruppe von Guriljows Liedern eines der typischsten Phänomene im Bereich der Porträtvertonung jener Zeit dar. Sie sind in einer subtilen, transparenten Weise geschrieben und erinnern uns lebhaft an die bekannten Porträtminiaturen der 30er - 40er Jahre - anmutige Aquarelle, die von der geschickten Hand des Künstlers geschaffen wurden.

Guriljow schenkte der Romanze selbst große Aufmerksamkeit. Wie alle seine Zeitgenossen kam er von der russischen Poesie zu dieser Gattung und berührte das, was ihm nahe lag.

Die Verbundenheit des Komponisten mit den literarischen Strömungen seiner Zeit kommt auf eigentümliche Weise zum Ausdruck. Er besaß nicht den feinen Geschmack von Glinka, war kein so intellektuell veranlagter Romantiker wie Aljabjew und legte offenbar keinen großen Wert auf die künstlerische Qualität des Textes.

Unter seinen Romanzen befanden sich viele, die er nach Texten ganz unbedeutender, heute vergessener Dichter schrieb: N. Grekow, I. Makarow, E. Huber, S. Selski und andere. Er bevorzugte eindeutig Grekow, einen Dichter, der den volkstümlichen Stil gut imitierte (er schrieb die Lieder „Die Schwalbe fliegt“, „Goldene, seidene Locken, was flattert ihr“, „Werde ich traurig, versinke ich in Gedanken“ und viele Romanzen auf seine Worte). Einfache, aber tief empfundene Lieder wie „Winterabend“, „Der Dorfwächter“ und „Der Wanderer“ wurden von ihm nach Texten von Ogarew geschrieben³.

³ Der Vergleich der ersten beiden dieser Lieder mit Aljabjews gleichnamigen Werken zum selben Text ist aufschlussreich. Die ausgedehnte Bildhaftigkeit von Aljabjews Romanze „Der Dorfwächter“ und die ihr innewohnende Detaillierung der Bilder einer winterlichen, düsteren Nacht werden in Guriljows Lied durch eine allgemeinere, liedhafte Behandlung des Gedichts ersetzt; die komplexe Durchgangsform weicht dem Versprinzip der Komposition. Dasselbe Prinzip herrscht in der Lied-Romanze „Winterabend“ vor. Die beeindruckende Menschlichkeit von Ogarews „Liedern der Armen“ wird in Guriljows Musik jedoch dank der Reinheit ihrer volkstümlichen Struktur, die jede Äußerung äußerer Pathetik völlig ausschließt, auf ihre eigene tiefe Weise vermittelt.

Die Verwendung anonymer Texte, die vermutlich vom Komponisten selbst oder von seinen Freunden stammen, ist keine Seltenheit. In Guriljows vokalem Erbe ragen jedoch nur zwei große Namen heraus, die den Sinn und die Bedeutung seiner Texte bestimmen: Kolzow und Lermontow.

Die Gegenüberstellung dieser Namen ist aufschlussreich. Während Kolzow als Volksdichter die vom Komponisten gewählte künstlerische Form der Lied-Romanze vollständig vorantrieb, bestimmte der Einfluss von Lermontow zweifellos einige der innovativen Tendenzen von Guriljows Lyrik und brachte ihn näher an die neue, fortschrittliche Strömung der russischen Musik der 1840er Jahre und vor allem an das Werk von Dargomyschski.

Ein weiteres Problem, das für den historischen Aspekt des Studiums des Werks des Komponisten wesentlich ist, ist die Übereinstimmung des Komponisten mit den Hauptlinien der russischen klassischen Romantik. In Guriljows besten Werken gibt es Berührungspunkte nicht nur mit Warlamow (was besonders offensichtlich ist), sondern auch mit den größten Meistern der russischen Vokallyrik - Glinka und Dargomyschski, deren Werke er zweifelsohne liebte und gut kannte. Natürlich kommen diese Verbindungen auf unterschiedliche Weise zum Ausdruck. Von Glinka, einem gefeierten Meister, konnte er lernen und sogar bis zu einem gewissen Grad dessen Schreibtechniken übernehmen. Die Romanzen von Dargomyschski, damals noch ein junger Komponist, waren für ihn eher eine Randerscheinung - aber ein großes, bedeutendes Phänomen, dessen innovativen Charakter er offenbar spürte und wahrnahm.

Der Einfluss von Glinka, insbesondere seines elegischen Stils, ist bei Guriljow in einigen seiner lyrischen und kontemplativen Romanzen deutlich spürbar. In einer Reihe von Fällen kann er direkte Analogien zu Glinkas Melodie finden - gemeinsame Intonationswendungen, typische Techniken von Starts und Füllungen des Sprungs, chromatische Abstiege und weiche Kadenzen mit femininen Endungen und Überhöhungen des zentralen Klangs mit Figuren wie dem Doppelschlag.

So zeugt zum Beispiel in der elegischen Romanze „An dich allein“, die intonatorisch der Kavatine von Gorislawa nahe steht, der breite Bogen der anfänglichen

melodischen Welle, die den Oktavbereich abdeckt, gefolgt von sanft absteigenden Chromatismen, direkt von Glinkas Nachahmung (Beispiel 78).

Guriljow ist mit Glinka auch durch die charakteristischen Züge des „russischen Italienertums“ verbunden, einer Beschäftigung mit der Schönheit des italienischen Melos. Diese Tendenz, die in erster Linie auf Bellinis Kantilenenstil zurückgeht, ist bekanntlich das typischste Merkmal nicht nur der russischen, sondern auch der gesamteuropäischen Musik der Romantik. Doch während der junge Glinka die Belcanto-Techniken indirekt und mit dem ihm eigenen feinen Geschmack umsetzt, erscheinen sie bei Guriljow oft zu offen, mit einem Hauch von Übertreibung, einer gewissen Reduktion dieses Stils und sogar maniertem Salongeschmack. Das sind seine empfindsamen Romanzen im Geiste einer verträumten Nocturne, mit einer ausgedehnten Melodie, die von der harfenartigen Struktur der Begleitung verschattet wird – „Schwarze Locke“, „Ich werde diesen Blick nicht vergessen“. Charakteristisch ist auch die rein äußerliche Virtuosität in der Romanze „Ich habe dich geliebt“, die reichlich mit verschlungenen Fiorituren ausgestattet ist. Dieses Gedicht, das viele zeitgenössische Musiker von Puschkina inspiriert hat, ist nicht zu vergleichen mit Aljabjews schlichter und herzlicher Romanze zum selben Text.

Aber in seinen besten Elegien überwindet Guriljow die Züge übermäßiger Sensibilität und zeigt die schönsten Seiten seines lyrischen Talents. Dazu gehört die ergreifende Elegie „Du kannst meinen Kummer nicht verstehen“ - eine seiner aufrichtigsten und inspiriertesten Aussagen. Guriljows wahres Gesicht zeigt sich hier vor allem in der Interpretation der Gesangsmelodie - klar und geschmeidig in ihrer Bewegung, aber voller verborgener Dramatik. Die einzige Linie des Abstiegs (von der Quinte zur Tonika, dem unteren G) verleiht ihr den Ausdruck tiefer Traurigkeit. Die Stimme wird durch „sprechende“ Pausen unterbrochen, die wie durch Tränen klingen. Die abschließenden kadenzartigen Wendungen im tiefen Brustregister werden ausdrucksvoll betont (Beispiel 79).

Mit der gleichen Aufrichtigkeit und Inspiration schrieb er eine wunderschöne Romanze zu Ogarews Text – „Innere Musik“. In Guriljow klang sie ganz im Sinne des Dichters - als eine Art Geständnis, ein Bekenntnis, eine Hommage an seine Lieblingskunst. Die Musik der Romanze wird von einem leichten, erhabenen Gefühl erhellt. Die breite, nach oben gerichtete Gesangsmelodie, die zugleich deklamatorisch und gesänglich ist, offenbart einen romantisch entrückten Sinn für Schönheit (Beispiel 80).

Eine besondere Gruppe in Guriljows Nachlass bilden die lyrischen und dramatischen Romanzen: sie bilden die neue Gattung des Monologs, die von dem „Lehrer der musikalischen Wahrheit“ Dargomyschski auf die höchste Stufe der Meisterschaft gehoben und in Tschaikowskis Kammermusikwerken weiter entwickelt wurde. Die deklamatorische Struktur von Guriljows Melodie und seine Kunst der ausdrucksvollen Aussprache des Wortes wurden hier anschaulich demonstriert. In den Romanzen „Die Trennung“, „Ich sprach beim Abschied“ (Text von A. A. Fet), „Du armes Mädchen“ (Text von I. S. Aksakow) agiert er als begabter Zeitgenosse von Dargomyschski, der in seiner Kunst tiefe psychologische Prozesse zu berühren, das Leben der menschlichen Seele zu zeigen verstand. Guriljows einfaches, alltägliches menschliches Drama wird ohne die romantische Überhöhung, die für ähnliche Romanzen von Warlamow typisch ist, ohne die Leidenschaft von Warlamow, aber mit tiefer Sympathie und Herzlichkeit dargestellt. Die Guriljow innewohnende Weichheit des lyrischen Ausdrucks schafft hier eine besondere Art von musikalischer Bildsprache: traurige Reflexion, Depression, Resignation vor dem Schicksal. Aber der

Zustand der inneren Spannung ist in diesen Romanzen überall präsent: Monologe, die unerwartet in dramatischen rezitativen Episoden („Die Trennung“) oder in scharfen, plötzlichen Höhepunkten und Ausbrüchen ausbrechen und ein tief in der Seele verborgenes Gefühl des Protests zum Ausdruck bringen. Das Pathos dieser Aussagen konzentriert sich in der Regel auf den letzten, zusammenfassenden Teil der Romanze. So konzentriert sich in dem Monolog „Du armes Mädchen“ die Idee des ganzen Gedichts in der letzten deklamatorischen Phrase, die von tiefem Bedauern erfüllt ist (Beispiel 81).

Und in der Romanze zu Gekows Worten „Gott sei mit euch!“ offenbaren die abschließenden rezitativen Schreie in der Gesangsstimme sofort den wahren Subtext dieses Bekenntnisses. Das zentrale Leitmotiv des Gedichts: „Gott sei mit euch! Ich liebe dich nicht mehr“ erhält in Guriljows Musik seine verborgene Bedeutung (Beispiel 82).

Der Komponist liest Lermontows Gedichte mit Sensibilität: er kann als einer der ersten talentierten Interpreten der elegischen Lyrik des Dichters angesehen werden. Die Annäherung an Dargomyschski wird hier besonders deutlich. Wie der Komponist der „Rusalka“ spürte er in Lermontows Gedichten die Atmosphäre einer ganzen Epoche und las eine traurige Geschichte über das Schicksal seiner Generation.

Die Romanze „Und es ist langweilig und traurig“ ist anschaulich. Die deklamatorische Struktur der Melodie, die natürlich in kurze „gesprochene“ Phrasen zerfällt, ihr komprimierter Tonumfang und die ausdrucksstarken Sprachakzente verleihen der Musik die besondere intonatorische Sicherheit einer einfachen Aussage, eines Gesprächs mit sich selbst. Der Vergleich mit einer ähnlichen Romanze von Dargomyschski ist unausweichlich. Natürlich finden die von Guriljow skizzierten Gattungsprinzipien des Liebesmonologs bei Dargomyschski einen subtileren und differenzierteren Ausdruck. Aber die gesamte Intonationsstruktur von Dargomyschskis Melodie weist dennoch auffällige Ähnlichkeiten mit Guriljows Romanze auf, bis hin zur anfänglichen Intonation der steigenden kleinen Sekunde in der ersten Phrase (Beispiel 83a, b). Gemeinsam ist den beiden Komponisten auch der Stil der Klavierbegleitung - transparent und zurückhaltend, die deklamatorischen Nuancen der Gesangsstimme gut schattierend. Ausdrucksstarke Pausen, Fermaten und rhythmische Pausen verstärken die Stimmung der quälenden Kontemplation.

Ein weiterer romantischer Monolog nach Lermontows Worten, „Rechtfertigung“ („Wenn nur Erinnerungen“), hat einen angespannteren, erhabeneren und pathetischeren Charakter. Unter den Gedichten des Dichters sticht dieses aufgewühlte Bekenntnis durch seinen düsteren und tragischen Ton hervor: Alles ist hier erfüllt von der Vorahnung eines nahen Todes, dem Pathos der Denunziation, dem Gefühl tragischer Einsamkeit „vor dem Urteil der bösen Menge“. Und Guriljow spürte sensibel die bewegte, romantische Struktur dieses „Testaments“. Die freie arioso-rezitative Komposition der Romanze ist der figurativen Entwicklung des Textes völlig untergeordnet.

Das Hauptthema von „Rechtfertigung“ ist zweifelsohne von Glinkas „Zweifel“ inspiriert. Dies zeigt sich in der allgemeinen Art der Melodie - sanglich und leidenschaftlich, eine Kombination aus ausgedehnter Kantilene und expressiver Deklamation, in der weichen, harfenartigen Begleitung, in der allgemeinen düsteren Tonalität von g-Moll und sogar in bestimmten harmonischen Wendungen (Beispiel 84).

Die gesamte pathetische Struktur des Gedichts drängte jedoch auf eine freiere Art der Entwicklung. In der zentralen Episode der Romanze verwandelt sich die Melodie, die reich an scharfen expressiven Ausbrüchen ist, in ein dramatisches Rezitativ

(Beispiel 85). Der deklamatorische Charakter überwiegt auch in der dynamischen Reprise, in der Guriljow die sprachliche Ausdruckskraft der Gesangsmelodie durch die Angabe *affrettando, a piacere* („beschleunigt, frei“) betont.

Die gleiche Art von arioso-rezitativer Melodie beherrscht die Romanze „In einer schwierigen Minute des Lebens“, die dem Andenken Warlamows gewidmet ist. Die deklamatorische Behandlung der Gesangsstimme steht hier in direktem Gegensatz zu Glinkas Interpretation dieses Textes, die beim Autor von „Ruslan“ in einer breiten und voll klingenden Kantilene verankert war (Beispiel 86a, b).

Solche Beispiele des von der Poesie Lermontows und dem Werk Dargomyschskis inspirierten romantischen Monologs von Guriljow - einem anerkannten „Liedermacher“ - können eher als Ausnahme in einer eher oberflächlichen Betrachtung seines Vermächnisses angesehen werden.

Umso bedeutender ist jedoch ihre Rolle in der allgemeinen Perspektive der Entwicklung der russischen Romantik. Es kann nicht geleugnet werden, dass in ihnen das Bestreben, die russische romantische Lyrik zu bereichern (gleichzeitig - Lyrik weit verbreitet im Alltag, in einem demokratischen Umfeld), ihre konsequente Annäherung an die Sprachintonation, an die Phonetik des klingenden Wortes deutlich zum Ausdruck kam. Die Tendenz, die russische Romantik zu dramatisieren und die „Wahrheit in Tönen“ zu verkörpern, die von Dargomyschski und dann von seinem Nachfolger Mussorgski zum Ausdruck gebracht wurde, entwickelte sich allmählich in der Vokalmusik und entsprach dem Bestreben nach psychologischem Realismus, das der russischen Kunst eigen war. Das Denken der russischen Komponisten in seinen verschiedenen Ausprägungen - beginnend mit den dramatisierten „Russischen Liedern“ von Warlamow und vielen Romanzen von Aljabjew - bewegte sich allmählich in Richtung einer Melodie, die „das Wort direkt ausdrückt“ (Dargomyschski), und in Richtung einer „sinnvollen, gerechtfertigten Melodie“ („Mussorgski“). In den 40er Jahren verstärkte sich diese Bewegung und spiegelte sich vor allem in Guriljows Lermontow-Romanzen wider.

Diesen Werken steht eine andere, ebenfalls vielversprechende Linie im Schaffen des Komponisten gegenüber, die wahrscheinlich auf die Landschaftslyrik von Tschaikowski und Rimski-Korsakow zurückgeht. Dazu gehört eine Reihe von Werken, die von einer poetischen Wahrnehmung der Natur geprägt sind. In den Romanzen „Serenade“, „Maiennacht“⁴, „Herbsttag“ und „Der Monat ist aufgegangen und beleuchtet den Garten mit einem silbernen Strahl“ erscheinen Bilder der Natur als Symbole geistiger und seelischer Zustände, die an die lyrischen Landschaften erinnern, die für die russische Dichtung und Malerei der Mitte des 19. Jahrhunderts so typisch waren.

⁴ Kurioserweise wurden die ersten Worte von Grekows Gedicht, das die Grundlage für Guriljows Romanze bildete („Und die Nacht und die Liebe und der Mond und der dunkle, buschige Garten“), später von Rachmaninow als Programmtitel für den zweiten Satz seiner Fantasie für zwei Klaviere op. 5 (1893) – „Und die Nacht und die Liebe...“. Guriljows Arbeit blieb dem jungen Komponisten offenbar nicht verborgen.

Die schöne Romanze „Zum Brunnen des Bachtschissarai-Palastes“ - ein Vorbote von Rimski-Korsakows zukünftiger Lyrik - sticht in dieser Hinsicht hervor. Guriljow gab diesem Werk einen charakteristischen Untertitel: „Nocturne“. In der Tat bestimmt die erfolgreich gefundene nocturneartige Struktur, die mit der Chopin-Tradition verbunden ist, hier vollständig die poetische Form der Romanze. Alles in ihr - die Bewegung der mäßig fließenden Begleitung, das Fließen des kontinuierlich modulierenden

harmonischen Gefüges, das Fließen der wogenden melodischen Linie - korrespondiert sensibel mit Puschkins elegischem Bild der Erinnerung⁵.

⁵ Man kommt nicht umhin, sich daran zu erinnern, dass genau diese Guriljow-Romanze von B. W. Assafjew als Rahmenthema im Ballett „Der Brunnen von Bachtchissarai“ verwendet wurde.

Schon die erste Phrase der Romanze mit ihrer romantisch aufgeklärten, zum melodischen Gipfel aufsteigenden Tonartenintonation (Beispiel 87) ist bemerkenswert.

In Guriljows Romanze kommt eine besondere, wertvolle Eigenschaft seiner Vokallyrik deutlich zum Vorschein: die Aufmerksamkeit für die Struktur der Begleitung, die eine untrennbare Einheit mit der Gesangsstimme bildet. In der gesamten Gestaltung der Romanze, in der fein ausgearbeiteten Klavierstimme, ist die Ganzheit des künstlerischen Bildes deutlich ausgeprägt. Man sieht nicht nur die Hand eines begabten Melodikers, sondern auch die eines feinen musikalischen Interpreten, eines Pianisten, der sein Instrument hervorragend beherrscht.

Das lange und gründlich vergessene Klavierwerk Guriljows hat erst in jüngster Zeit in den Werken sowjetischer Musikwissenschaftler eine gebührende Würdigung erfahren (siehe: 8; 162). Ein gründliches Studium seiner veröffentlichten Werke hat dazu beigetragen, seine wahre Rolle in der Entwicklung des russischen Klavierschaffens als Komponist, Interpret und Lehrer zu ermitteln. Die relativ große Bandbreite der Genres in Guriljows Klavierwerk, die von einfachen Lehrstücken bis zu virtuosen Konzerttranskriptionen reicht, zeugt von den herausragenden pianistischen Fähigkeiten dieses bemerkenswerten Musikers, der die russische Klavierliteratur seiner Zeit erheblich bereichert hat. W. I. Musalewski, ein Forscher der russischen Klaviermusik, urteilt treffend: „Guriljows Variationen ändern grundlegend die Vorstellung von ihm als einem Komponisten mit begrenzten Ausdrucksmöglichkeiten, der angeblich nur leichte Texturen und eine primitive „Gitarren“-Begleitung für die Klavierstimmen der Romanzen schaffen konnte. Die große Vielfalt der harmonischen Techniken (bis hin zur breiten Verwendung dissonanter Kombinationen und frischer Modulationen), seine fließende Beherrschung der Klaviersatztechniken und seine virtuose Bandbreite geben Anlass zu einer ganz anderen, höheren und gerechteren Bewertung des Komponisten Guriljow“ (162, 179).

All diese Qualitäten zeichnen Guriljow unter seinen Zeitgenossen aus; in der gekonnten Beherrschung der Klaviertechnik wird er nur von Glinka übertroffen. Als einer der typischen Vertreter der Field-Schule des Pianismus hat er deren Prinzipien auf russischem Boden unabhängig entwickelt. Die für diese Tradition charakteristische Technik der leichten, durchbrochenen Klaviertechnik, die Reinheit der Intonation, die Eleganz und Raffinesse des „gefühlten“ Field-Stils ordnet er ganz seinem ästhetischen Empfinden als russischer Künstler-Komponist und Interpret sowie den Anforderungen des russischen Publikums unter. In seinen besten Werken - Transkriptionen und Variationen des Konzertplans - verwendet er hauptsächlich Themen von Glinka, Warlamow und Aljabjew, und in Stücken mit lehrreichem und pädagogischem Charakter verarbeitet er russische Volkslieder.

Guriljow begann seine Klavierwerke in den 30er Jahren in Moskau zu veröffentlichen, und die besten von ihnen stammen aus dem folgenden Jahrzehnt. In ihnen beherrschte er die beiden wichtigsten Gattungen der russischen Klaviermusik jener Zeit: den Variationszyklus und die Klavierminiatur.

Guriljows Variationen verdienen besondere Aufmerksamkeit. Sie wurden über Themen aus populären Romanzen und Opern geschrieben und sind im Wesentlichen eine charakteristische Gattung von Transkriptionen, die in der Romantik weit verbreitet war. Sie zeigen die besten Aspekte der Field-Tradition, die hier in den etwas komplizierteren Formen des imposanteren, virtuoserer Konzertstils der 30er - 40er Jahre erscheint. Guriljows Fantasie über Themen aus Donizettis Oper „Lucrezia Borgia“, die deutlich an ähnliche Werke von Glinka über italienische Themen erinnert, zeichnet sich durch eine solche virtuose Brillanz und große Konzertfähigkeit aus.

Die Tendenzen des romantischen Klavierspiels wurden von Guriljow in seinen Variationen über Themen aus Glinkas Opern und Warlamows Liedern am anschaulichsten dargestellt. Der erste dieser Zyklen basiert auf dem Thema des Terzetts aus dem ersten Akt von „Iwan Sussanin“ – „Quäle mich nicht, mein Liebster“. Guriljow entwickelt Glinkas fesselndes Thema frei, mit einer großen Vielfalt an Klaviertechniken, ohne dabei den kantilenischen Charakter von Glinkas Melodie zu stören.

Die Transkription von Warlamows Romanze „Wecke sie nicht im Morgengrauen“ (1848)⁶ ist in ihrer Konzeption noch interessanter und origineller.

⁶ Zusätzlich zu dieser Transkription besitzt Guriljow einen Zyklus von Variationen über das Thema von Warlamows Lied „Du sollst nicht singen, Nachtigall“.

Mit großem künstlerischen Feingefühl hebt der Komponist die besten Aspekte von Warlamows Melodie hervor - ihre sanfte Kontemplation und das rhythmische Fluidum der Walzerbewegung. Dem Variationszyklus geht eine brillante improvisatorische Einleitung voraus. Der emotionale Charakter dieses „freien Ergusses“ verstärkt und schattiert den romantischen Ton der folgenden Variationen, in denen Guriljow gekonnt Klangfarbenkontraste und subtile Farbeffekte einsetzt. Dabei geht er weit über den filigranen Field-Stil hinaus und strebt nach einer reicheren, satteren Farbgebung (Akkord- und Oktavtechnik, Melodisierung des Klaviersatzes, farbiges Nebeneinander der extremen Register). Der Historiker der russischen Klavierkunst A. D. Alexejew hebt dieses Werk in einer Besprechung von Glinkas Klaviermusik der Glinka-Ära hervor: „Die Beherrschung der Klavierexposition dient Guriljow jedoch nicht dazu, die Virtuosität des Interpreten zu demonstrieren. Der Komponist ist offensichtlich in erster Linie bestrebt, den lyrischen Anfang der Romanze zu enthüllen. Indem er das Thema abwandelt, reichert er es mit immer neuen Gefühlsnuancen an... Insgesamt sind Guriljows Variationen eines der besten und reifsten Beispiele für die lyrisch-romantische Tendenz im Klavierwerk der russischen Meister der Liedromantik“ (8, 69).

Guriljows frühere Werke über Themen von Aljabjew sehen viel einfacher aus: eine Transkription des Liedes „Die Nachtigall“ und eine Polonaise über die Themen zweier Romanzen – „Der Rat“ („Du, Fjodor, warst ein ruhmreicher Husar“) und „Verwirrung“ („Was für ein Gefühl, ich weiß nicht“). Aber schon der Hinweis auf das Werk seines Zeitgenossen ist bezeichnend: er zeigt, wie aufmerksam Guriljow auf neue Phänomene in der russischen Musik reagierte (die oben erwähnte Polonaise wurde 1830 in der Sammlung „Neuheiten“ veröffentlicht, unmittelbar nach der Veröffentlichung von Aljabjews Romanzen).

Der Komponist zollte der Tanzminiatur großen Respekt. Unter seinen Werken finden sich Walzer, Mazurken, Galoppe, Kotillions und einfache alltägliche Stücke, die für Laien recht zugänglich sind. In künstlerischer Hinsicht sind sie ungleichmäßig: neben

zarteren, anmutigen Mazurken und der gemischten Gattung der Polka-Mazurka, die Guriljow eindeutig bevorzugte, gibt es auch recht banale Stücke, die für den „Durchschnittsgeschmack“ geschrieben wurden. Doch auch in ihnen ist die Beherrschung des Instruments spürbar. Wie der Forscher richtig feststellt, „kann man sogar in diesem Teil von Guriljows Werk einen professionellen Komponisten erkennen, der für harmonische Farben und den Klang des Klaviers empfänglich ist - ein Kenner des Instruments“ (163, 179). In seinen besten Werken - Transkriptionen und Variationen - wirkte Guriljow als einer der Begründer der Gattung der Virtuosenkonzerte in Russland. Der Weg von diesen Werken führt zu den Klavierwerken von Dubjuk und dann Balakirew, dessen Werk eine neue Etappe in der Entwicklung des russischen Klavierschaffens markiert. Guriljow, ein talentierter Zeitgenosse Glinkas, hat, wenn auch nur in wenigen erhaltenen Beispielen, einen wichtigen Schritt in diese Richtung getan. Auch wenn sein Klavierwerk deutlich hinter seinen Vokaltexten zurückbleibt, ist es für die nachfolgenden Generationen russischer Musiker nicht spurlos an ihm vorübergegangen.

Guriljows Kunst, die in der Musikkritik der Vor-Oktoberrevolutions-Zeit lange Zeit eine Art Ächtung erfuhr, ist von der sowjetischen Wissenschaft längst in den allgemeinen Entwicklungsprozess der russischen Musikkultur als eine der wesentlichen Etappen ihrer Entwicklung einbezogen worden. Die künstlerisch wertvollsten seiner Romanzen haben den Test der Zeit überstanden. Zugänglich im besten Sinne des Wortes, lebt Guriljows Musik, wie die Kunst Warlamows, „auf den vom öffentlichen Bewusstsein vorgezeichneten Wegen“ (Assafjew) - lebt dank der wunderbaren Eigenschaft der Geselligkeit, der Übereinstimmung mit der Weltanschauung der breitesten, demokratischen Kreise. Indem er vorausschauend die Linie des romantischen Melos von Warlamow und Guriljow mit der intonatorischen Struktur des lyrischen Thematismus von Tschaikowski verband, wies Assafjew zu Recht auf dieses Phänomen als einen fruchtbaren Zweig der russischen Musik hin, der in Zukunft wachsen und erblühen sollte: „Nach Material und Stimmungen, nach dem Charakter der Melodie (intim und elegisch) und der Fähigkeit, Gefühle aufrichtig und einfach auszudrücken, entstammt Tschaikowskis Romanze fast gänzlich der russischen häuslichen oder besser gesagt ‚heimatlichen‘ Romantik“, schrieb Assafjew in seinem Buch „Russische Musik“. In diesem Sinne ist Guriljows Kunst, die in ihrer Bedeutung bescheiden und häuslich zu sein scheint, in Wirklichkeit weitgehend mit den Phänomenen der nächsten, der Nach-Glinka-Ära verbunden. In einer bescheidenen, allgemein zugänglichen Form gelang es ihm, das Neue, das das russische künstlerische Denken der 50er - 60er Jahre mit sich brachte, vorwegzunehmen: die Aufmerksamkeit für die innere Welt der gewöhnlichen, alltäglichen Menschen, ein sensibler Sinn für die psychologische Atmosphäre der Zeit.

M. I. GLINKA

1.

Der Name Glinka ist in unseren Köpfen unweigerlich mit der gesamten breiten und vielfältigen Welt der russischen klassischen Musik verbunden. Aus dem Boden jahrhundertealter Traditionen kommend, stieß seine Kunst kühn in die Zukunft vor, indem sie die Wege der Operndramaturgie, des Symphonismus und der Kammermusikgattungen definierte. Und in diesem Sinne war das Werk des Autors

von „Ruslan“ in der gesamten Geschichte der russischen Musik fast der wichtigste, entscheidende Wendepunkt. Zusammen mit Glinka reihte es sich in den Kreis der wichtigsten Phänomene der Weltkultur ein, behauptete seine Unabhängigkeit und wurde zu einem echten Ausdruck des Volksbewusstseins und der geistigen Schaffenskraft des russischen Volkes.

Das gesamte zweite Viertel des 19. Jahrhunderts kann mit Fug und Recht als „Glinkas Epoche“ bezeichnet werden, in der die besten Bestrebungen der russischen Musikkunst in seinen Werken, vor allem in den beiden Opern, die später als zwei mächtige Grundlagen der nationalen Musikklassiker dienten, zusammengefasst wurden. Bei allem unbestrittenen Talent seiner Zeitgenossen - Aljabjew, Werstowski und anderen - war nur er dazu bestimmt, sein Werk auf jenes hohe Niveau ästhetischer und philosophischer Verallgemeinerung zu heben, das dem dringenden Ruf der Zeit entsprach. Die Ereignisse des Vaterländischen Krieges und des Dekabristenaufstandes, die das russische Leben in seinen Grundfesten erschütterten, konnten nicht ohne Auswirkungen auf das Schicksal der Musik bleiben. Sie brachten Glinkas Idee der „heimischen heroischen und tragischen Oper“, Glinkas Konzept des russischen Heldenepos zum Vorschein - also genau jenen hohen und allgemein bedeutsamen Gehalt des Nationalen in der Kunst, der Glinkas Vorgängern und älteren Zeitgenossen aufgrund der historischen Bedingungen noch nicht zur Verfügung stand. Durch die Kraft seines Genies, seiner weisen Einsicht und der breitesten europäischen Gelehrsamkeit gelang es ihm als Künstler, die Kluft zwischen dem Zweck und den Mitteln, dem Wünschenswerten und dem Erreichbaren zu überwinden.

Glinkas historische Rolle als Begründer der russischen Musikklassik war nicht sofort klar. Die Kritiker des 19. Jahrhunderts betonten die tiefgreifende Originalität seiner Kunst und waren gleichzeitig überrascht von der Unbegreiflichkeit und Unvorbereitetheit dieses Phänomens. Sie grenzten das Werk des genialen Komponisten bewusst von der gesamten vorangegangenen „nachahmenden“ Periode der russischen Musikkunst ab. Es bedurfte vieler Jahre intensiver Beschäftigung mit der Vor-Glinka-Periode, um die mächtige Gestalt des Schöpfers von „Sussanin“ auf einen festen Sockel der russischen Kunsttradition und der besten Leistungen der nationalen Komponistenschule des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts zu stellen.

Die wahre Bedeutung von Glinkas Vermächtnis erschließt sich erst in einer umfassenden historischen Perspektive. Eine Analyse von Glinkas schöpferischer Entwicklung bis zu „Iwan Sussanin“ zeigt, dass der junge Komponist in seinem Streben nach Meisterschaft den schwierigen Weg, den seine Vorgänger gegangen waren, auf einer neuen Ebene zu wiederholen schien.

Die erstaunliche Intensität der Entwicklung der russischen Kunst (innerhalb weniger Jahrzehnte auf das Niveau der jahrhundertealten westeuropäischen Kultur!) führte zu einer eigentümlichen stilistischen Vielstimmigkeit in den Bereichen Literatur, Theater und Musik. Die Komponisten des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts stützten sich in ihrem Streben hauptsächlich auf den vorherrschenden Stil des Klassizismus mit seinen unveränderlichen Prinzipien der Funktionalität im Bereich der Harmonie, des ladotonalen Denkens und der Instrumentation. Diese Normen des musikalischen Klassizismus wurden von Glinka in jungen Jahren gründlich verinnerlicht.

Aber in der russischen Musik waren die Traditionen des Klassizismus bereits etabliert, als die Flut des Sentimentalismus und der Frühromantik das kreative Denken der russischen Meister überschwemmte. Der junge Glinka, der mit der Poesie von Schukowski und Batjuschkow und dem Klavierstil der Field-Schule

aufgewachsen war, spiegelte in seiner Musik die besten Aspekte dieser „sensiblen“ Weltanschauung mit großer Direktheit wider.

Im Laufe der Zeit drangen die neuen künstlerischen Aufgaben, die von der fortschrittlichen russischen Kritik, der russischen Literatur und vor allem dem Werk Puschkins gestellt wurden, immer tiefer in sein Bewusstsein ein. Wie der Dichter selbst wurde er immer wieder vom Klassizismus (bei Puschkin vor allem vom französischen, bei Glinka vom Klassizismus der österreichisch-deutschen, Wiener Kompositionsschule), von der Vorromantik und dann von der reifen Romantik (bei Puschkin vom „neuen“, byronischen, beim jungen Glinka vom italienischen, Bellini-Stil) beeinflusst. Doch all dies wurde bei beiden durch ein inneres Gefühl für die Originalität der russischen Kunst, ein Gefühl der künstlerischen Pflicht gegenüber dem Mutterland und den unausweichlichen Wunsch, „auf Russisch zu schreiben“ (Glinka), überwunden.

Die angesprochene Analogie ist legitim. Das Thema „Puschkin und Glinka“ hat in der kritischen Literatur eine lange Tradition. Das Werk der beiden großen Erneuerer hat stets die Aufmerksamkeit der russischen Kritiker auf sich gezogen. Die Bedeutung dieser historischen Parallele hat sogar der erste Biograph Glinkas - Stassow - in klarster Form erkannt. „In vielerlei Hinsicht hat Glinka in der russischen Musik die gleiche Bedeutung wie Puschkin in der russischen Poesie. Beide sind große Talente, beide sind die Stammväter des neuen russischen Kunstschaffens, beide sind zutiefst national und schöpfen ihre große Kraft direkt aus den autochthonen Elementen ihres Volkes, beide haben eine neue russische Sprache geschaffen - der eine in der Poesie, der andere in der Musik“ (258, 720). Beide Künstler waren im wahrsten Sinne des Wortes Kinder ihrer heroischen Zeit und trieben die russische Kunst kraftvoll voran, nachdem sie die Grenzen des bedeutsamen Jahres 1825 bereits überschritten hatten und in eine neue Ära des sozialen Bewusstseins und des befreienden Denkens eintraten.

Bei alledem kann die historische Parallele „Puschkin und Glinka“ nicht einfach als ein bestimmtes Axiom verstanden werden: sie ist nur „in vielerlei Hinsicht“ natürlich, wie Stassow zu Recht sagte. Hier sollten wir nicht nur die Besonderheiten der historischen Entwicklung der russischen Musik als einer jüngeren und weniger professionell vorbereiteten Kunst berücksichtigen. Die schöpferischen Individualitäten der großen Meister, ihre Persönlichkeitstypen, die Art ihrer Anschauungen waren sehr unterschiedlich. Es wäre ein Fehler, Glinka den breiten Universalismus von Puschkin, die psychologische Tiefe und den Umfang seines Genies, sein offenes Freidenkertum und seine direkte Verbindung mit der Ideologie der Dekabristen zuzuschreiben. Gemeinsam ist ihnen aber der tiefe Boden ihrer Kunst, die aus den Tiefen des Volksbewusstseins herauswuchs und auf wahrhaft volkstümlichen Idealen der Lebenswahrheit aufbaute. Diese Gemeinsamkeit wurde vor allem durch die untrennbare Verbindung der beiden Genies Russlands mit der nationalen künstlerischen Tradition, mit dem ganzen schwierigen Prozess der Selbstbestätigung der russischen Kunst bestimmt.

Glinka erfüllte seine historische Rolle als Begründer der neuen, klassischen Periode der russischen Musik in erster Linie als Volkskünstler. Bildlich gesprochen wurde er „in der Zeit geboren“: seine künstlerischen Prinzipien reiften in der heißen, intensiven Atmosphäre des Vaterländischen Krieges und des Dekabristentums. Die Idee der Nationalität selbst machte eine gewaltige Entwicklung durch, die sich in den Kreisen der Anhänger des Dekabristentums entwickelte und schließlich ihre umfassendste und vielseitigste Verkörperung im Werk von Puschkin fand, in seiner berühmten These: „Die Geschichte des Volkes gehört dem Dichter.“

Vieles lernte Glinka schon als junger Schüler im Dialog mit seinem Lehrer Küchelbecker und dem künftigen „Erstgeborenen der Freiheit“. Die Idee des epischen Wesens der Volkskunst war tief in der Ästhetik der Dekabristen verwurzelt. Dazu trugen neue literarische Errungenschaften und neue Entdeckungen der russischen Geschichts- und Philologiewissenschaft bei, die das öffentliche Denken weckten.

Schon in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts entstand ein Interesse an der noch völlig unerforschten Schicht des altrussischen Epos. Die im Jahr 1800 erfolgte Veröffentlichung des „Igorliedes“ und die anschließende Herausgabe der „Altrussischen Gedichte“ (1804) lösten eine ganze Flut poetischer Nachahmungen aus. Raditschew, der von der Heldenepik der altslawischen Welt begeistert war, verglich in seinem Gedicht „Gesang des Allgesanges“ den legendären Bojan mit Homer und Ossian. Karamsin schrieb in seinem „Pantheon der russischen Autoren“ über Bonnus als den ersten russischen Dichter, den Stammvater der einheimischen Poesie, und Schukowski übernahm die Mühe, den gesamten Text des „Wortes“ in stilisierter rhythmischer Prosa zu übersetzen (vgl.: 296, 199-200). Zu diesen literarischen Bestrebungen gesellten sich wissenschaftliche Forschungen auf dem Gebiet der Folkloristik, allen voran die Arbeiten von A. Ch. Wostokow, einem hervorragenden Philologen, der 1812 seinen „Versuch über die russische Versifikation“ herausgab, in dem er viele grundlegende Merkmale des Volksverses begründete.

Die Epoche nach den Dekabristen, Ende der 20er - 30er Jahre, brachte einen neuen Aspekt in das Verständnis des Volksschaffens. Die Idee der nationalen Eigenständigkeit der Kunst, die stark von der Romantikbewegung beeinflusst war, ergriff das Bewusstsein der russischen Künstler mit Macht. Heiße Verfechter dieser Konzeption waren die Mitglieder des Moskauer Kreises der „Philosophen“: W. F. Odojewski, D. W. Wenewitinow, die Brüder I. W. und P. W. Kirejewski, der Lyzeumskamerad Glinkas N. A. Melgunow und der diesem Freundeskreis nahestehende J. M. Newjerow. Trotz der begrenzten Natur ihrer Schellingschen idealistischen Ansichten vertieften und bereicherten sie die Theorie der russischen Folkloristik in vielerlei Hinsicht. Der gewissen Einseitigkeit der dekabristischen Ansichten, die noch im Rationalismus der Aufklärungsphilosophie wurzelte (Unveränderlichkeit der Volksideale, Verherrlichung der „heroischen Antike“), stellten sie ein flexibleres, dynamischeres Verständnis des Volksschaffens gegenüber.

Wir müssen uns auch daran erinnern, dass aus diesem Milieu die Autoren der ersten bemerkenswerten Seiten der russischen Glinkianer - Odojewski, Newerow und Melgunow - hervorgingen, dass es Odojewski war, der als erster auf den Beginn der „neuen Periode“ der russischen Musik hinwies, die mit „Iwan Sussanin“ von Glinka zusammenfiel.

All diese Tatsachen charakterisieren natürlich nur zum Teil das Umfeld, in dem sich das Weltbild des großen Komponisten herausbildete. Die wichtigste Anregung jedoch, bedingt durch die gesamte Atmosphäre der Epoche, war seine unmittelbare, lebendige und ganzheitliche Wahrnehmung der russischen Volksmusik und des Volksliedes in ihrer ganzen Vielfalt und Vollständigkeit.

Bereits am Ende seines Lebens formulierte Glinka sein schöpferisches Credo in wenigen, von A. N. Serow aufgezeichneten Worten deutlich: „Das Volk schafft die Musik, und wir Künstler arrangieren sie nur“ (244, 111). Dieser Gedanke, wenn auch noch nicht in so klarer aphoristischer Form verwirklicht, prägte ihn schon in seinen ersten Schaffensjahren. Auf dem Land aufgewachsen, kam er von Kindheit an mit dem bäuerlichen Liedgut in Berührung, das er in seiner ganzen ursprünglichen Schönheit in sich aufnahm, und in seiner Jugend war er bestrebt, „volkstümliche

Themen zu bearbeiten“. Die Idee einer nationalen Heldenoper erobert sein heranreifendes Talent vollständig: er widmet ihr seine „Jahre des Studiums“ und „Jahre der Wanderschaft“. Er sucht nach neuen Formen der Umsetzung von Volksthematik und Volksmelodie in Oper, Instrumentalmusik und Romantik. Glinka war der erste russische Komponist, der über die alltägliche Interpretation des Volksthemas hinausging und die Idee der Volkstümlichkeit in den Mittelpunkt eines hohen, epischen und tragischen Konzepts stellte. Zum ersten Mal gelang es ihm, das Gebot von Raditschew, der im Volkslied „die Erziehung der Seele unseres Volkes“ sah, in der Musik vollständig zu verwirklichen.

Er konnte sich nur dank eines neuen, unermesslich tieferen Zugangs zum Material der Volksmusik selbst auf diese Ebene begeben. Die Besonderheit seiner schöpferischen Methode lag vor allem in der ihr innewohnenden neuen Qualität der Synthese begründet. Wie Puschkin besaß er die seltene Gabe des synthetischen Denkens - die Fähigkeit, weit über die unmittelbaren Eindrücke hinauszugehen und sie zu einem kohärenten poetischen Bild zu verallgemeinern. Er beschränkte sich nicht auf die Vertrautheit mit dem alltäglichen städtischen Liedgut, das seinen Zeitgenossen in der Regel als Hauptbezugspunkt diente, sondern drang tief in die Ursprünge der Volksliedmelodie ein und entwickelte nicht so sehr echte, originelle Themen (eine Technik, die er gewöhnlich in seinen Kompositionen über „fremde“, nicht-russische Themen - orientalische, spanische, italienische - anwandte) als vielmehr die stabilen Prinzipien ihrer Verkörperung. Er war der erste, der die wichtigsten Grundlagen des russischen harmonischen Denkens, die Prinzipien der Polyphonie, der metrischen Flexibilität und der freien Entwicklung des Variantengesangs erfasste.

All dies verblüffte die damaligen Zuhörer durch seine Neuartigkeit und veranlasste Glinkas aufmerksame Zeitgenossen, in seiner Kunst „ein ganzes System russischer Melodie und Harmonie zu sehen, das aus der Volksmusik selbst stammt und keiner der früheren Schulen ähnelt“ (159, 163). Als ob er diese Idee des Kritikers Melgunow ergänzen wollte, betonte ein anderer Bewunderer Glinkas, Newerow, die schöpferische Natur des Denkens des Komponisten und seine Fähigkeit, volkstümliche Themen künstlerisch umzusetzen. Glinka hat sich nach seinen Worten „tief in den Charakter unserer Volksmusik eingegraben, alle ihre Besonderheiten bemerkt, sie studiert, sie assimiliert - und dann seiner eigenen Phantasie, die rein russische, einheimische Bilder aufnahm, volle Freiheit gelassen; beim Hören seiner Oper bemerkten viele etwas Bekanntes darin, versuchten sich zu erinnern, aus welchem russischen Lied dieses oder jenes Motiv entnommen war, und fanden das Original nicht. Das ist ein schmeichelhaftes Lob für unseren Maestro; in der Tat gibt es kein einziges entliehenes Motiv in seiner Oper; aber alle sind klar, verständlich, uns nur deshalb vertraut, weil sie reine Nationalität atmen, dass wir in ihnen einheimische Klänge hören“ - schrieb Newerow über die Oper „Iwan Sussanin“ (167, 337-338).

Glinkas Sensibilität bei der Wahrnehmung fremder nationaler Atmosphären ist untrennbar mit seinem tiefen Verständnis des russischen Volksstils verbunden. Dies gilt in erster Linie für die Musikkunst von Völkern, die Russland nahe und verwandt sind - die ukrainische und weißrussische Folklore sowie die Musik der Völker Transkaukasiens. In den Werken Glinkas und zum Teil seines Zeitgenossen Aljabjew erschloss sich dem russischen Hörer erstmals der phantasievolle Reichtum der orientalischen Musik.

Glinkas Synthesemethode, die in seinem Verständnis des Nationalen und Volkstümlichen begründet ist, bedingte natürlich alle Hauptmerkmale seines Stils.

Der Stil Glinkas ist eines der wichtigsten Probleme der russischen Musikwissenschaft. Dieses Problem ist nicht nur mit der schöpferischen Entwicklung des großen Komponisten und seiner Arbeit in verschiedenen Gattungen verbunden, sondern auch mit dem zukünftigen Schicksal der russischen Musikkunst und der russischen Kompositionsschule in der klassischen Periode ihrer Entwicklung.

Seit vielen Jahren gibt es Debatten und verschiedene Standpunkte zu diesem Thema. Die Musikwissenschaftler haben in ihren Arbeiten die romantischen Züge von Glinkas Musiksprache oder seine Anknüpfung an klassische Traditionen unterschiedlich hervorgehoben.

Letzteres wird besonders deutlich bei H. A. Laroche, der das Bild Glinkas als weiser, ausgeglichener Künstler, als Meister der schlanken und harmonischen Komposition überzeugend mit der klassischen, vor allem mozartschen Linie der Weltkunst verbindet.

Aus einer anderen, noch umfassenderen Perspektive wird derselbe Gedanke von B. W. Assafjew entwickelt, der die große Bedeutung nicht nur der Mozart-, sondern auch der Beethoven-Tradition für Glinkas schöpferische Entwicklung hervorhebt. Durch die Analyse seiner frühen Werke und die sorgfältige Lektüre seiner „Notizen“ und Briefe zeichnet der Forscher detailliert seine Kontinuität mit dem Werk Beethovens und den Meistern der Großen Französischen Revolution - Méhul und Cherubini - nach. Durch Glinkas Lehrer Dehn, einen Schüler Cherubinis, und durch das Repertoire des Hausorchesters, das der junge Komponist in Nowospasskoje leitete, verstärkte und disziplinierte dieser Einfluss seinen schöpferischen Prozess in hohem Maße. Und später, in seinen reifen Jahren, während der Periode seiner Opern, wurden Glinkas Beethovensche Anfänge - der weite Umfang, die mächtige, wahrhaft landesweite Steigerung in monumentalen Opernkompositionen - immer deutlicher.

Gleichzeitig wäre es ein offensichtlicher Fehler, andere Aspekte von Glinkas künstlerischer Haltung zu unterschätzen, die in engem Kontakt mit den fortschrittlichen Tendenzen der gesamten europäischen Kunst der 30-40er Jahre stand. Die Blütezeit seines Werks fiel mit dem Triumph der romantischen Strömung in allen Ländern Europas zusammen. Glinka fand sie aus vielen Gründen nahe und verwandt, vor allem wegen des romantischen Konzepts der nationalen Identität und des lebendigen Charakters, d.h. all dessen, was damals mit dem Begriff „Lokalkolorit“ definiert wurde.

Für Glinka bekam dieser Begriff eine besondere, tiefe Bedeutung. Er verband Puschkins Verständnis der Volkskunst als Widerspiegelung des geistigen Lebens des Volkes mit der führenden Strömung der so genannten „Neuen Romantik“; „Klima, Regierungsweise und Glaube geben jedem Volk eine besondere Physiognomie, die sich mehr oder weniger im Spiegel der Poesie widerspiegelt“, schrieb der Dichter (215, 28-29). Begabt mit Puschkins wahrhaft „universeller Empfänglichkeit“, nahm der russische Komponist die fremde Kultur sensibel als Ausdruck des nationalen Charakters und der psychologischen Beschaffenheit des Volkes wahr. Charakteristisch sind seine treffenden, scharfsinnigen Urteile über die Musik Italiens und Spaniens, seine Äußerungen über das italienische „sentimento brillante“ - ein leichtes und freudiges, schwärmerisches Gefühl, das in seinen eigenen Werken der italienischen Periode so voll zum Ausdruck kommt; über die stolze, ritterliche „spanische Tapferkeit“, die sich in der Musik der „Jota de Aragonese“ verkörpert; über die Musik Chopins, in der er ähnliche Züge des lyrischen slawischen Melos fand. Hauptsächlich in der Musik des Klassizismus und in den Traditionen der

frühromantischen Field-Schule erzogen, stürzte er sich mit ganzem Eifer in die Elemente des italienischen Belcanto, in die romantische Oper von Bellini, in die geheimnisvolle Welt der Opern von Weber und dann in die weite phantasievolle Sphäre des Symphonismus von Berlioz. Die romantischen Tendenzen manifestierten sich natürlich mit besonderer Kraft in der Musik von „Ruslan“, die Merkmale des Heldenepos und der märchenhaften Fantasie miteinander verband.

Aber auch in diesem phantastisch bunten „Opernpoem“ ist Glinka kein Romantiker geworden. Vieles in der Ästhetik der Romantik war ihm fremd. Viele spezifische Aspekte der Romantik haben ihn nicht berührt: die Hypertrophie der persönlichen, subjektiven Wahrnehmung, die romantische Skepsis, eine gewisse Überhöhung, Theatralik der Pathetik, die er vor allem in der Musik von Liszt nicht akzeptierte. Überall bleibt er seinem nüchternen, objektiven Blick auf die Welt und seinen Idealen von Struktur, Klarheit und Einfachheit treu. Das Werk Glinkas, das keine nationalen Grenzen kennt, gehört bei allem Klassizismus weder dem Klassizismus noch der Romantik an. Wie Puschkin ging er „den Weg der Freiheit“ auf seinem eigenen, von der gesamten historischen Entwicklung der russischen Kultur geprägten Weg.

Dieser Weg stellte den Komponisten natürlich vor die Aufgabe einer wahrheitsgetreuen Reflexion des Lebens und einer realistischen Schaffensmethode. Und ebenso wie in seinem Verständnis von Nationalität konnte Glinka hier zu einer neuen, höheren Ebene ästhetischer Anforderungen an die Kunst aufsteigen. Er überwand die Grenzen des häuslichen Realismus des 18. Jahrhunderts und gelangte zu den ästhetischen Prinzipien der hohen Typisierung und poetischen Verallgemeinerung der Phänomene der Wirklichkeit.

Die Frage nach dem Realismus Glinkas ist eines der Hauptthemen in der Ästhetik der klassischen russischen Kompositionsschule. Geboren in der Zeit des mächtigen Aufstiegs der russischen Poesie, ist Glinkas Werk von der „schönen Jugend“ der russischen Kunst und ihrem romantischen Streben geprägt. In der russischen Kunstkultur dieser Zeit war die realistische Methode keine Negation der Romantik: Glinka übernahm wie Puschkin die besten progressiven Züge der Romantik. Wie Puschkin ist er ein „Dichter der Wirklichkeit“, der in der Lage ist, das Schöne im Gewöhnlichen zu finden.

In der Geschichte der russischen Musik war Glinka der erste große Meister, dem es gelang, die beiden Prinzipien - Wahrheit und Schönheit - untrennbar in einer einzigen Synthese zu verschmelzen. Er war der erste russische Komponist, der diese Einheit des Wahren und des Schönen perfektionierte und Bilder der ihn umgebenden Wirklichkeit in einer einzigartig anmutigen, plastisch strukturierten und perfekten künstlerischen Form vermittelte. Von poetischem Gefühl durchdrungen, bereitet seine Musik, ähnlich wie die von Mozart, stets großes ästhetisches Vergnügen. In jedem seiner Werke - ob groß oder klein, bedeutend oder unbedeutend - wird man immer von Glinkas echter Kunstfertigkeit angezogen.

Es ist unmöglich, nicht zu bemerken, dass Glinkas Begriff der Schönheit untrennbar mit der allgemeinen Ausrichtung der russischen Poesie verbunden ist, die sich im Jahrhundert Puschkins kraftvoll manifestierte. Die reale Wirklichkeit wird, wie bei Puschkin, immer durch den „magischen Kristall“ der poetischen Wahrnehmung verwirklicht und erhält ihren Ausdruck in schlanken Formen, die der poetischen Schöpfung entsprechen (besonders deutlich wird dies in Glinkas Lyrik und seinen Romanzen)¹.

¹ Ist das nicht der Grund, warum Glinka von Vertretern einer jüngeren Generation, den 50er - 60er Jahren, die sich den dunklen, disharmonischen Erscheinungen des Lebens zuwandten, so oft als Lyriker wahrgenommen wurde? So schrieb Dargomyschski, als er seine „Rusalka“ komponierte, an W. F. Odojewski: „Glinka, der als einziger der russischen Musik bisher ein breites Ausmaß gegeben hat, hat meiner Meinung nach nur eine Seite davon berührt - die lyrische Seite“ (105, 41). Auch der junge Stassow sprach von der Vorherrschaft der lyrischen Sphäre in Glinkas Werk.

Daher auch Glinkas Verständnis von „Form als Schönheit“, „Proportionalität“ und der Harmonie aller Elemente „zu einem kohärenten Ganzen“. Der Komponist selbst stellte strenge Anforderungen an den präzisen (in seinen eigenen Worten: „eindeutigen“) Ausdruck der Gedanken und die vollständige Übereinstimmung von Form und Inhalt. In einem Brief an den Komponisten W. N. Kaschperow notierte er: „Alle Künste, und damit auch die Musik, erfordern: 1.) Gefühl (L'art c'est le sentiment)² - dieses kommt durch Inspiration von oben.

² Kunst ist ein Gefühl (franz.).

2.) Form. Form bedeutet Schönheit, d.h. die Verhältnismäßigkeit der Teile zu einem zusammenhängenden Ganzen. Gefühl - gibt den Grundgedanken; Form - kleidet den Gedanken in eine anständige, passende Form. Bedingte Formen, wie Kanons, Fugen, Walzer, Quadrillen usw., haben alle eine historische Grundlage. Sinn und Form sind Seele und Körper“ (90, 148).

Diese Worte formulieren klugerweise nicht nur das Konzept der Form als Ausdruck einer bestimmten Idee, eines Konzepts, einer Bedeutung. Die für Glinkas Methode charakteristische Idee der Harmonie von Gefühl und Vernunft, von Emotion und Rationalität in der Kunst kommt hier zum Vorschein. Die romantische These von der „göttlichen Eingebung“ oder „Eingebung von oben“ erhält bei Glinka jedoch keine in sich geschlossene Bedeutung. Gefühl und Vernunft, Idee und Form bilden eine untrennbare Einheit. Glinkas Ästhetik wird von Puschkins „Sonne der Vernunft“ erhellt.

Durch beharrliche Forschung gelang es dem großen Komponisten, einen nationalen Stil und eine nationale Sprache zu schaffen, die die Grundlage für die gesamte künftige Entwicklung der klassischen russischen Musik bildeten. Seine Methode der künstlerischen Synthese erlaubte es dem Schöpfer von „Sussanin“, die charakteristischsten Aspekte der russischen Volksmelodie und der russischen Sprache aufzunehmen und zu verallgemeinern und sie in schlanken klassischen Formen neu zu formen. Gleichzeitig zeichnet sich sein Stil durch eine seltene Einheitlichkeit und Allgemeinheit aus: kein Schatten von Eklektizismus, nicht die geringsten Anzeichen von Buntheit. Das Wesen dieses Stils zeigt sich am deutlichsten in dem wichtigsten und bestimmenden Element der gesamten Musik Glinkas: der Melodie.



Большой театр в Петербурге. 1836 год
Das Bolschoi-Theater in St. Petersburg. 1836

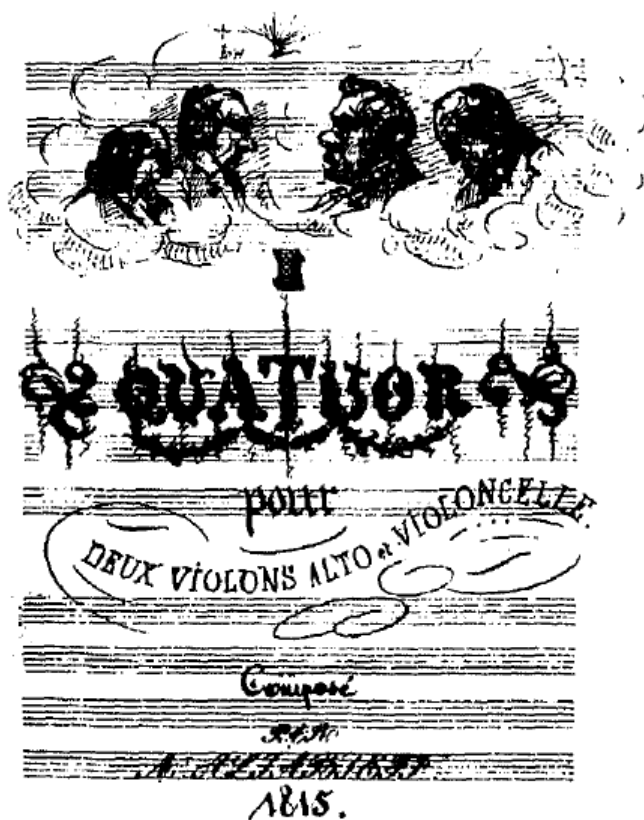
А. А. Алябьев в начале
1820-х годов.
Изображение на медальоне

A. A. Aljabjew Anfang
der 1820er Jahre.
Abbildung nach einem Medaillon



Титульный лист рукописи
Первого квартета Алябьева.
Автограф

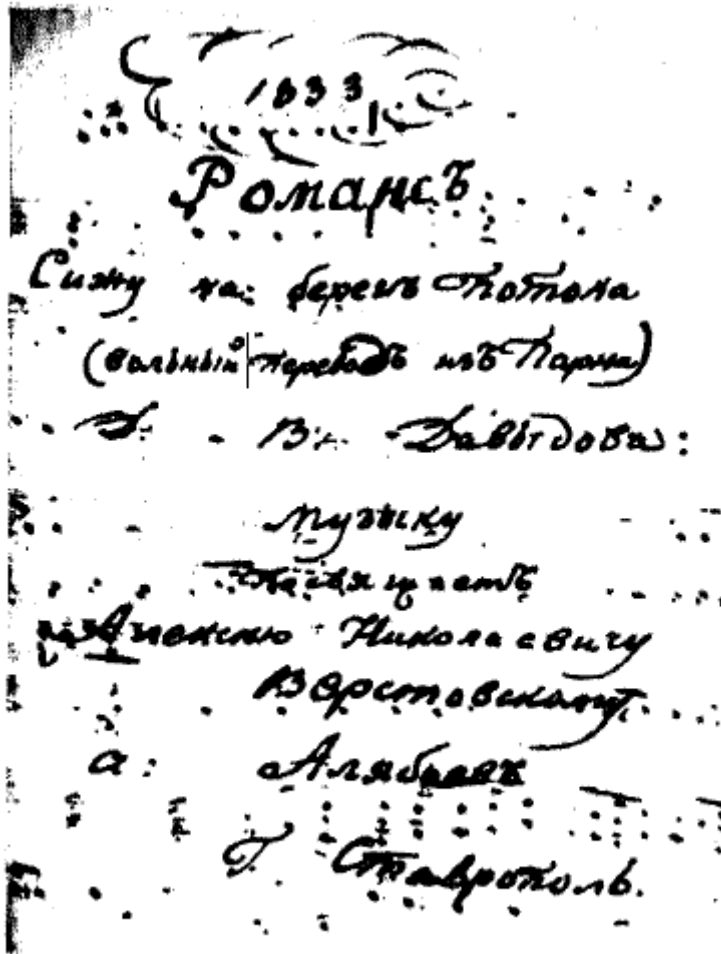
Manuskript Titelseite
Erstes Quartett von Aljabjew.
Autograph





A. A. Алябьев
в середине
1830-х годов

A. A. Aljabjew
Mitte der
1830er Jahre

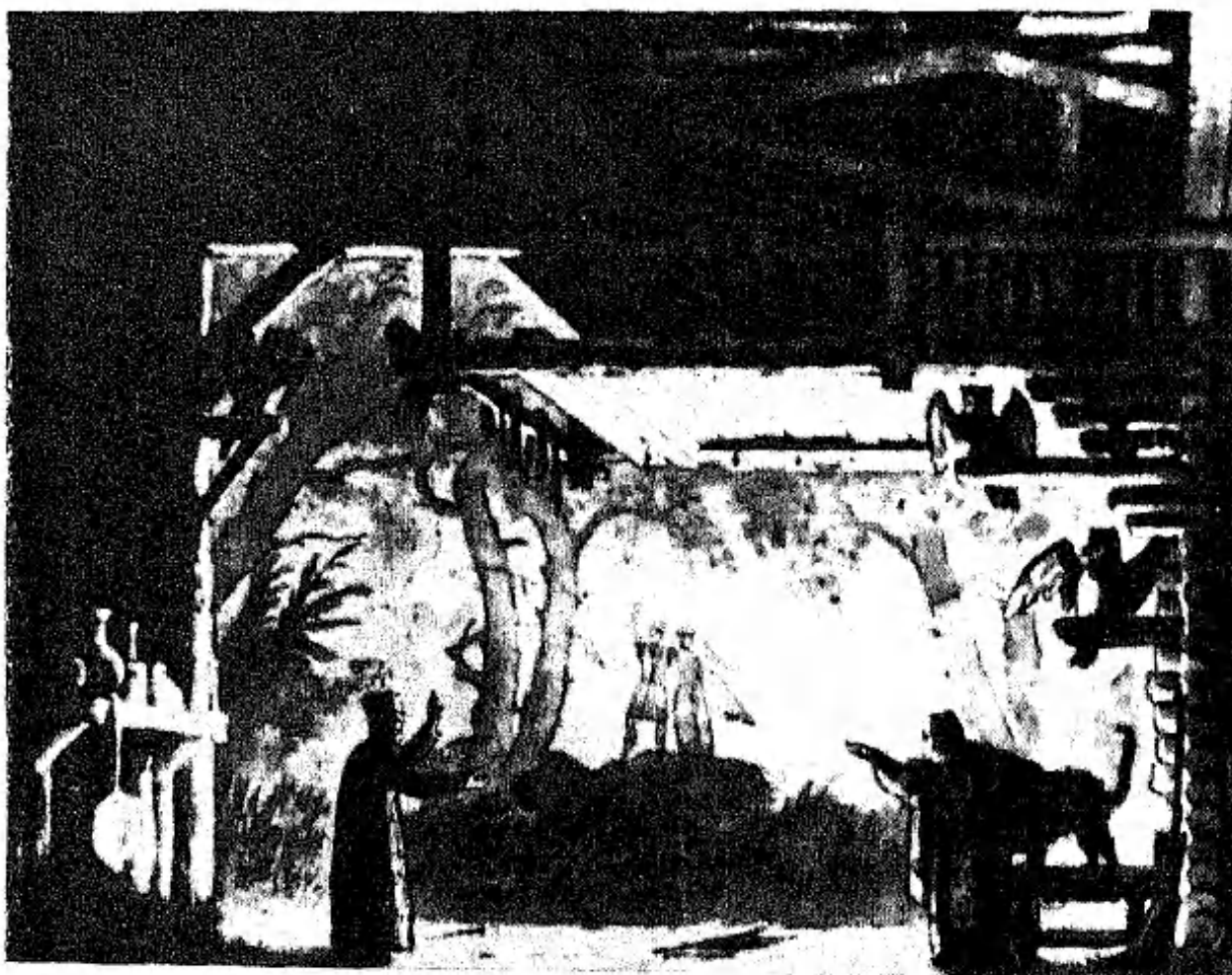


Титульный лист
романса Алябьева
«Сижу на берегу потока»
с посвящением
А. Н. Верстовскому.
Автограф

Titelblatt von Aljabjews
Romanze „Ich sitze am
Ufer des Stroms“
mit Widmung an
A. N. Werstowski.
Autograph

А. Н. Верстовский.
Литография о портрета Бюлова

A. N. Werstowski.
Lithographie des Porträts von Bülow



Гадание в избе колдуньи. Эскиз декорации IV действия оперы
А. Н. Верстовского «Аскольдова могила»
Wahrsagerei in einer Hexenhütte. Skizze des Bühnenbilds für Akt IV in

A. N. Werstowskis Oper „Askolds Grab“.



О. А. Петров.
Портрет работы С. Зорянко

O. A. Petrow.
Porträt von S. Sarjanko



А. Я. Петрова-Воробьева.
Портрет работы К. Брюллова

A. J. Petrowa-Worobjowa.
Porträt von K. Brjullow



М. С. Щепкин в главной роли
в водевиле «Хлопотун, или
Дело мастера боится»

M. S. Schtschepkin in der
Titelrolle in dem Vaudeville „Der
Wichtigtuere oder Das Werk lobt
den Meister“



Д. Н. Кашин

D. N. Kaschin



И. А. Рупин

I. A. Rupin



А. Л. Гурилев

A. L. GURILJOW



А. Е. Варламов

A. J. Warlamow

СОБРАНИЕ РУССКИХЪ ПЬСЕНЪ



А. ЛУЩИКОВА

РАЗНЫХЪ СОЧИНТЕЛЕИ

Титульный лист альбома «Собрание русских песен». 1836

Titelblatt des Albums „Sammlung russischer Lieder“. 1836



А. А. Дельвиг.
Портрет работы В. Лангера

A. A. Delwig.
Porträt von W. Langer



В. А. Жуковский.
*Гравюра с портрета
О. Кипренского*

B. A. Schukowski.
*Stich nach einem Porträt
O. Kiprenski*



М. И. Глинка.
Портрет работы П. Волкова

M. I. Glinka.
Portrait von P. Volkow

М. И. Глинка.
Дагерротип (1842)

М. I. Glinka.
Daguerreotyp (1842)



Дом в Новоспасском.
Рисунок Е. Врангель

Haus in Nowospassk.
Zeichnung von E. Wrangel

18  36.

НА БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ.

Для открытія послѣ перестройки.

Сего дня въ Пашницу, 27 Ноября,

РОССІЙСКИМИ ПРИБОРИМИ АКТЕРАМИ ПРЕДСТАВЛЕНО БУДЕТЪ

въ первый разъ:

ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ,

Оригинальная большая опера въ шестъ дѣйствійхъ, съ эпилогомъ, хорами и танцами; слова сочинилъ баронъ Е. Ф. Россини, музыка М. И. Глинка; декорация 4-го дѣйствія, представляющая село Доминино на рѣкѣ, Шачѣ Г. Андрея Роллера; зала Г. Петрова; во 2. дѣйствіи: изба Г. Гонзаго; въ 3. дѣйствіи: дикій лѣсъ заповѣднѣй сѣгома Г. Кондратьева; видъ предмѣстья Москвы Г. Гонзаго; въ эпилогѣ, красная площадь съ видомъ Кремля, Андрей Роллеръ; танцы Блаженштейнера Г. Ташюса; костюмы Г. Бальше; передня завѣса Андрея Роллера.

Тонцована будуть: Г-жи Пивикова, Самойлова сред Андрилонова Э. и Смирнова.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА.

Царь Сусанинъ, крестьянинъ села Доминина Г-нь Петрова.
Андронидъ, дочь его Г-жа Степинова.
Богданъ Сабининъ, женихъ ея Г-нь Агониъ.
Ваня, сирота, воспитанникъ Сусанина Г-жа Воробьева.
Начальникъ Польскаго отряда Г-нь Гидеотъ.
Начальникъ Русскаго отряда Г-нь Ефремова.
Гонецъ Польскій Г-нь Макарова.
Русскій народъ, Польскіе воины.

НАЧАЛО ВЪ 7 ЧАСОВЪ.

ЦѢНА МѢСТАМЪ.

| | |
|------------------------------|------------------------------------|
| Лажы Венуаръ 25 р. | Кресла 1 ряда 10 р. и. |
| — 1-го яруса 21 — | — 2. и 3. ряда 7 — 50 |
| — Вель-Этажи 30 — | — прочіихъ ряд. 5 — — |
| — 2-го яруса 20 — | Мѣста за креслами 3 — 50 |
| — 3-го яруса 15 — | Балкомъ 5 — — |
| — 4-го яруса 10 — | 1. Галлерей 3 — 50 |
| — Литерный 3. яру. 35 — | 2. Галлерей 2 — 50 |
| — Литерный 4. яру. 25 — | Боковая галлерей 2 — — |
| — Литерный 5. яру. 20 — | Аджидашръ 1 — — |
| | Боковое мѣсто 5. яру. 50 |

Цѣны на 1. и 2. яру.

Афиша первого представления оперы «Иван Сусанин»

Plakat der Erstaufführung der Oper „Iwan Sussanin“



В. Ф. Одоевский.
Акварель работы Пецальди

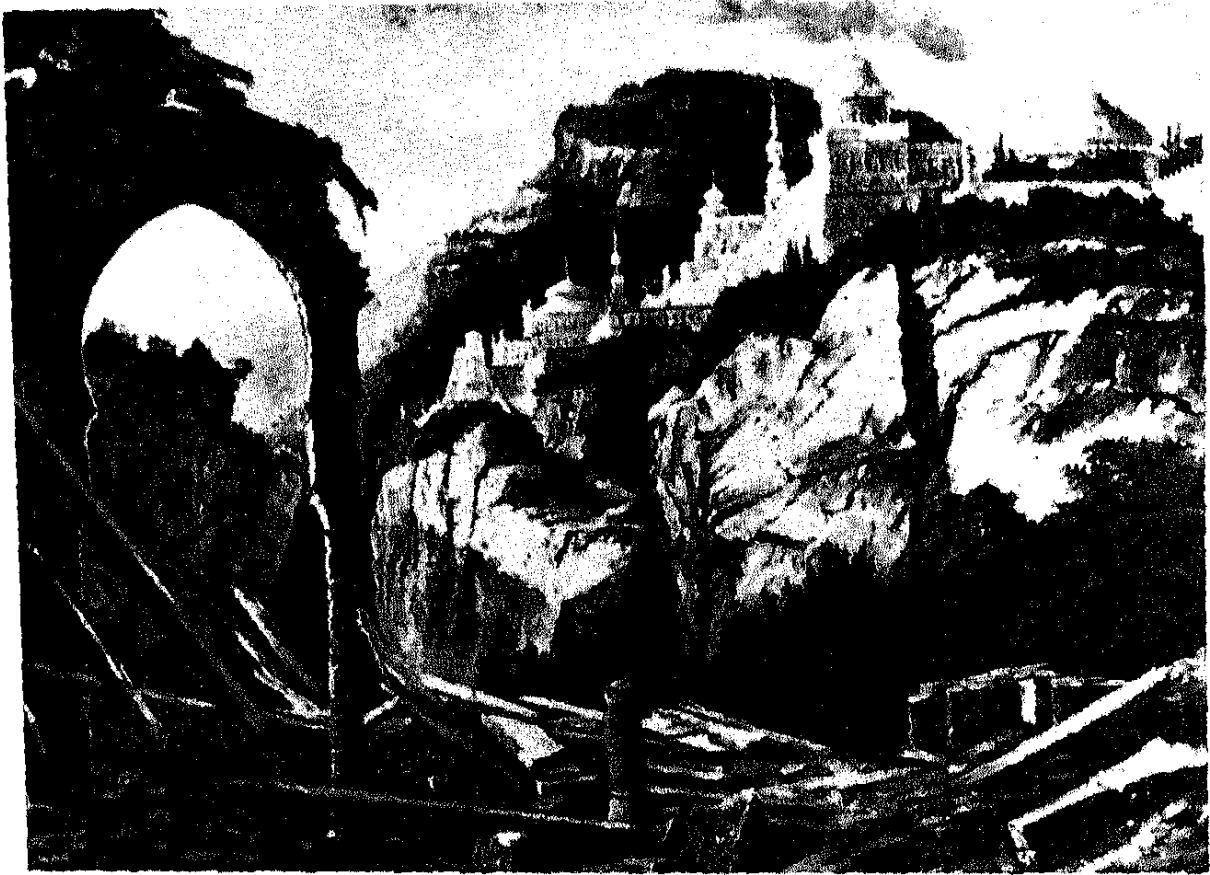
W. F. Odojewski.
Aquarell von Pezaldi



Сцена прощания Сусанина с детьми из III действия оперы «Иван Сусанин».
Акварель работы Г. Гагарина

Szene von Sussanins Abschied von den Kindern aus dem III. Akt der Oper „Iwan
Susanin“.

Aquarell von G. Gagarin



Замок Наины (III действие оперы «Руслан и Людмила»)
Эскиз декорации работы А. Роллера

Das Schloss der Naina (III. Akt der Oper „Ruslan und Ljudmila“)
Bühnenbild von A. Roller



М. И. Глинка у Стунеевых (слева направо: С. П. Стунеева, А. С. Даргомыжский, М. И. Глинка, С. С. Артемовский, М. П. Иванова — будущая жена Глинки, А. С. Стунеев).

Рисунок работы П. А. Степанова (1836)

M. I. Glinka bei den Stunejew (von links nach rechts: S. P. Stunejew, A. S. Dargomyschski, M. I. Glinka, S. S. Artemowski, M. P. Iwanowa - Glinkas zukünftige Frau, A. S. Stunejew).

Zeichnung von P. A. Stepanow (1836)

Vivace
Jota Aragonesa

Flöte
Klarinette
Hörn
Trompeten
Violin
Viola
Cello
Bass

ppp
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp

spiccato spar
frisch auf
ppp

Страница партитуры «Арагонской хоты».
Автограф

Eine Seite der Partitur der „Jota de Aragonesa“.
Autograph

Glinkas Melodie ist durch einen ausgeprägten Sprechgesang gekennzeichnet. Sie hat eine besondere Fluidität und Kohäsion der Intonation, die ihren Ursprung in der russischen Liedmelodie hat. Typische Intonationswendungen von Glinkas flexibler Melodie sind auch mit der Volksliedstruktur verbunden: Sext- und Hexachordgesänge, Einsätze des Quint-Tons, absteigende Passagen von der Quinte zur Tonika der Harmonie – „sehr national“, wie es der Komponist selbst ausdrückte.

„Glinkas Stil ist voll und ganz von den grundlegenden Eigenschaften des russischen Liedes durchdrungen: seinem grenzenlosen Schwung, seiner scharf abgehobenen Einfachheit, seiner einfachen Anmut“, schreibt Laroche (138, 63). Der Gesang, der aus der vokalen Intonation entsteht, ist auch in Glinkas Instrumentalwerken zu finden: Die „singende“ Harmonie durchdringt das gesamte Orchestergefüge. Ausschlaggebend dafür sind die Flüssigkeit des Stimmverhaltens und die Reinheit und Erleichterung der melodischen Linien. Indem er jeder Stimme ein, wie er sagt, „unverwechselbares“ melodisches Muster gab, knüpfte der Komponist natürlich an die grundlegenden Traditionen der subvokalen Volkspolyphonie an.

Der gleiche Stil der volkstümlichen Mehrstimmigkeit ist mit der bemerkenswerten Freiheit und Ungezwungenheit der Vokalisierung verbunden, die für Glinkas harmonisches und polyphones Denken, seine meisterhafte Technik der Stimmschichtung und seine Vorliebe für transparente zwei- und dreistimmige Harmonie charakteristisch sind (in den Anmerkungen zur Instrumentation bezeichnet er die traditionelle vierstimmige Harmonie als „etwas schwer“). Nur ein Komponist, der das Wesen der Volksmusik vollständig verstanden hat, konnte das heroische Thema des Männerchors in der Einleitung zu „Iwan Sussanin“ schaffen, das auf die Tradition der alten langen Lieder zurückgeht. Das allmähliche „Aufkeimen“ des für diesen Chor charakteristischen Vokal- und Chorgefüges (vom Einstimmigen zum Zwei-, Drei- und Vierstimmigen und dann wieder zurück zum Einstimmigen) wäre für Glinkas Vorgänger, die die Techniken der Volkspolyphonie noch nicht beherrschten, unmöglich gewesen.

Ein typisches Zeichen für den nationalen Stil des Komponisten ist die Technik der Intonation und der melodischen Entwicklung, die mit dem Prinzip der Variation verbunden ist. Einzelne charakteristische Glieder oder Gesänge jeder Phase werden in der natürlich fließenden Melodie neu intoniert, was ihr Ganzheitlichkeit und Kontinuität der Entwicklung verleiht. Diese Methode des natürlichen Singens der Melodie, die im russischen Volkslied wurzelt, wurde von L. A. Masel zu Recht als eines der typischsten Merkmale des Stils von Glinka beschrieben, der dann von Tschaikowski, Rachmaninow und vielen anderen Vertretern der russischen Kompositionsschule übernommen wurde. Wie der Forscher richtig bemerkt, sind diese Techniken der Entwicklung des Variantengesangs überall in Glinkas Musik erhalten, ungeachtet ihrer Nähe zu folkloristischen Mustern: „In den Melodien von Glinka und Tschaikowski leben und entfalten sich die Prinzipien der russischen Liedhaftigkeit auch dort, wo die eigentliche Intonation der bäuerlichen Melodie nicht verwirklicht wird“ (155, 248).

Die Methode der Variantenentwicklung prägte auch Glinkas polyphone Meisterschaft, die er in Perfektion beherrschte. Einer der bedeutendsten Erforscher des Werks des Komponisten, W. W. Protopopow, spricht mit großer Überzeugung über Glinkas Prinzipien der Verkörperung der volkstümlichen subvokal-polyphonen Struktur und die damit verbundenen Techniken der Variation und Variantenumwandlung. „Welchem Bereich der Glinka-Polyphonie wir uns auch zuwenden - den kontrastthematischen Kombinationen, dem beweglichen Kontrapunkt

oder der Imitationskunst - überall werden wir spürbare Einflüsse der Volkskunst finden, ganz zu schweigen von den subvokalen Momenten selbst, die in Glinkas Musik sehr spürbar sind. Die kontrastthematische Polyphonie ist mit nationalen Elementen gesättigt, der bewegliche Kontrapunkt wird in solchen abgeleiteten Kombinationen verwendet, in denen die Variation offensichtlich ist. Auch die imitatorischen Formen, bis hin zur höchsten Form, der Fuge, sind von der Variation beeinflusst. Durch den einen Kanal - den intonatorischen Inhalt -, durch den anderen - das Prinzip der Variation - und durch beide zusammen wird der volkstümliche Ansatz in Glinkas Musik eingeflüßt und von dem großen Meister im Geiste seiner Zeit umgestaltet. Deshalb ist Glinkas Polyphonie den klassischen Vorbildern sowohl ähnlich als auch unähnlich - sie ist neu in ihrem national-russischen Charakter, aber in ihrer Erscheinung verwendet sie klassische Formen der Fuge, des Kanons, der Imitation und des beweglichen Kontrapunkts“ (213, 22). Eine glänzende Bestätigung dieses Gedankens ist die Analyse der Chorfüge aus der Einführung von „Iwan Sussanin“ durch den Autor des zitierten Werkes (213, 43-46).

Glinkas Herangehensweise an die musikalische Form in großem Maßstab ist eigenartig. In den Methoden der symphonischen Entwicklung leistete er Pionierarbeit bei der für die russische klassische Schule charakteristischen Synthese von Klangfülle und Variation. In jedem einzelnen Fall ordnete er diese Durchführungsmethoden gedankenvoll der Grundidee unter („Gefühl und Form sind Seele und Körper“). Glinkas hohe Ansprüche an Formfragen erklären weitgehend seinen relativ späten Einstieg in das Gebiet der reinen Symphonik.

Die moderne Musikwissenschaft, die das Konzept der symphonischen Methode in der Musikkunst ausführlich begründet hat, würdigt Glinka als den ersten russischen Symphoniker. In seinem Vermächtnis, vor allem in seinen beiden Opern, wurde die Bedeutung des symphonischen Denkens, das untrennbar mit den Prinzipien der Musikdramaturgie verbunden ist, vollständig definiert. Die dialektischen Prinzipien des aktiven Aufkeimens und der Konfrontation von Kräften, die klare Ausrichtung der Handlung auf eine hohe Synthese und ein endgültiges Ergebnis wurden hier zum ersten Mal manifestiert. Die musikalische Form - sei es eine grandiose Oper oder eine lakonische Ouvertüre - wird als ein komplexes, vielschichtiges Phänomen behandelt, das das gesamte Bildsystem in einem einzigen Prozess vereint.

Wenn wir uns nun dem Werk Glinkas, des besten Lyrikers und Dichters, zuwenden, dürfen wir nicht vergessen, dass er der erste war, der die russische Musik auf den Weg der großen, symphonischen Formen führte, ihr einen nationalen, massenhaften Klang gab und ihr einen tiefen, verallgemeinernden Sinn verlieh.

Glinkas Werk entstand in der Zeit des Aufschwungs der russischen Literatur, in der Ära von Puschkin und Lermontow, Belinski und Gogol, und trug das Licht der großen ethischen Gedanken und fortschrittlichen humanistischen Ideale in sich. Es bestätigt die bemerkenswerte Idee der Einheit der nationalen schöpferischen Kräfte der russischen Kunst, die in einem einzigen Impuls für die Zukunft vereint sind - ein Gedanke, der in einem der letzten Artikel von A. A. Blok zum Ausdruck kommt: „Russland - ein junges Land, und seine Kultur - eine synthetische Kultur. Der russische Künstler kann und darf kein „Spezialist“ sein. Der Schriftsteller muss sich an den Maler, den Architekten, den Musiker erinnern... Es gibt zahllose Beispiele für eine kulturfördernde Kommunikation (nicht unbedingt persönlich); die berühmtesten sind Puschkin und Glinka, Puschkin und Tschaikowski...“

Zwei Namen - Puschkin und Glinka - nennt Blok als erste in dieser Reihe, und sie werden nicht zufällig genannt. Denn sie waren es, die nach Meinung des Dichters „jenen einzigen mächtigen Strom in Gang setzten, der die kostbare Last der nationalen Kultur trägt“ (47, 175).

2.

Die russische und sowjetische Glinkaiana ist, was die Anzahl der veröffentlichten Werke - Monographien, Artikel, Aufsätze und Analysen - angeht, in der russischen Musikwissenschaft konkurrenzlos. Von Odojewskis ersten Werken bis zur Gegenwart werden Glinkas Werke unter verschiedenen historischen, ästhetischen und musiktheoretischen Aspekten behandelt und sind Gegenstand kritischer Artikel, die sich mit Problemen des Musiktheaters und der Musikaufführung befassen. All dies macht die russische Glinkiana zu einem besonderen, eigenständigen Bereich der modernen Musikwissenschaft.

Glinkas Wissenschaft hat einen langen und komplexen Weg in ihrer historischen Entwicklung zurückgelegt. Seine Werke haben eine echte Fachliteratur über Musik hervorgebracht und die Diskussion über die Probleme der Operndramaturgie, die Prinzipien des Symphonismus und die Besonderheiten der Musiksprache angeregt. Aus dem Bereich allgemeiner ästhetischer Urteile und beiläufiger kritischer Bewertungen trat die Musikkritik in den Bereich wissenschaftlicher Erkenntnisse ein. Die Methodik der musikwissenschaftlichen Analyse und die historische Herangehensweise wurden herausgearbeitet, typische Gattungen der musikwissenschaftlichen Literatur wurden definiert. Kurzum, mit Glinkas Werk erhielt die Musikwissenschaft in Russland einen würdigen Studiengegenstand, der als Grundlage für die Formulierung der großen musikalischen und ästhetischen Probleme diente.

Die ersten Beispiele für eine solche wissenschaftlich fundierte Kritik erschienen bereits zu Lebzeiten Glinkas. Dazu gehören die bereits erwähnten kritischen Artikel und Essays von Odojewski und ihm nahestehenden gebildeten Musikkennern - J. M. Newerow und N. A. Melgunow. Auch die kritische Tätigkeit von A. N. Serow stand am Anfang.

Der Komponist konnte sich nur freuen über das tiefe Verständnis, das seine Kunst bei dem fortschrittlichsten Teil der russischen Intelligenz fand, der die hohen Ideale der Puschkin-Zeit verinnerlicht hatte.

Zu diesen Kritikern gehörte vor allem Odojewski, der in Glinkas Musik als erster die Verkörperung der wahren Nationalität sah. In seinen Artikeln über „Iwan Sussanin“ und „Ruslan“ suchte er nicht nur die Aufmerksamkeit des Publikums für diese Errungenschaften der russischen Kunst zu wecken, sondern verfolgte auch ein allgemeines ethisches und pädagogisches Ziel. Die breite aufklärerische Ausrichtung seiner Werke verband sich in ihnen mit einem scharfen Publizismus, einem heftigen Protest gegen Dilettantismus und vulgären, philiströsen Geschmack. In einer freien, entspannten Form des Gesprächs mit dem Leser belehrt, bewundert, ironisiert und ärgert der Kritiker. Der analytische, theoretische Ansatz ist noch nicht charakteristisch für diese romantisch freien, talentierten Essays. In den Artikeln von Odojewski und seinen Mitarbeitern Melgunow und Newerow wurde die Hauptaufgabe für die damalige Zeit kühn gestellt: zu zeigen, dass die russische Musik mit dem Werk von Glinka auf das Niveau der höchsten Werte der Weltkultur aufstieg.

Die nächste Etappe der russischen Musikwissenschaft ist mit dem allgemeinen Aufschwung des öffentlichen Denkens in der Zeit der demokratischen Veränderungen Ende der 50er - Anfang der 60er Jahre verbunden. An erster Stelle ist hier der Name von A. N. Serow zu nennen - ein bemerkenswerter Musikwissenschaftler und -kritiker, dessen Werk unter dem direkten Einfluss von Glinka entstanden ist. Als hervorragender Musiker, der mit einem brillanten literarischen Talent ausgestattet war, gelang es Serow, die russische Glinkaiana und zugleich die gesamte russische Musikwissenschaft (dieser Begriff wurde von ihm erstmals in der Literatur eingeführt) auf eine wirklich wissenschaftliche Grundlage einer umfassenden, ganzheitlichen Untersuchung der Musikwerke in ihrer gesamten ideologischen und semantischen, figurativen und künstlerischen Bedeutung zu stellen. Bei der Beurteilung des Werks von Glinka ist er ein nachdenklicher Musikhistoriker, der über eine seltene Weitsicht verfügt und die vergleichende Forschungsmethode brillant beherrscht. Er ist auch ein Musikwissenschaftler und Analytiker, der zum ersten Mal die dramaturgischen Methoden der Durcharbeitung in Glinkas Opern detailliert belegt hat („Die Rolle eines Motivs in einer ganzen Oper: ‚Ein Leben für den Zaren‘“, 1859). Er war auch der Entdecker einiger zu Unrecht vergessener Meisterwerke Glinkas („Glinkas wenig bekanntes Werk“, 1857) und ein Volkskundler, der Glinkas Prinzipien der Verkörperung des Volkstums am Material konkreter Analysen von Volksliedern entwickeln konnte. Und schließlich war Serow ein äußerst begabter Musikschriftsteller, der uns in seinen „Erinnerungen an M. I. Glinka“ (1860) ein lebendiges Porträt des Komponisten hinterlassen hat. Es ist bekannt, dass Serows persönliche Kommunikation mit Glinka besonders intensiv und langanhaltend war und dass viele Aussagen des Autors von „Ruslan“ von ihm sofort „auf frischen Spuren“ festgehalten wurden (insbesondere der berühmte Satz: „Das Volk schafft Musik, und wir Künstler arrangieren sie nur“). Als herausragender Gelehrter und Musiker, der die Gabe des Kritikers und des Komponisten in sich vereinte, konnte er im Wesentlichen alle Gattungen der musikwissenschaftlichen Literatur berühren und sie auf der Grundlage von Glinkas Musik begründen.

Serows Name wird in der Geschichte der russischen Musikwissenschaft immer wieder mit der schöpferischen Persönlichkeit seines Zeitgenossen Stassow verglichen. Ihre Verehrung für Glinka brachte sie schon in jungen Jahren zusammen. Doch während Serow als praktizierender Musiker und bekannter Komponist in seinen Werken vor allem Fragen der Operndramaturgie aufwarf, interessierte sich Stassow für allgemeinere ästhetische Probleme: Glinka und seine Zeit, die Traditionen Glinkas und seine Stellung in der Weltkunst. Da er ein langes Leben gelebt und die Ära von Odojewski und Serow weit hinter sich gelassen hatte (Serows Leben endete 1871, das von Stassow 1906), konnte er mit gutem Grund die Entwicklung der Glinka-Traditionen in der russischen Musik beurteilen.

Der Eckpfeiler von Stassows schöpferischer Konzeption war die Idee der Nationalität und der nationalen Identität der russischen Kunst, die er auf der Grundlage des Werks von Glinka entwickelte. Da er die russische Komponistenschule in ihrem ästhetischen Wesen als Glinka-Schule betrachtete, verfolgte er die Verkörperung von Glinkas Traditionen in den Werken von Balakirew, Borodin, Mussorgski, Rimski-Korsakow und dann in der volkstümlichen Symbolik der Musik von Ljadow und Glasunow genau. Die Stichhaltigkeit dieser Vergleiche ist offensichtlich. Sie wird durch die Aussagen der großen Komponisten selbst bestätigt, die sich den Namen Glinka auf ihre Fahnen geschrieben haben.

Das Glinka-Thema dominiert in Stassows Werk während seines gesamten Schaffens. Er maß der Interpretation des Erbes des großen Komponisten, der szenischen Darstellung von „Sussanin“ und insbesondere „Ruslan“ große Bedeutung

bei. In seinen bekannten Artikeln „Die Märtyrerin unserer Zeit“ (1859), „Ein Leben für den Zaren“ in Prag, „Glinkas Oper in Prag“, „Die Tschechen und die russische Oper“ (1866-67) und später – „Das fünfzigjährige Jubiläum der Oper „Ein Leben für den Zaren““ (1886), „Ruslan und Ludmilla“ von M. I. Glinka. „Zum 50. Jahrestag dieser Oper auf der russischen Bühne“ (1893) verteidigte er leidenschaftlich den unverfälschten Wert von Glinkas Musik und kämpfte für die Erhaltung seiner Opern in ihrer authentischen Form, ohne willkürliche Verfälschungen und ungebildete Kürzungen, die den gerechten Zorn des Kritikers hervorriefen.

Die größte Leistung Stassows auf dem Gebiet der „Glinka-Studien“ war jedoch eine schöpferische Biografie des Komponisten, die er unmittelbar nach Glinkas Tod auf der Grundlage des erhaltenen dokumentarischen Materials (1857) verfasste. Das Erscheinen dieses mit großer Leidenschaft geschriebenen Buches in einer phänomenal kurzen Zeitspanne wurde als ein Ereignis wahrgenommen. Der junge Kritiker beherrschte die Methodik des Genres brillant. Das Leben des Komponisten wird im Lichte der wichtigsten kulturgeschichtlichen Ereignisse der Epoche dargestellt; seine ganze Erscheinung scheint die charakteristischen Merkmale der Zeit, die gesellschaftliche Atmosphäre, die künstlerischen Zusammenhänge und die ideologischen Widersprüche aufzunehmen und zu reflektieren. Auf diese Weise unterscheidet sich Stassows Werk zweifellos von den Erinnerungen Serows, die in einer romantisch freien literarischen Weise geschrieben sind und sich hauptsächlich auf die Persönlichkeit des Komponisten - Künstler, Mensch, Kunstschaffender - konzentrieren.

Die Grundlage der Monographie ist streng dokumentarisch. Zum ersten Mal verwendete Stassow „Notizen“ und Briefe von Glinka, kritische Rezensionen von Zeitgenossen - Odojewski, Melgunow, Senkowski. Bereits in diesem relativ frühen Werk wurden einige Linien der seit langem bestehenden und in der Tat immer noch nicht ausgeschöpften Polemik über „Ruslan“ klar umrissen, so als ob er die weitere Entwicklung von „Ruslanismus“ und „Anti-Ruslanismus“ in der russischen Musikwissenschaft vorwegnehmen wollte. Auf die Frage dieser Polemik soll im Zusammenhang mit der Besprechung von Glinkas Operschaffen noch einmal zurückgekommen werden.

Nachdem er die Grundlagen für spätere biografische Werke über Glinka gelegt hatte, setzte Stassow seine Forschungen in einer ganzen Reihe von dokumentarisch-historischen Werken fort, die reich an wertvollem Material sind. Sie enthüllen die wahre Geschichte der Entstehung der Oper „Ruslan und Ljudmila“, ihr Bühnenleben auf der russischen und ausländischen Opernbühne. Die Verbindungen zwischen Glinka und seinen westlichen Zeitgenossen Liszt und Berlioz werden anschaulich dargestellt.

Trotz alledem ist die Einseitigkeit einiger von Stassows Urteilen unbestreitbar. Seine ungerechte Beurteilung von „Sussanin“ ist wohlbekannt, verursacht durch die natürliche Abneigung des demokratischen Kritikers gegen das Rosenow-Libretto und den ganzen monarchischen Offizialismus, der der Oper, wie sie auf der kaiserlichen Bühne interpretiert wurde, seinen Stempel aufgedrückt hatte. Bezeichnend ist auch die offensichtliche Unterschätzung des Frühwerks von Glinka, seiner ersten Romanzen und Klavierstücke, die nach den Worten des Autors von „Sentimentalität, falscher Romantik und Tränenseligkeit“ geprägt sind. Diesen Vorwurf dehnte er bis zu einem gewissen Grad auf Glinkas erste Oper aus.

Einige voreingenommene Beurteilungen hinderten Stassows Monografie nicht daran, eine solide Grundlage für künftige russische Glinkaiana zu werden. Durchdrungen von einem tiefen Gefühl der Bewunderung für Glinkas Genie, stellte

dieses Werk zum ersten Mal den kreativen Weg des Komponisten als einen einzigen, sich entwickelnden Prozess dar und zeigte die Größe seiner schöpferischen Leistung.

Nach Serow und Stassow betrat ein sehr junger Kritiker, Schüler der ersten Abschlussklasse des St. Petersburger Konservatoriums und Freund Tschaikowskis, H. A. Laroche, die Sphäre der russischen Musikwissenschaft. Laroches brillantes Debüt und in der Tat sein bestes Werk war die Studie „Glinka und seine Bedeutung in der Musikgeschichte“ (1867). Das Hauptverdienst des Autors lag in der besonderen, spezifischen Ausrichtung dieser Arbeit: Er beschränkte sich nicht auf allgemeine ästhetische Bestimmungen, sondern versuchte, das Problem der Glinka'schen Volkskunst auf den festen Boden der musiktheoretischen Analyse zu stellen – „technische Kritik“, um es mit den Worten von Serow zu sagen. Die Grundlage der Untersuchung bildete der einleitende Teil des Werkes, der der Charakterisierung des russischen Volksliedes und seiner harmonischen und melodischen Struktur gewidmet ist. Auf ihrer Grundlage beweist Laroche die tiefgreifende Originalität von Glinkas Musik, die ihren Ursprung im Volkslied hat. Er interpretiert den Begriff der Liedhaftigkeit in einem weiten Sinne, indem er ihn auf den gesamten Komplex der Ausdrucksmittel ausdehnt und der Flüssigkeit und Reinheit der Intonation, der „Vokalisierung“ der melodischen Entwicklung, die das gesamte musikalische Gewebe durchdringt, besondere Aufmerksamkeit widmet. Als ob er Assafjews Gedanken über den intonatorischen Charakter von Glinkas Musik vorwegnimmt, stellt er diesen Gesang des russischen Melos in allen Elementen von Glinkas Stil scharfsinnig fest. „Mit Glinka trat die russische Volkstümlichkeit als eigenständige Kraft in die musikalische Komposition ein“, schrieb der junge Kritiker. - Wie Puschkin drang auch Glinka durch zahlreiche Nachahmungsversuche, die sein Talent förderten, zur vollen Originalität des russischen Inhalts vor. So wie Puschkin die russische Dichtung schuf, so schuf Glinka die russische Vokalisation, wobei er die Nationalität nicht nur im allgemeinen Geist seiner Schöpfungen, sondern auch in deren technischer Konstruktion bewies“ (138, 66-67).

Laroche erläutert die Besonderheiten dieser „technischen Konstruktion“ ausführlich am Beispiel der Analyse von Glinkas größtem Werk - der Oper „Ruslan und Ljudmila“, der er in seiner Studie einen eigenen Aufsatz widmet. Die Analyse dieser Oper ist voll von subtilen Beobachtungen, die allen nachfolgenden „Glinka-Forschern“ des 19. und 20. Jahrhunderts, einschließlich Assafjew, der Laroches Weg in einer weiteren, noch grundlegenden Studie über „Ruslan“ fortsetzte, einen reichen Boden boten.

Die Werke von drei Klassikern der Musikwissenschaft - Serow, Stassow und Laroche - begründeten die Bedeutung von Glinkas Thema in der wissenschaftlichen Literatur. Die letzten Jahrzehnte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts waren durch ein gesteigertes Interesse nicht nur an Glinkas musikalischem Erbe, sondern auch an seiner Persönlichkeit, seinem Umfeld, seinen künstlerischen Ansichten und Neigungen gekennzeichnet. In Zeitschriften wie „Russisches Altertum“, „Historischer Bote“, „Russisches Archiv“, „Jahrbuch der Kaiserlichen Theater“ und anderen wurden einzelne Briefe Glinkas, seine „Aufzeichnungen“, Erinnerungen seiner Schwester L. I. Schestakowa und ihm nahestehender Personen veröffentlicht - W. F. Odojewski, A. J. Petrowa-Worobjewa, D. M. Leonowa, P. A. Stepanow, K. A. Bulgakow. Zeitzeugenberichte - J. K. Arnold, F. M. Tolstoi, A. N. Sgrugowschtschikow, I. I. Panaew, L. N. Pawlischtschew, P. M. Kowalewski und viele andere. Im Jahr 1892 erschien eine достаточно обстоятельная Biografie Glinkas, die von P. P. Weimarn geschrieben wurde.

Die Rolle von N. F. Findeisen, einem bekannten Historiker der russischen Musik, Kritiker und Herausgeber der von ihm gegründeten „Russischen Musikzeitung“, war

um die Jahrhundertwende besonders bedeutend. Die von ihm begonnene grundlegende Biographie Glinkas³ wurde in einer Reihe weiterer Werke fortgesetzt.

³ Nur der erste Teil dieses Werkes, der sich mit der Kindheit des Komponisten, seiner Genealogie und der Geschichte seiner Familie befasst, wurde veröffentlicht (St. Petersburg, 1896).

Viele Jahre lang sammelte Findeisen sorgfältig dokumentarisches Material über den Komponisten, studierte seinen handschriftlichen Nachlass und half bei der Gründung des Glinka-Museums in St. Petersburg. Auf seine Initiative hin erschien erstmals eine Sammlung von Glinkas Briefen im Druck (1907); außerdem veröffentlichte er von Glinka aufgenommene spanische Volksthemen und stellte einen Katalog seiner Manuskripte zusammen.

Zur gleichen Zeit entfaltet sich die Tätigkeit berühmter Kritiker, die vor allem Glinkas Opern rezensieren: N. D. Kaschkin, S. N. Kruglikow, W. G. Karatygin, A. W. Ossowski, J. D. Engel.

In konzeptioneller Hinsicht bot die Glinkiana dieser Zeit jedoch nichts wesentlich Neues im Vergleich zu den Problemen, die von den Säulen der russischen Musikwissenschaft aufgeworfen worden waren. Nach dem beispiellosen Aufschwung der musikalischen Aufklärung in den 1860er - 70er Jahren hatte das kritische Denken merklich an Schärfe verloren. In der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts gab es keine einzige Studie auf dem Gebiet der Glinkiana, die den Werken von Serow, Stassow und Laroche gleichkam. Die von ihnen entwickelten Ideen beunruhigten zwar weiterhin die Phantasie der Forscher, trugen aber erst viel später, bereits in der Sowjetzeit, Früchte.

Nach der Großen Oktoberrevolution trat die Literatur über Glinka in eine neue Phase ein. Der Name des Komponisten wird zum Synonym für die höchsten geistigen Werte, die die russische klassische Musik hinterlässt, und wird überall dort in Erinnerung gerufen, wo von den historischen Prozessen der Entstehung der russischen Kunst die Rede ist, die sich „aus den Tiefen der Jahrhunderte“ bis zur Ära Puschkin-Glinka erhoben hat. Sie regt auch das musikwissenschaftliche Denken in Werken über die Musik unserer Zeit als eine Kunst von hohem Bürgersinn und Lebenswahrheit an.

In den Arbeiten der sowjetischen Musikwissenschaftler der älteren Generation - K. A. Kusnezow, W. W. Jakowlew, A. W. Ossowski, A. N. Rimski-Korsakow - verband sich die Aufmerksamkeit für die große Persönlichkeit des „Vaters der russischen Musik“ mit einem lebhaften Interesse an der gesamten Puschkin-Ära, diesem „goldenen Zeitalter“ der russischen Kultur, an verwandten Phänomenen der Literatur. Aber es blieb noch viel zu überwinden. Die in der vorrevolutionären Literatur allgemein akzeptierte Auffassung von Glinka als einem Künstler, der intuitiv, in einem Anfall von Inspiration schuf, schwang in der heimischen Glinkaiana der 20er und 30er Jahre noch mit. Sie manifestierte sich insbesondere in der ersten sowjetischen Ausgabe von Glinkas Notizen, die 1930 unter der Redaktion von A. N. Rimski-Korsakow erschien.

Der Große Vaterländische Krieg und die Nachkriegsjahre brachten große Veränderungen mit sich. Der landesweite patriotische Aufschwung führte dazu, dass wir das künstlerische Erbe der Vergangenheit auf neue und tiefgreifende Weise und mit erhöhter Sensibilität begreifen und schätzen. Die Zeit rückte Glinkas Gestalt wieder in den Vordergrund und warf ein helles Licht auf sein Schaffen.

Der innovative Charakter der sowjetischen Glinkaiana kam in den Werken des bedeutenden sowjetischen Musikwissenschaftlers B. W. Assafjew am umfassendsten und am weitesten zum Ausdruck. In seiner Forschung gelang es ihm, die wichtigsten

Aspekte der Glinka-Problematik zu erfassen: historisch und sozial, biographisch, analytisch und konzeptionell. Er stellte das Studium von Glinkas Werk, vor allem die Dramaturgie seiner beiden Opern, auf eine neue methodische Grundlage, die er im Laufe seiner langjährigen schöpferischen Arbeit entwickelt hatte.

Assafjew entwickelte in seinen frühen Werken ein Interesse an Glinka, das sich in seinen detaillierten Analysen symphonischer Werke niederschlug: der „Ruslan“-Ouvertüre und der Walzer-Fantasie (1923, 1926). In den gleichen 20er Jahren schrieb er einen sehr interessanten, wenn auch in vielerlei Hinsicht umstrittenen Aufsatz „Slawische Liturgie des Eros“, der in dem Buch „Symphonische Etüden“ (1922) veröffentlicht wurde.

Später, in den 40er Jahren, definierte Assafjew das Thema Glinka als zentrales und eigentlich letztes Thema seines Schaffensweges. Einem kleinen populären Werk über Glinka (1942), das von einem Gefühl der Verehrung durchdrungen war, folgte eine grundlegende Monographie, die durch ihre Universalität der Konzeption und Originalität der Komposition bemerkenswert war (1947)⁴.

⁴ Das Werk entstand in den Jahren 1941-1942 unter den harten Bedingungen der Belagerung Leningrads und wurde mit dem Staatspreis ausgezeichnet.

Der Forscher kam zu ihr als Ergebnis eines langen schöpferischen Lebens, als er in seinen theoretischen Werken das Konzept der Prozesshaftigkeit der musikalischen Form, die schöpferische Rolle der Intonation als „Manifestation des Gedankens“ und die Dialektik der symphonischen Entwicklung als Methode der künstlerischen Verallgemeinerung auf der Grundlage des Kampfes gegensätzlicher Kräfte entwickelte. Alle diese theoretischen Positionen wurden von ihm auf der Grundlage von Analysen der Musik Glinkas entwickelt, die durch anschauliche Parallelen und Vergleiche mit der Vergangenheit und Gegenwart der russischen Kunst belebt wurden.

Die Monographie besteht aus drei Büchern, die einen vielfältigen Inhalt haben. Im ersten von ihnen liest und „entschlüsselt“ der Autor, der mit scharfem Blick in das dokumentarische Material eindringt, Glinkas „Notizen“ neu und offenbart die unauflösliche Verbindung des großen Künstlers mit den fortschrittlichen Trends des Puschkin-Jahrhunderts.

Der zweite Teil der Monographie ist „Ruslan“ gewidmet. Indem der Autor die dramaturgische Entwicklung der Oper Schritt für Schritt nachzeichnet, zeigt er überzeugend die organische Einheit der gesamten grandiosen Komposition auf. Zum ersten Mal werden hier die Besonderheiten von Glinkas symphonischem Denken und die Prinzipien seines Systems der „Keimung melodischer Gesänge“ in ihrer Gesamtheit dargestellt.

Der letzte Teil der Studie ist ein neuer Zyklus von Symphonischen Etüden. Eine echte Neuerung in der wissenschaftlichen Literatur war das Kapitel „Glinkas letzte Testamente“, in dem die Idee, russische Polyphonie zu schaffen - der Weg von Glinka zu Tanejew - als ein kostbares Samenkorn dargestellt wird, das in den Boden der nationalen Kunst geworfen wurde.

Assafjews Arbeiten über Glinka hatten Einfluss auf eine ganze Reihe wissenschaftlicher Untersuchungen, die sich besonders in den 50er Jahren im Zusammenhang mit den Gedenkdaten zum 150. Geburtstag und 100. Todestag Glinkas entfalteten. Wertvolle ästhetische, analytische, kritische und biografische Studien sowjetischer Autoren wurden in den so genannten „Glinka-Sammlungen“

veröffentlicht, die von A. W. Ossowski (1950), T. N. Liwanowa (1950, 1958) und J. M. Gordejewa (1958) herausgegeben wurden.

Im Jahr 1952 wurde eine grundlegende zweibändige Monographie veröffentlicht, die von T. N. Liwanowa und W. W. Protopopow, die Glinkas gesamtes Schaffen ausführlich behandelt und mit reichhaltigem analytischem und dokumentarisch-historischem Material ausgestattet ist.

Die biographischen Daten über den Komponisten wurden in der Aufsatzreihe von J. I. Kann-Nowikowa „M. I. Glinka. Neue Materialien und Dokumente“ (Bd. 1-3, 1950-1955). Es erschienen eingehende Studien des theoretischen Plans. Einen besonderen Platz unter ihnen nehmen die Arbeiten von L. A. Masel ein, die dem musikalischen Stil Glinkas gewidmet sind („Notizen über die Melodien der Romanzen Glinkas“ in der Sammlung „Zum Gedenken an Glinka“, 1958), W. W. Protopopow, der in einer Reihe von Werken die Methoden der thematischen Entwicklung, die Prinzipien der Variation und Abwandlung in Glinkas Musik detailliert nachzeichnete, W. O. Berkow („Glinkas Harmonie“, 1948) und A. N. Dmitrijew („Musikdramaturgie des Glinka-Orchesters“, 1957). In einigen Fällen diente nur ein einziges Werk Glinkas als Material, um die komplexesten Probleme seines Stils, die volkstümlichen Ursprünge seiner Kunst und die von ihm begründeten Traditionen in der russischen klassischen Musik aufzuwerfen. Das sind die grundlegenden Monographien von W. A. Zukkerman „Glinkas „Kamarinskaja“ und seine Traditionen in der russischen Musik“ (1957) und W. W. Protopopows „Glinkas Iwan Sussanin“ (1961).

Alle diese Werke entstanden nicht nur auf der Grundlage eines eingehenden Studiums des Notentextes von Glinkas Werken mit all ihren Varianten, Skizzen und Überarbeitungen, sondern auch unter Berücksichtigung der eigenen Aussagen des Komponisten, seiner Schaffenspläne und seiner „Notizen“. Die wichtigste Grundlage der russischen Musikwissenschaft war die 1952-1953 erschienene erste zweibändige Gesamtausgabe von Glinkas literarischem Nachlass, die vom Staatlichen Institut für Theater und Musik in Leningrad unter der Redaktion von W. W. Bogdanow-Beresowski erarbeitet wurde. Der Herausgeber führte umfangreiche Textarbeiten durch und berücksichtigte auch neue Daten der wissenschaftlichen Glinkaiana, was sich in dem umfangreichen Einführungsartikel und den Kommentaren widerspiegelt.

Ein noch wichtigerer Schritt in der Erschließung von Glinkas musikalischem Erbe war die Veröffentlichung einer vollständigen wissenschaftlichen Sammlung aller seiner Werke, die von prominenten sowjetischen Komponisten und Musikwissenschaftlern initiiert und 1955-1969 unter der Herausgeberschaft von D. D. Schostakowitsch, T. N. Liwanowa, W. W. Protopopow, K. K. Sakwa und G. N. Chubow⁵ veröffentlicht wurde.

⁵ An der Vorbereitung der einzelnen Bände der Ausgabe waren neben dem Hauptpersonal der Redaktion auch W. J. Schabalin, G. W. Kirkor, A. W. Ossowski und J. A. Schaporin beteiligt.

Viele von ihnen wurden zum ersten Mal aus dem Manuskript herausgegeben.

In derselben wissenschaftlichen Edition wurde eine zweite Ausgabe aller literarischen Werke des Komponisten unter der Leitung von A. S. Ljapunowa und A. S. Rosanow (1973-1977) veröffentlicht. Auch hier wurden der gesamte literarische Text und das begleitende dokumentarische Material einer sorgfältigen und gewissenhaften Prüfung unterzogen. Die Kommentare wurden präzisiert; neue, bisher unbekannte Briefe und Dokumente wurden hinzugefügt (siehe: 142).

Diese Veröffentlichung kam genau zum richtigen Zeitpunkt. Sie bestätigte die unumstößliche Wahrheit über die ewige, bleibende Bedeutung historischer Werte, über die Unerschöpflichkeit von Kunstdenkmälern - lebendigen Zeugen der Vergangenheit. Bei allen Errungenschaften der modernen Musikwissenschaft werden Glinkas Autorenzeugnisse, seine „Notizen“ und Briefe für immer die wichtigste Grundlage für weitere und neue Forschungen bleiben.

Die Veröffentlichung der autobiografischen Dokumente Glinkas sowie seines gesamten literarischen Erbes erfolgte schrittweise. Die ersten Ausgaben der „Notizen“ (zuerst 1870 in der Zeitschrift „Russisches Altertum“, herausgegeben von W. W. Nikolski, dann 1887, herausgegeben von W. W. Stassow) wurden mit erheblichen Unstimmigkeiten und Auslassungen veröffentlicht. In den drei sowjetischen Ausgaben von 1930, 1952 und 1973 wurde der Text nach und nach geklärt, von früheren redaktionellen Anmerkungen und Überlagerungen befreit und sorgfältig kommentiert. Dank dieser Materialien und der auf ihrer Grundlage durchgeführten grundlegenden Studien von B. W. Assafjew und später von T. N. Liwanowa und W. W. Protopopow, wurde Glinkas schöpferischer Weg in seiner ganzen Komplexität nachgezeichnet.

Der Komponist arbeitete in seinen letzten Lebensjahren an den „Notizen“ und beendete sie mit einem Bericht über seine „dritte Auslandsreise“ nach Frankreich und seine Rückkehr nach Russland im Frühjahr 1854. Da er über ein brillantes Gedächtnis und ein feines Einfühlungsvermögen verfügte, bemühte er sich, in ihnen die Ereignisse seines Lebens in aller Wirklichkeit darzustellen, ohne zu beschönigen, ohne kleine Details des Alltags zu vermeiden. „Ich schreibe diese Notizen, ohne mich um die Schönheit der Silbe zu bemühen, und ich schreibe einfach, was war und wie es war, in chronologischer Reihenfolge, wobei ich alles ausschließe, was nicht direkt oder indirekt mit meinem künstlerischen Leben zu tun hat“, - so Glinka in einem Brief an N. W. Kukolnik (90, 43).

Diese unvoreingenommene Erzählung hinderte ihn jedoch manchmal daran, sich auf sein „künstlerisches Leben“ zu konzentrieren und die kleinen Tatsachen des täglichen Lebens, die unweigerlich in seiner Erinnerung auftauchten, auszublenden. Wenn er über sein Werk sprach, war er bescheiden und lakonisch wie immer: Er war „selten zufrieden mit seinen reifen Werken“ und bezeichnete seine frühen Werke ironisch als „eine Manifestation der Unwissenheit in der Musik“. Deshalb blieb vieles auf den Seiten der „Notizen“ der Öffentlichkeit verborgen. Als unschätzbare Dokument, das den Weg des Meisters in allen Realitäten der menschlichen Existenz widerspiegelt, bedürfen die „Notizen“, wie Assafjew richtig bemerkt, einer sorgfältigen Lektüre und Kommentierung. Als treuer Bezugspunkt auf Glinkas Lebensweg heben sie treffende, eingängige Aussagen hervor, die auf das Wesentliche hinweisen, das ihn während seines gesamten Schaffens leitete: „Musik ist meine Seele“, „Ich begann, hauptsächlich russische Volksmusik zu entwickeln“, „die Idee der nationalen Musik wurde immer klarer“...

Das Material in den „Notizen“ wird durch Glinkas Briefe, insbesondere aus der mittleren und späten Periode, erheblich ergänzt. Deutlicher als in den „Notizen“ zeigen sie sowohl das schöpferische Streben in den Jahren der Entstehung von „Ruslan“ als auch die neuen Aufgaben, die in den symphonischen Ouvertüren gestellt wurden, und das ganze System der ästhetischen Ansichten, die in den Briefen der letzten Jahre formuliert wurden. Daher ist es notwendig, eine Biographie Glinkas zu erstellen, die alle Dokumente des Autors in ihrer Gesamtheit berücksichtigt. Davon haben sich die großen Forscher der Vergangenheit und der Gegenwart leiten lassen,

indem sie Glinkas Äußerungen unter dem Aspekt der wichtigsten ideologischen und kulturellen Bewegungen seiner Epoche betrachteten.

Lassen Sie uns kurz die wichtigsten Meilensteine dieser Studien definieren.

Glinka schrieb seine Erinnerungen in einer „chronologischen Reihenfolge“, wobei er sich genau an den vorgesehenen Plan hielt. Indem er die Erzählung in vier Perioden⁶ einteilte, schuf er die Grundlage für alle seine zukünftigen Biographen.

⁶ Zusammenfassend kann man sie als „Werdende Jahre“ (1804-1830), „Der Weg zur ersten Oper“ (1830-1836), „Die ‚Ruslan-Periode‘“ (1836-1844) und „Spätwerk“ (1844-1854).

Anschaulich und phantasievoll beschreibt der Komponist die Jahre seiner Kindheit in Nowospasskoje und seine ersten musikalischen Eindrücke. Die Studienjahre und die ersten Erfolge des jungen Musikers, der das anspruchsvolle Petersburger Publikum für sich gewinnen konnte, werden etwas schematischer wiedergegeben. Die Fülle an Fakten, Namen und alltäglichen Details überschattet hier ungewollt die Hauptsache, und das interessanteste Material passt eindeutig nicht in den vorgegebenen Rahmen. Glinka spricht kurz, wie beiläufig, über seine Beziehungen zu W. K. Küchelbecker und den späteren Dekabristen, über seine Bekanntschaft mit Puschkin, über die Ereignisse des 14. Dezember In der Zwischenzeit sollten sich all diese Eindrücke für immer in sein Gedächtnis einbrennen: große Ereignisse der russischen Geschichte spielten sich vor seinen Augen ab.

Bereits in diesem Abschnitt wird die Notwendigkeit einer aufmerksamen Lektüre der „Notizen“ deutlich. Glinka konnte unter den Zensurbedingungen der frühen 1850er Jahre über vieles nicht offen schreiben, auch nicht „für sich selbst“. Forscher und Herausgeber des literarischen Erbes des Komponisten mussten vieles anhand von Begleitdokumenten und Zeitzeugenberichten klären, zumal Glinkas eigene Briefe aus dieser Zeit, mit Ausnahme von drei, nicht überliefert sind. J. I. Kann-Nowikowa hat wertvolle Ergänzungen zur Frühzeit der „Notizen“ vorgenommen. In einer Reihe von Artikeln, Aufsätzen und Publikationen (118) zeichnet sie detailliert Glinkas familiäre Bindungen, die Geschichte seiner Familie, die Ereignisse des Partisanenkrieges in Nowospasskoje im Jahr 1812 nach, beleuchtet die Bedingungen der Erziehung des späteren Komponisten, seine Interessen und Verbindungen zum dekabristischen Milieu.

Andere Aspekte werden in Assafjews grundlegender Monographie deutlich. Gleich in den ersten Zeilen lenkt er die Aufmerksamkeit auf das Problem der „Erziehung des Gehörs“ des großen Komponisten, das ihn immer angezogen hat, und zeigt die allmähliche Entwicklung seines musikalischen Bewusstseins auf - zunächst unter den Bedingungen der russischen Gutskultur, dann in der Atmosphäre des großstädtischen Lebens in St. Petersburg, wo das Opernhaus einen herausragenden Platz einnahm. Ausführlich geht Assafjew auf das Opernrepertoire der 10-20er Jahre des 19. Jahrhunderts und auf Glinkas Unterricht im Leibeigenenorchester (Sinfonien und Ouvertüren von Haydn, Mozart, Cherubini und Méhul) ein und zeigt auf einfühlsame Weise die Aktivität der Wahrnehmung des jungen Komponisten, dessen Ohr, das mit den „traurigen und zarten“ Klängen russischer Lieder aufgewachsen war, die klassisch strukturierten Formen der Mozart-Sinfonie zutiefst erfasste. Dieser „mozartsche Polyphonismus“, der von Glinka in Verbindung mit der melodischen und subvokalen Kultur des russischen Bauernliedes transformiert wurde“, so Assafjew, „wurde zu einem der charakteristischen Merkmale und bemerkenswerten Eroberungen der russischen kompositorischen Meisterschaft“ (19, 67).

Die frühe Periode von Glinkas Werk, insbesondere seine ersten symphonischen Experimente, werden in der Monographie von T. N. Liwanowa und W. W. Protopopow ausführlich behandelt.

Die „italienische“ Periode von Glinkas Werk hat weniger Forscher angezogen. In der Tradition von Stassows Werken haben die Autoren populärer Essays und Monographien hauptsächlich nur das Endergebnis dieser Auslandsreise erwähnt: die Verwirklichung seiner künstlerischen Pflicht gegenüber seiner Heimat, die ersten Ideen für eine nationale Oper und den Wunsch, „auf Russisch zu schreiben“. Die negative Einstellung des Komponisten zum „Italienischen“, die sich eigentlich nicht in seiner Jugend, sondern erst in späteren Jahren entwickelte, wurde nachdrücklich betont. Aber nicht immer wurde das Wichtige und Wertvolle berücksichtigt, das Italien dem Komponisten in den Jahren des Höhepunkts seiner nationalen Opern- und Gesangskultur schenkte. Die lebendigen Eindrücke, die Glinka zunächst in Deutschland (Opern von Weber und Beethoven) und dann im „Land des Belcanto“ erhielt, halfen ihm, die bekannten Beschränkungen der Kammermusik in den Petersburger Salons zu überwinden, und gaben ihm die Möglichkeit, sich in einer fremden Umgebung, unter den gefeierten Musikern Europas, zu erproben. Glinka selbst berichtet von seinen Begegnungen mit Bellini, der in jenen Jahren für ihn besonders attraktiv war. Von Bedeutung sind auch seine Begegnungen mit Mendelssohn und Berlioz, die der sowjetische Forscher K. A. Kusnezow in einem umfangreichen Essay ausführlich beschreibt (134).

In diese Zeit fällt auch die Beherrschung der Gesangstechnik, die Glinka im Dialog mit hervorragenden Künstlern und Gesangspädagogen Italiens erlernte. Wir dürfen nicht vergessen, dass italienische Traditionen von Glinka nicht als etwas Fremdes wahrgenommen werden konnten. Die seit langem bestehenden Beziehungen Russlands zur italienischen Musik und zu italienischen Musikern, die bereits im 18. Jahrhundert gefestigt worden waren, hatten zu diesem Zeitpunkt bereits tiefe Wurzeln geschlagen. Der junge Musiker kannte die Opern von Rossini, Paisiello und anderen Meistern bereits aus seinen frühen Studienjahren. Seine fließende Beherrschung der italienischen Sprache half ihm, sich schnell in seine neue Umgebung einzufügen. Und vielleicht war es diese neue Atmosphäre von brillanter Virtuosität und kochendem Temperament, die sich nach seiner jugendlichen Faszination für die verträumte und elegische Lyrik Schukowskis und die „Sensibilität“ der russischen Poesie der vorromantischen Jahre als besonders fruchtbar für ihn erwies. Die in Italien absolvierte Schule lenkte seine Phantasie auf neue Erkundungen. Wie sein Zeitgenosse Gogol, der aus Italien, aus der „schönen Ferne“ kam, fühlte er sich auf eine neue Art und Weise akut, sah mit einem neuen scharfen Auge seine Heimat - Russland.

Als fast erwachsener Meister kam Glinka zu S. Dehn, den er als seinen besten Lehrer bezeichnete und dem er bis ans Ende seiner Tage verbunden blieb. Assafjew war besonders an dem Problem ihrer gegenseitigen Beziehung interessiert. Nachdem er Dehns „Cherubinis“-Theoriesystem, seine „Harmonielehre“ sorgfältig studiert und sein pädagogisches Talent gewürdigt hatte, bewies der Forscher gleichzeitig überzeugend die Unabhängigkeit von Glinkas schöpferischen Positionen, der damals bereits an der Schwelle zu seiner genialen Oper stand: „Das Finale von „Sussanin“ – „Ruhm“ - konnte nicht geboren werden, weil das Schicksal Glinka mit Dehn zusammenbrachte“ (19, 78). Nachdem er von seinem Lehrer das genommen hatte, „was ihm bis dahin gefehlt hatte (ein Verständnis der Theorie des Kontrapunkts und der Fuge)“, hat Glinka, wie Assafjew treffend bemerkt, „auch nichts von dem geopfert, was er schon fest gewonnen hatte“ (19, 80).

Die Entstehungszeit von „Iwan Sussanin“, von seiner Heimkehr im Sommer 1834 bis zur Petersburger Uraufführung der Oper am 27. November 1836, wurde auf den Seiten der „Notizen“ am anschaulichsten und ausdrucksstärksten wiedergegeben. Viele der Aussagen des Komponisten - treffend, prägnant und phantasievoll - sind geradezu lehrbuchhaft geworden („die Szene im Wald war tief in meiner Phantasie verankert“, „wie durch eine magische Handlung schuf ich plötzlich den Plan für die ganze Oper und die Idee, die russische Musik der polnischen gegenüberzustellen“), erinnerte sich Glinka mit besonderem Gefühl an diese leuchtende Periode seines Lebens - eine Zeit voller unbändiger Energie und Schaffensfreude. Die Konzeption der Oper, die Begegnungen mit Schukowski und Puschkin, die Ratschläge von Odojewski, die Kommunikation mit den bemerkenswerten russischen Sängern O. A. Petrow und A. J. Worobjowa, und schließlich der „perfekte Erfolg“ der Premiere - das sind die wichtigsten Meilensteine dieser Erinnerungen, die von allen Forschern und Memoirenschreibern, angefangen bei Odojewski, ausgiebig zitiert, behandelt und kommentiert werden. Ein wertvoller Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Oper war die Veröffentlichung des Plans des Autors für „Sussanin“ aus dem Jahr 1870⁷.
⁷ „Die Musik-Saison“, 1870, 10. Dezember.

In der sowjetischen Literatur ist Glinkas erste Oper Gegenstand einer Reihe von Studien, Artikeln und Aufsätzen⁸.

⁸ Unter ihnen sind die Artikel von A. W. Ossowski „Die Dramaturgie der Oper von M. I. Glinka ‚Iwan Sussanin‘“ (im Buch: 152), N. W. Tumanina „Die heimische heroisch-tragische Oper von Glinka ‚Iwan Sussanin‘“ (im Buch: 153) und W. W. Protopopow „Musikalische Varianten der Ouvertüre ‚Iwan Sussanin‘“ (im Buch: 202) hervorzuheben.

Die detaillierteste Analyse findet sich in W. W. Protopopows umfangreichem Werk „Glinkas ‚Iwan Susanin‘“ (212).

Es ist besonders schwierig, über die Schaffensperiode von „Ruslan“ anhand von Glinkas „Aufzeichnungen“ zu urteilen. Die schweren Ereignisse dieser Jahre spiegelten sich schmerzhaft in der Seele des Komponisten wider und weckten Erinnerungen in ihm, die er, mit einer seltenen Empfindlichkeit (erinnern wir an den Spitznamen, den ihm von Freunden gegeben wurde: „Mimose“), nicht einmal mit engen Vertrauten teilen wollte. Über seine Erfahrungen spricht er scheinbar beiläufig, indem er sie unter einer Maske von Ironie, Sorglosigkeit und dem bekannten Bravour des „bohemienhaften“ Lebensstils verbirgt. Doch unter dieser Hülle treten die Lebensprobleme deutlich hervor, die als schwerwiegende Last auf die gesamte kreative Tätigkeit des großen Musikers drückten: der Dienst in der Hofkapelle unter der aufmerksamen Aufsicht des kritischen und neidischen A. F. Lwow, die Trennung von seiner Frau, der quälende Scheidungsprozess, eine unglückliche Romanze mit J. J. Kern, Klatsch und Tratsch „im Rampenlicht“ und schließlich das ungeordnete Leben in der Welt der „Kukolnik-Bruderschaft“ mit unvermeidlichen nächtlichen Wachen und Ausschweifungen.

Der letztgenannte Umstand spielte in den Augen vieler Memoirenschreiber und Biographen von Glinka eine fatale Rolle. Er trug dazu bei, dass sich die Legende von Glinka als einem brillanten, aber intellektuell beschränkten Musiker verbreitete, der nur aus einer Laune heraus und in seltenen Stunden der Inspiration schuf⁹.

⁹ Erinnern wir uns an die charakteristischen Äußerungen von I. S. Turgenjew in seinen Briefen an Glinkas Schüler, den Komponisten W. N. Kaschperow, vom 23. Februar und 13. März 1857: „... die traurige Nachricht von Glinkas Tod ist gekommen. Obwohl wir nicht viel von ihm erwarten konnten, tut es uns doch sehr, sehr leid für ihn, besonders wenn man bedenkt, wie viel dieser Mann tun konnte - und wie wenig er hinterlassen hat. Und für dieses Wenige werden wir ihm dankbar sein.“ Und weiter: „Er hatte ein großes Talent - aber er fiel in den Sumpf des St. Petersburger Lebens, fing sich die Ansteckung des höchsten Mäzenatentums ein - übrigens, hier kamen die natürliche Faulheit, Parasiten - Kumpel, Wein, Genies, Bruch - und alles ging zum Teufel!“ (283, 95, 111). Siehe auch die Rezension von P. I. Tschaikowski in einem Brief an N. F. von Meck vom 24. Juni 1878: „Lesen Sie seine Memoiren. Sie werden aus ihnen ersehen, dass er wie ein Dilettant gearbeitet hat, d.h. in Stücken, wenn wir eine passende Disposition finden“ (294, 316).

Die Periode von „Ruslan“ war die höchste Phase der schöpferischen Tätigkeit des Komponisten, eine Zeit enormer Leistungen und kühner, innovativer Suche. Der gesamte komplexe Prozess der Arbeit an der Oper war in den „Notizen“ verborgen und gleichsam verschlüsselt. Die Schilderung des Komponisten über den ursprünglichen Plan der Oper, den K. Bachturin angeblich „in einer Viertelstunde, unter betrunkenener Hand“ verfasste, bestätigte nachdrücklich die populäre Vorstellung von der dramaturgischen Minderwertigkeit von Glinkas genialem Werk.

Die bemerkenswerten Veröffentlichungen des engagierten „Ruslanisten“ Stassow trugen dazu bei, die Wahrheit wiederherzustellen. In den Jahren 1871-1872 veröffentlichte die Zeitschrift „Russisches Altertum“ zum ersten Mal wertvolle schöpferische Materialien: Glinkas handschriftlicher „Anfangsplan“ der Oper und seine Briefe an den Hauptlibrettisten von „Ruslan und Ljudmila“, W. F. Schirkow. All diese Dokumente erlauben es uns, in das schöpferische Laboratorium des Komponisten einzudringen und den konsequenten, tiefgreifenden Prozess seiner Arbeit am ganzheitlichen Konzept des grandiosen Werks zu verdeutlichen, in dem die bühnenmäßige und die musikalische Seite eine untrennbare Einheit bilden. Sie zeigen, wie organisch Glinka die gesamte Struktur der russischen epischen Oper - majestätisch und oratorisch und feierlich - entwickelte und welche große Bedeutung die strukturellen und architektonischen Gesetze der Gattung in seiner Konzeption erlangten.

Neben „Ruslan“ entstanden weitere neue Meisterwerke, unsterbliche Begleiter dieser Oper: Romanzen zu Puschkins Worten, der Zyklus „Abschied von Petersburg“, die Musik zur Tragödie „Fürst Cholmski“, die erste Fassung der Walzer-Fantasie.... „Die Muse bestärkt mich: ich habe noch nie so viel geschrieben und noch nie eine solche Inspiration verspürt“, gestand Glinka in einem Brief an Schirkow vom 9. August 1840 (89, 97).

Das Phänomen der enormen schöpferischen Tätigkeit des Komponisten in der schwierigsten Zeit seines Lebens zwingt zu einer anderen Bewertung vieler biographischer Momente. Schon in der Monographie von Stassow werden einige wichtige Aspekte des „verstreuten Lebens“, das Glinka im Umfeld von Kukulnik und der gesamten St. Petersburger Literaturbohème führte, recht scharfsinnig herausgestellt: Er wurde hier von der professionellen, künstlerischen Atmosphäre angezogen. Diese fand er im Kreis seiner früheren Freunde, den Stammgästen der aristokratischen St. Petersburger Salons, nicht mehr. Im Kreis von Kukulnik - einem mittelmäßigen Schriftsteller, aber leidenschaftlichen Musikliebhaber - begegnete er im Gegenteil mit einer subtilen und scharfsinnigen, künstlerischen Bewertung seiner

kreativen Pläne und Ideen, neuen Werken. Für alle, die ihn umgaben - den großen Maler Karl Brjullow, den Koryphäen der Opernbühne Ossip Petrow, den gelehrten Dichter und Übersetzer Alexander Strugowschtschikow - war er eine „musikalische Gottheit“, Orpheus, ein Genie-Inspirator. „...Dieser selten getrennten Gesellschaft von Kameraden und Freunden verdankte Glinka viel in den Jahren des Unglücks und des Kummers, als die Umstände ihn zwangen, die Gesellschaft zu verlassen, als er aber vor allem die Atmosphäre allgemeiner Sympathie und Begeisterung brauchte. Glinkas Natur brauchte immer eine solche Begeisterung, um seine Inspiration zu beflügeln“, - schrieb Stassow (260, 245).

Das Ergebnis jahrelanger Arbeit war die erste Produktion von „Ruslan“, und mit ihr kamen neue Qualen und Zweifel, die Glinka bis ans Ende seiner Tage nicht mehr losließen.

Die Bühnengeschichte der Oper ist voller Widersprüche. Erst in jüngster Zeit ist es den Forschern gelungen, sie zu klären und zu verdeutlichen (siehe: 148, I, 300-322; 154, 51-95). Im Laufe der Jahre war die Literatur voller widersprüchlicher Informationen: viele Zeitgenossen sprachen vom Erfolg und Misserfolg der ersten Aufführungen von „Ruslan“ zur gleichen Zeit.

Die Gründe für diese Unstimmigkeiten sind verständlich. Sie lagen vor allem in der auffallenden Neuartigkeit und Kühnheit von Glinkas dramaturgischer Idee verborgen, die etablierte Vorstellungen über Operntraditionen widerlegte. Es ist kein Zufall, dass in offiziellen Kreisen vom Scheitern von Glinkas „misslungener Oper“ die Rede war. Und er selbst verhehlte nicht die bittere Enttäuschung, die ihn nach der Premiere erfasste (85, 309-310).

Doch schon damals ertönten die begeisterten Stimmen wahrer Kunstkenner, zu denen sich bald auch Liszt gesellte, der in St. Petersburg eingetroffen war. Der Erfolg der Oper wuchs mit jeder weiteren Aufführung. In der ersten Spielzeit 1842/43 wurde die Aufführung 37 Mal gespielt. Der berühmte Theaterkritiker F. A. Koni schrieb in der „Literatur-Zeitung“: „Die Oper ‚Ruslan und Ljudmila‘, die bei der ersten Aufführung vom Publikum eher kalt aufgenommen wurde, hält sich fest auf der Bühne und gewinnt mit jeder neuen Aufführung neue Bewunderer, die sich von den Unzufriedenen auf die Seite ihrer hellen Vorzüge und musikalischen Schönheiten schlagen“ (128).

Gleichzeitig hinterließ der wachsende Erfolg von „Ruslan“ in den Augen des Komponisten selbst nicht den Eindruck eines so wolkenlosen Bildes. Noch zu Lebzeiten Glinkas und in späteren Inszenierungen wurde die Oper gnadenlos gekürzt, wobei die besten Teile ausgeklammert wurden (alle herausragenden Kritiker - Odojewski, Stassow, Cui, Laroche und Tschaikowski - schrieben darüber mit Empörung). Die Verbannung der Oper auf die Moskauer Bühne im Jahr 1846 erwies sich für „Ruslan“ als katastrophal. Hier hörte sie bald auf zu existieren. Doch der Kampf um die Oper ging weiter. Glinkas geniale Schöpfung gab Anlass zu einer Reihe bemerkenswerter kritischer Artikel, die in der russischen klassischen Musikwissenschaft einen ganzen „Ruslan-Zyklus! bildeten: Keine russische Oper hat seither so viel Aufmerksamkeit und so heftige Debatten erfahren. Im 20. Jahrhundert fand die Diskussion über „Ruslan“ eine glänzende Fortsetzung in Assafjews Hauptwerk, das sich mit den wichtigsten Prinzipien der russischen lyrischen und epischen Dramaturgie befasste, die in „Ruslan“ niedergelegt sind.

Die letzte Periode von Glinkas Leben spiegelt sich in seinen „Notizen“ nicht vollständig wider: er bringt seine Erzählung nur bis zum Beginn des Jahres 1854. Er

berichtet mit seiner üblichen Lakonie über viele Ereignisse, notiert kurz Bekanntschaften und Begegnungen, zahlreiche Reisen nach Frankreich, Spanien, Warschau und wieder nach Frankreich.

Ein weiterer wertvoller Fundus kommt dem Forscher zu Hilfe: die „Notizen“ werden durch einen umfangreichen Briefnachlass ergänzt. Ab den 40er Jahren wird Glinkas briefliche Überlieferung immer reichhaltiger. Der Umfang seiner Korrespondenz, die von seinen Korrespondenten sorgfältig aufbewahrt wird (während die meisten Briefe aus der „Vor-Ruslan-Periode“ als spurlos verloren gelten können), nimmt beträchtlich zu. Mit der Aufführung von Glinkas zweiter Oper erweiterte sich der Kreis seiner Bewunderer. Um ihn scharte sich eine Gruppe von Liebhabern der russischen Kunst - A. N. Serow, W. P. Engelhardt, die Gebrüder Stassow; die Freundschaft mit Dargomytschski festigt sich. Für sie blieb jedes Wort von Glinka ein wertvolles Zeugnis. Die Sammlung von biographischem Material, musikalischen und literarischen Autographen begann. Die Hauptrolle bei dieser äußerst schwierigen Arbeit spielten L. I. Schestakowa, eine treue Begleiterin in Glinkas letzten Lebensjahren und Hüterin seines Vermächtnisses, und ihre jungen Freunde, die engagierten Glinkaianer Engelhardt und Stassow.

Die vergleichsweise große Vollständigkeit von Glinkas Briefwechsel in den letzten Jahren seines Lebens ermöglicht es, die wichtigsten Aspekte seiner Ästhetik, die Grundlagen seiner künstlerischen Arbeit, herauszustellen. Dazu gehören der berühmte, bereits lehrbuchhafte Brief an N. W. Kukolnik vom 6. April 1845 über die Wege des russischen Symphonismus („Theaterstücke zu schreiben, die Kennern und dem allgemeinen Publikum gleichermaßen berichtenswert sind“), sowie Überlegungen zur spanischen Folklore und ein tiefes Interesse an der Antike, an den ewigen Werten der antiken Kunst, das sich am Hang der Jahre zeigte (etwas Ähnliches wie bei N. A. Rimski-Korsakow in den letzten Jahren seines Lebens), und der bekannte Brief an Kaschperow, der oben zitiert wurde, über die Aufgaben der Kunst, und schließlich das Studium der melodischen und harmonischen Organisation der altrussischen Gesänge auf der Suche nach neuen Mitteln der russischen Polyphonie.

Glinkas „Spanische Briefe“, ergänzt durch seine eigenen Aufnahmen von Volksliedern, bilden einen eigenständigen thematischen Zyklus. Was die Anschaulichkeit der Beschreibungen und die Lebendigkeit der Eindrücke angeht, sind sie für den Komponisten vielleicht unübertroffen. Die Eigenschaft, die Glinka mit Puschkina gemeinsam hat - die Fähigkeit, in einem fremden nationalen Gefühlsgefüge zu leben - kommt in ihnen besonders deutlich zum Vorschein. Zwei Jahre lang entfaltet Glinka in seinen Briefen sein faszinierendes „spanisches Epos“. Schon nicht mehr jung, durch Krankheit und schwere Prüfungen entmutigt, begibt er sich auf eine beschwerliche Reise, überwindet die felsigen Berge und schwülen Ebenen zu Pferd oder zu Fuß, kehrt in schäbigen Tavernen ein und lauscht den Volksmusikern. Die Romantik Spaniens, die damals in Mode war, zog ihn keineswegs von außen an. Sein Wissensdurst nach Neuem zwang ihn, in die ursprüngliche, in der professionellen Musik noch nicht berührte Welt einzudringen. Glinka interessierte sich für alles: Volksbräuche, Sitten, den Charakter der Sprache und das Aussehen der Bewohner jeder Provinz. Seine Annäherung an die Volksmusiker hilft ihm, das wahre, nicht-theatralische, nicht-opernhafte Spanien kennen zu lernen. „Hier, wie überall in Europa, hat die moderne Zivilisation eine verheerende Wirkung auf die alten Volksbräuche gehabt, und ich werde viel Zeit aufwenden müssen, um zu lernen, wirklich volkstümliche Melodien von den hier erhaltenen staatsbürgerlichen, eher italienischen als spanischen modernen Liedern zu unterscheiden“, - schrieb Glinka am 8. September 1845 an seinen Verwandten W. I. Fleury (89, 237).

In einem Brief an Kukolnik aus Granada (Januar 1846) drückte er denselben Gedanken noch kategorischer aus. Indem er von der Musik der südlichen Provinzen Spaniens als „Hauptgegenstand des Studiums“ sprach, betonte Glinka den eigentümlichen, halb-östlichen Charakter der andalusischen Volksmelodien. „Spanische und ausländische „Maestros“, die in Spanien leben, wissen nichts von diesem Metier, und wenn sie manchmal nationale Melodien aufführen, entstellen sie diese sofort und geben ihnen einen europäischen Charakter, während die meisten von ihnen rein arabische Melodien sind. Um mein Ziel zu erreichen, muss ich auf Droschkenkutscher (arrieros), Handwerker und einfache Leute zurückgreifen und ihre Melodien mit großer Aufmerksamkeit anhören“ (89, 259). Könnte man eine treffendere und prägnantere Definition von Glinkas schöpferischer Methode in seinem Werk über musikalische Folklore finden, und könnte man sich nicht an die berühmte Phrase über die „Kutschermusik“ von „Iwan Sussanin“ erinnern! Wie als Antwort auf diese Gegenüberstellung fasst der Komponist stolz den Hauptzweck seiner Spanienreise zusammen: „Das Studium der russischen Volksmusik [in] meiner Jugend führte mich dazu, Leben für den Zaren und Ruslan zu komponieren. Ich hoffe, dass ich jetzt nicht umsonst hier bin“ (89, 258).

Glinkas letzte Briefe, die er nach der Fertigstellung seiner „Notizen“ schrieb, sind von der sowjetischen Musikwissenschaft besonders häufig herangezogen worden. Sie fassen die reiche schöpferische Erfahrung des Komponisten zusammen und enthalten wertvolle Gedanken zu den Aufgaben der Kunst, die den richtigen Schlüssel zum Verständnis von Glinkas Ästhetik liefern. Träume von der Schaffung einer russischen Polyphonie auf der Grundlage der alten Melodien des Krjuki-Noten-Gesangs und andererseits seine Leidenschaft für die Werke von Bach, Händel und Gluck machen Glinka zu einem treuen Erben der Aufklärung, der die Erfahrungen der großen Meister unter neuen Bedingungen fortführt. Diese Aussagen erfassen mit großer Unmittelbarkeit das schöpferische Bild des russischen Komponisten mit seiner besonderen Qualität des „künstlerischen Intellektualismus“ (Assafjew). Damit endet Glinkas Epistolar und vervollständigt zugleich die komplexe Entwicklung, die er in dreißig Jahren schöpferischer Arbeit durchlaufen hat.

Diese Entwicklung ist offensichtlich. Bei der Lektüre von Glinkas „Notizen“ und Briefen durchläuft man gemeinsam mit ihm den gesamten Weg des genialen Meisters. Die unverzichtbaren Materialien des Autors schildern ihn ausdrucksstark zunächst als begeisterten jungen Mann mit einer offenen, sensiblen Seele, dann als kraftvollen Schöpfer von „Sussanin“ und „Ruslan“ und schließlich als „Vater der russischen Musik“, der ihre große Zukunft voraussah. Die Rede des Komponisten klingt in ihnen auf unterschiedliche Weise und mit verschiedenen Altersnuancen. Aber Glinkas Memoiren haben auch unveränderliche, konstante Qualitäten: Natürlichkeit, Einfachheit, völlige Abwesenheit von Posen.

Die Ganzheit des Charakters von Glinka spiegelt sich auf seine Weise auch in seinem literarischen Stil wider - eigentümlich, einzigartig. Seine lebendige Sprache, die die Besonderheiten der Volkssprache in sich aufnimmt und reichlich mit Slawismen gespickt ist, ist so echt und natürlich wie seine Musik - Fleisch aus dem Fleisch des Volkes. Und gleichzeitig ist es diese Einfachheit und Kunstlosigkeit von Glinkas literarischem Stil, die uns in Wirklichkeit den Geist und das Kolorit der damaligen Zeit vermittelt. In der verblüffenden Treffsicherheit seiner Epitheta und der Lakonie seiner Definitionen ist eine bemerkenswerte Epoche der russischen Literatursprache lebendig geworden - die Epoche von Puschkin und Gribojedow. Hinter jedem Wort verbirgt sich das wahre, menschliche Gesicht des großen Komponisten, und in jedem Wort kann man seine klaren, hellen und nüchternen Gedanken erkennen.

3.

Glinkas zwei Opern vollendeten auf brillante Weise den komplexen Prozess der Etablierung der Gattung Oper in Russland. Sie erfüllten die besten Bestrebungen und Hoffnungen seiner Vorgänger und verkörperten alles, wovon seine visionärsten und begabtesten Zeitgenossen nur träumen konnten. Das zentrale Thema des Volksheldentums für die gesamte russische Kunst, die majestätischen Bilder der Volksepik und der nationalen Geschichte, der Weg, zu dem die russischen Komponisten Dawydow, Degtjarew und Werstowski gerade erst gefunden hatten - Glinkas Kompositionen fanden endlich ihre wahre ethische und philosophische Essenz. Und sie fanden sie mit einer solchen künstlerischen Vollständigkeit, mit einem so gigantischen Umfang, dass das Neue, das Glinka'sche, das Alte sofort vergessen ließ. Die Uraufführung von „Sussanin“ wurde von den Zeitgenossen zu Recht als eine radikale, entscheidende Revolution auf der Opernbühne wahrgenommen. Umso mehr waren Glinkas Opern eine Entdeckung.

Odojewski, der weise und einfühlsame Freund des Komponisten, schrieb darüber mit der ihm eigenen Einsicht. „Mit Glinkas Oper ist das, was man lange gesucht und in Europa nicht gefunden hat - ein neues Element in der Kunst, und eine neue Periode beginnt in ihrer Geschichte: die Periode der russischen Musik. Eine solche Leistung, legen wir die Hand auf unser Herz, ist nicht nur eine Sache des Talents, sondern des Genies!“ - schrieb er 1836 auf den Seiten der Zeitung „Die Nordbiene“ (194, 119).

Die neue, klassische Periode der russischen Musik, die mit „Iwan Susanin“ begann, wurde in Ruslan endgültig begründet. Die beiden Opern von Glinka haben den Entwicklungsweg der russischen Oper bestimmt und ihren Einfluss bis ins 20. Jahrhundert und die gesamte multinationale Musikkunst unserer Heimat ausgedehnt. Von „Sussanin“ und „Ruslan“ gehen zwei mächtige Ströme von Opernklassikern aus, die die grundlegenden Hypostasen des Volkslebens abdecken: Geschichte und Epos, die Erinnerung an die heroische Vergangenheit des russischen Landes und die Verkörperung der höchsten ethischen Ideale in der Volkskunst. Nachdem Glinka in „Sussanin“ die Grundlagen des musikalischen Volksdramas gelegt hatte, stieß er in „Ruslan“ in die Tiefen der Zeitalter vor, in das Reich der Volkslegenden. Von diesen beiden Opern führte der direkte Weg zu Mussorgski und Borodin, zu Rimski-Korsakows Opern-Märchen und Opern-Stoffe.

Die beiden Opern, die sich in ihrer Handlung unterscheiden, können in gewisser Weise sogar als Antipoden betrachtet werden, was ihre Komposition, ihre Bildsprache und ihre allgemeine Bühnenatmosphäre betrifft. Glinkas Denken wandte sich von der historischen Tragödie zum russischen Märchen, von der akuten dramatischen Situation zur epischen Erzählung, von der düsteren Szene im Wald zur sonnigen Welt der Helden der Rus. Auch der allgemeine Charakter der Architektur ist gegensätzlich: das opernhafte Prinzip des „vertikalen Strebens“ der Opernkomposition zum Höhepunkt der Tragödie, zur Todesszene des Helden in „Sussanin“, und andererseits die langsame Entfaltung der Erzählung „auf einer horizontalen Ebene“, nach dem Prinzip der wechselnden Bilder in „Ruslan“.

Auf einer höheren ideologischen und philosophischen Ebene sind beide Werke Glinkas jedoch durch die Gemeinsamkeit ihrer Intentionen verbunden, die in den Tiefen des Volksbewusstseins wurzeln. Assafjew sah in ihnen zu Recht die gemeinsamen Grundlagen der russischen Opernklassiker: die Integrität der ethischen Ideale, die heroische Ausrichtung, die Weite und der Umfang der Darstellung des

Volkslebens. Die Idee der Heldentat zieht sich durch beide Werke, wird aber im historischen Drama und im Volksmärchen unterschiedlich verkörpert.

Die Ursprünge dieses einheitlichen Konzepts sind tief in einem grundlegenden Merkmal von Glinkas Kunst verankert: der Epik. Als echter Volkskünstler dachte er in dem mehrdimensionalen Bildsystem, das die Menschen selbst in ihren Gedanken über ihre Vergangenheit und Zukunft und in ihren ethischen Vorstellungen über den unveränderlichen Sieg des Guten über die dunklen Mächte des Bösen geschaffen hatten. In „Ruslan“ manifestiert sich diese Idee unmittelbar in der hellen, optimistischen Bildsprache des Puschkinschen Märchens. In „Sussanin“ triumphiert sie als Ergebnis einer komplexen tragischen Kollision.

Glinkas episches Denken kommt vor allem in seiner Methode der breiten Verallgemeinerung von Volksbildern, in den monumentalen Massenszenen von „Sussanin“ und „Ruslan“ anschaulich zum Ausdruck. In ihnen tritt der Komponist in die große Nachfolge seiner Vorgänger - der Meister des Partes- (*mehrstimmigen*) Gesangs, also Beresowski, Bortnjanski und Degtjarew. Die epische Struktur des Gefühls bringt die beiden Opern Glinkas einander näher und macht sie zur Verkörperung des russischen Volkes als eine einzige „große Persönlichkeit“ (Mussorgski), als eine mächtige, vereinte Kraft.

Die Prinzipien des Epischen in der russischen Kunst (und folglich auch in Glinkas Werk) wurden am besten von Belinski formuliert, indem er die Verbindung des Epos mit der Idee der Nationalität in ihrer nationalen und weltweiten Bedeutung hervorhob. „Der Inhalt des Epos sollte also die Essenz des Lebens, die substanziellen Kräfte, der Zustand und das Leben des Volkes sein, noch nicht getrennt von der individuellen Quelle seines Lebens. Daher ist die Nationalität eine der Grundbedingungen des epischen Gedichts: der Dichter selbst betrachtet das Geschehen noch mit den Augen seines Volkes, ohne seine Persönlichkeit von diesem Geschehen zu trennen. Damit aber das Epos, das in höchstem Maße national ist, zugleich eine künstlerische Schöpfung ist, - ist es notwendig, dass die Form des individuellen Volkslebens in sich selbst einen universellen, weltlichen Inhalt schließt“, - schrieb der Kritiker (39, 37).

Und derselbe Belinski betonte, wie als Antwort auf Glinkas Opernpläne, die Vielschichtigkeit und Tiefe der epischen Poesie, die sowohl dramatische als auch lyrische Anfänge aufzunehmen vermag: „Die Lyrik ist das Leben und die Seele aller Poesie ... Daher geht die Lyrik, die für sich allein als eigenständige Poesie existiert, in die anderen Gedichte ein wie ein Element, belebt sie, wie das promethische Feuer alle Geschöpfe des Zeus belebt“ (39, 14). Andererseits ist die Epik dem verborgenen Dramatischen inhärent, das sich in einigen der Spitzenwerke der russischen Literatur mit besonderer Kraft manifestiert. Dazu gehören nach Belinskis Meinung Gogols Erzählung „Taras Bulba“ und Puschkins historisches Novellenpoem „Poltawa“: In ihnen verbinden sich die Weite und Gemächlichkeit des epischen Erzählens mit der Intensität dramatischer, tragischer Zusammenstöße. In diesem Fall, so der Kritiker, „verliert ein episches Werk nicht nur nichts von seiner Würde, wenn es ein dramatisches Element enthält, sondern gewinnt sogar viel davon“ (39, 22).

Ist es nicht derselbe Sinn für eine hohe Synthese dreier Anfänge, der beide Opern Glinkas durchdringt? Und wenn der Autor selbst in der ersten eine nationale Heldentragödie sah und in der zweiten, nach Laroches richtiger Definition, die lyrische Natur seiner Kunst zum Ausdruck kam, so sind beide grandiose epische Werke, in denen der Dichter wirklich „das Geschehen mit den Augen seines Volkes betrachtet“. Als Zeitgenosse von Puschkin, Gogol und Belinski schuf und dachte Glinka auf dem Niveau der fortschrittlichsten ästhetischen Ideen seiner Epoche.

Das Thema von Glinkas erster Oper, das er auf Anraten von W. A. Schukowski wählte, war in der russischen Literatur bekanntlich nicht neu. Bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als die Gefahr einer napoleonischen Invasion über Russland schwebte, wurde das Bild des patriotischen Helden in der Phantasie der Dichter, Schriftsteller und Dramatiker sofort lebendig. M. M. Cheraskow, A. A. Schachowskoi, S. N. Glinka, später N. A. Polewoi (in dem Drama „Die Wälder von Kostroma“) und M. N. Sagoskin, der von Schukowski empfohlen wurde, den Stoff für einen historischen Roman zu verwenden, griffen das Thema der Heldentat Sussanins immer wieder auf. Einige Jahre lang blieb Cawas' Oper „Iwan Sussanin“ auf der Bühne, wobei einige der szenischen Situationen und das Prinzip der Rollenverteilung (das klassische Opernquartett: Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bass) im Allgemeinen mit dem zukünftigen Szenario von Glinkas Oper übereinstimmen¹⁰.

¹⁰ Siehe Band 4 der vorliegenden Publikation.

Die entscheidende Etappe in der Interpretation des historischen Heldenbildes war der berühmte Gedanke von Rylejew, den der dekabristische Dichter kurz vor seinem Tod schuf. Von Puschkin als eines der besten Werke Rylejews bewertet, trägt es die Idee einer Heldentat zur Rettung des Vaterlandes in sich, die unmittelbar durch den bürgerlichen Patriotismus der „Erstgeborenen der Freiheit“ und ihre Bereitschaft, „alles, ja sogar ihr Leben für die Liebe zum Vaterland zu opfern“¹¹, ausgelöst wurde.

¹¹ Aussage des Dekabristen M. I. Murawjow-Apostol (zitiert im Buch: 106, 510).

In der vorhandenen Literatur gibt es viele überzeugende Argumente, die auf die Verbindung zwischen Glinkas Oper und Rylejews Denken hinweisen (direkte Assoziationen ergeben sich hier vor allem in der Schlüsselszene im Wald). Aber selbst wenn wir davon ausgehen, dass Rylejews Werk, aus welchen Gründen auch immer, Glinka damals nicht erreicht hat, konnte die Idee eines Volkshelden, die in fortgeschrittenen literarischen Kreisen, in der Sphäre des Einflusses von Puschkin und seiner historischen Konzepte aufkam, sein Denken nur inspirieren und anregen.

Ermutigt durch den Rat seiner Freunde und die Beteiligung und Unterstützung von Puschkin, Schukowski und Odojewski arbeitete Glinka mit großer Leidenschaft an der Oper. Später schrieb Tschaikowski, der diese Oper allen musikalischen Schönheiten von „Ruslan“ vorzog, begeistert über die erstaunliche, spontane Inspirationskraft, die die Musik von „Sussanin“ hervorbrachte: „Die spontane Kraft in der ersten Oper macht sich stärker bemerkbar, während „Ruhm“ etwas Überwältigendes, Gigantisches ist. Und es gab kein Vorbild, es gibt keine Vorläufer bei Mozart, Gluck oder anderen Meistern. Erstaunlich, erstaunlich!“ - schrieb der Autor der „Pique Dame“ (293, 214).

Die Spontaneität des schöpferischen Prozesses, die sogar den Komponisten selbst überraschte (nach seinen Worten entstand die Oper „wie von Geisterhand“), ist umso bemerkenswerter, als die ganze grandiose Idee dieses Volksepos weder in der russischen noch in der westeuropäischen Musik wirklich Vorläufer hatte.

Die Zeit, in der Glinka an seiner Oper arbeitete, war von der vollen Blüte der Romantik im westeuropäischen Musiktheater geprägt. Die schöpferische Laufbahn der Koryphäen der italienischen Oper - Rossini und Bellini - war beendet; Verdis erste Opern waren bereits auf der Bühne erschienen. Die französische Oper kommt in enger Verbindung mit dem romantischen Drama zu einer scharfen, szenisch spektakulären Operaufführung. In Deutschland übergibt Weber, der seinen

schöpferischen Weg im „Oberon“ vollendet, das Banner der nationalen Romantik an den jungen Wagner.

Die Ästhetik der Romantik, die sich in den verschiedenen Ländern der Welt auf unterschiedliche Weise manifestierte, veränderte das Genre der Oper erheblich. Die breite Thematik des historischen und heroischen Dramas, inspiriert von den nationalen Befreiungsidealen der 30er und 40er Jahre, trat in den Vordergrund. In den besten Opern von Bellini, Rossini, Auber und Meyerbeer wurde das Heldenthema auf die großen nationalen Bewegungen ausgedehnt. Gleichzeitig wurde die Opernkomposition vergrößert, und die Bedeutung der ausgedehnten Durchgangsszenen nahm zu. Glinka, der mit den höchsten Errungenschaften des Operntheaters vertraut war und die Erfahrungen der fortgeschrittenen Opernkultur seiner Zeit tief in sich aufnahm, konnte dies nicht unberücksichtigt lassen.

Aber keine der westeuropäischen Schulen machte ihn zum Nachahmer. Die nationale Identität seiner ersten Oper spiegelt sich in ihrem gesamten Vorstellungssystem und in allen Eigenheiten ihrer musikalischen Sprache wider. Er träumte von einer russischen Nationaloper „großen Ausmaßes“, in der jeder Ton einheimisch sein würde und in der seine Landsleute „wie zu Hause“ sein würden, sogar im Ausland, in Italien und Deutschland (89, 52-54). Ohne die Handlung der zukünftigen Oper zu kennen, brütete er bereits ihre musikalischen Themen aus, die später Teil der Partitur von „Sussanin“ wurden. Und es besteht kein Zweifel daran, dass er diese Handlung von Anfang an als große Heldentragödie konzipierte, die sich in einer ausgedehnten, symphonisch reichen Form verwirklichen ließ. Die Idee, die russische Oper auf den früheren Weg einer häuslichen Musikkomödie oder einer „magischen“, märchenhaften Aufführung zu bringen, kam dem Komponisten nie in den Sinn.

Die von Schukowski geworfene Saat fiel also auf gut vorbereiteten Boden. Die Geschichte von Sussanins Heldentat zog Glinka mit ihrer staatsbürgerlichen und ethischen Kraft an - und das Bild des Helden stand in seiner ganzen vitalen Authentizität vor ihm.

Der vom Komponisten 1834 begonnene Arbeitsprozess wurde jedoch durch zahlreiche Umstände erschwert. Das breite historische Thema, verbunden mit der Idee des Kampfes um die Selbstbehauptung und Unabhängigkeit Russlands, drängte Glinka zunächst zu einer allgemeineren, rein epischen Interpretation. Odojewski zufolge hatte die erste Fassung des Werks die Form einer dreiteiligen Oratoriumsoper. „Tatsache ist, dass Glinkas erste Idee nicht war, eine Oper zu schreiben, sondern etwas wie ein Bild, wie er sagte, oder ein Bühnenoratorium. Die ganze musikalische Schöpfung in ihren Grundzügen war bereits in seinem Kopf; ich erinnere mich, dass er sich auf nur drei Bilder beschränken wollte: die ländliche Szene, die polnische Szene und den Schlusstriumph“, schrieb Odojewski 1857 an Stassow (196, 229). In diesen drei Szenen haben die Forscher zu Recht die Idee des ersten, vierten Aktes und des Epilogs der künftigen Oper gesehen, wobei die Waldszene, die Glinka unmittelbar nach Schukowskis Vorschlag konzipierte (vgl.: 212, 21-23), im Zentrum der gesamten Komposition steht. Schon in diesem frühen Stadium des Werks hatte er die Idee des Konflikts, „die Idee, die polnische Musik der russischen Musik gegenüberzustellen“. Als Hauptkern der dramatischen Handlung wurde dieser vorherrschende Gegensatz bereits in der Ouvertüre, mit der die Komposition der Oper begann, festgelegt. Glinka begann, nach eigenen Worten, „auf eine völlig konträre Weise zu arbeiten, nämlich indem er das begann, womit andere aufhören, nämlich mit der Ouvertüre“ (85, 267). Aber gerade hier, im Rahmen des symphonischen Werkes, entwickelte er das thematische Material, das die beiden

gegensätzlichen Gruppen darstellte: das verallgemeinerte Bild des russischen Volkes, das in den energisch-aktionellen und liedhaft-lyrischen Themen im Haupt- und Nebenteil weithin zur Geltung kam, und die scharfe Charakterisierung der polnischen Eroberer, die sich im Verbindungsteil und in der Coda konzentrierte¹².

¹² Glinka würde später in der „Ruslan“-Ouvertüre auf ein ähnliches dramaturgisches Mittel zurückgreifen, indem er die feindselige Kraft der Gegenwirkung in den instabilen Abschnitten der Form zeigt und in der Exposition und Reprise die zentrale Linie der heldenhaften Rus zieht.

Der Plan der Oper wuchs allmählich. Die in der Ouvertüre festgelegte Projektion drängte zu einer dynamischeren, konfliktreichen Lösung, die weit über die oratorische Statik hinausging. Ende 1834 - Anfang 1835 wurde der sogenannte „Anfangsplan“ für die Oper von Glinkas eigener Hand geschrieben und in den Papieren von Kukulnik gefunden, den der Komponist zunächst als Librettisten zu engagieren beabsichtigte.

Aus dem Text des Plans geht hervor, dass einige Nummern bereits in den Skizzen des Komponisten existierten, bevor das Libretto verfasst wurde (Antonidas Arie, Sussanins erste Szene mit den Bauern, Wanjas Lied und Antonidas Romanze). Die gesamte Struktur der ersten drei Akte ist detailliert ausgearbeitet, die Art der Musik und die Art der musikalischen Formen sind umrissen. Diese mit dem für Glinka charakteristischen Lakonismus getroffenen Festlegungen sind in der dramaturgischen Entwicklung der Oper voll zum Tragen gekommen, die der Komponist in seiner Vorstellung klar vor Augen hatte, ohne den literarischen Text bereits in Händen zu halten.

Umso schwieriger war die Aufgabe des Librettisten. Glinkas System der musikalischen Bildsprache stellte höchste Anforderungen an den Autor des Textes und vor allem ein tiefes Eindringen in den Geist und die Struktur von Glinkas Musik. Eine solche Zusammenarbeit erforderte vom Dichter auch musikalisches Feingefühl, die Fähigkeit, sich von seiner Aufgabe mitreißen zu lassen und sich dem Willen des Komponisten völlig hinzugeben.

Unter den Bedingungen der damaligen Zeit erwies sich diese Aufgabe als unlösbar. Zu den professionellen künstlerischen Anforderungen gesellten sich nicht minder wichtige ideologische Schwierigkeiten. Da Glinkas patriotische Oper auf der kaiserlichen Bühne, dem Bolschoi-Theater, das damals als Hoftheater diente, aufgeführt werden sollte, musste sie zwangsläufig ein entsprechend offizielles Kolorit erhalten. Nikolaus I. selbst nahm regen Anteil daran (auf seine Bitte hin wurde der ursprüngliche Titel der Oper „Iwan Sussanin“ durch das unverhohlene tendenziöse „Leben für den Zaren“ ersetzt), und diese „höchste Aufmerksamkeit“ bestimmte weitgehend das schwierige Bühnenschicksal von Glinkas brillanter Schöpfung.

Der Hauptlibrettist von „Sussanin“, Baron Jegor (Georgi) Fjodorowitsch Rosen, war bekanntlich nicht der einzige Autor des Textes. An der Arbeit der Oper nahmen zunächst der Initiator der Oper, Schukowski, Glinkas Freund Odojewski, der junge Schriftsteller W. A. Sollogub und schließlich N. W. Kukulnik teil, mit dem sich der Komponist 1834 traf. Keiner von ihnen erfüllte Glinkas Erwartungen. Zunächst meldete sich Schukowski selbst, um am Libretto zu arbeiten, gab dieses Vorhaben aber bald auf und schrieb nur noch den Text des Epilogs. Treffen mit Sollogub, für den Glinkas Idee unverständlich war, blieben erfolglos. Kukulnik, der bald darauf St. Petersburg in Richtung Moskau verließ, konnte nicht an der Arbeit beteiligt werden¹³.

¹³ Nur der Text der zusätzlichen Szene von Wanja an den Toren des Ipatjew-Klosters, geschrieben im August 1837, stammt von Kukulniks eigener Hand.

Es blieb nichts anderes übrig, als dem Rat Schukowskis zu folgen und das Libretto an Rosen, einen dem Hof nahestehenden Literaten und Sekretär des Thronfolgers, zu übergeben. Damit verfolgte der Dichter zweifellos einen praktischen Zweck: die Zusammenarbeit mit Rosen war in gewissem Sinne die beste Empfehlung für den Komponisten und eine Garantie für den zukünftigen Erfolg der Oper.

Glinka wurde schon bei den ersten Schritten dieser Zusammenarbeit bitter enttäuscht. Rosen, ein gebildeter Mann, ein Kenner der Antike und in literarischen Kreisen bekannt, war keineswegs in der Lage, sich auf das Niveau von Glinkas Musik zu begeben. Nachdem er vom Komponisten die für eine bestimmte Melodie geeigneten metrischen Schemata erhalten hatte, wählte er gewissenhaft Texte für sie aus, die reichlich mit hochtrabenden monarchischen Tiraden versehen waren. Es ist leicht, die bittere Ironie Glinkas zu verstehen, dessen Ohr die Unbeholfenheit dieser pseudo-populären „Reden“ des Hofdichters nicht ertragen konnte ¹⁴.

¹⁴ Es sollte nicht übersehen werden, dass die szenische Bearbeitung der Oper, die 1939 auf der sowjetischen Bühne wiederaufgenommen wurde, bis heute ein ernstes Problem darstellt. Die Tendenz von Rosens Text machte natürlich eine radikale Überarbeitung des Librettos erforderlich. Aber auch der neue Text von S. M. Gorodezki, der in seiner Fassung eine allzu deutliche Verletzung der historischen Authentizität zuließ, war nicht einwandfrei. Die von ihm geschaffenen Verse entsprechen nicht überall den Anforderungen der Vokalphonetik und stimmen nicht immer mit Glinkas sanfter Melodie überein. All dies führte zu einer sehr instabilen und konventionellen Praxis der „Bearbeitung“ des modernen Librettos: einige der erfolgreichsten Verse des Rosen-Librettos wurden in einigen Fällen von den Interpreten beibehalten und fügten sich unorganisch in den neuen Text ein. Sowjetische Musikwissenschaftler schrieben wiederholt über die offensichtliche Unvollkommenheit des aktualisierten Librettos von „Sussanin“ (siehe: 309; 65).

Doch der Weg zum Rückzug war bereits vorgezeichnet: die Oper wurde zur Aufführung angenommen und auf die Eröffnung des Bolschoi-Theaters nach dessen Restaurierung abgestimmt.

Glinka, der sein Werk mit Leidenschaft verfolgte, konnte Rosen viel verzeihen. In seiner Vorstellung hatte die Oper bereits Gestalt angenommen als heroisches Konzept, als Verkörperung der Idee nationaler Heldentaten und selbstloser Hingabe an das Vaterland. Er hat sie in der tragischen Erhabenheit der Hauptfigur und in der kraftvollen Entwicklung der Volksszenen festgehalten. Die Größe der Idee bleibt in der Musik selbst erhalten.

Die Grundlage der „national-heroischen-tragischen Oper“, wie sie der Komponist nannte, war eine hohe Verallgemeinerung des Volksbildes in seinem ethisch-moralischen Aspekt: das Volk als Träger geistiger Werte, als Verkörperung von Mut, Güte und Gerechtigkeit. Daraus ergibt sich die Originalität der Komposition, die Merkmale der Epik und des Dramas vereint: das tragische Geschehen entfaltet sich in der Dimension eines Volksepos.

Die Architektur der Oper ist von klassischer Schlankheit geprägt. Die gesamte grandiose Komposition, die auf zwei mächtigen chorisches „Fundamenten“ - der Einleitung und dem Epilog - ruht, ist in ihrer inneren Dynamik auf einen einzigen Höhepunkt, die Szene von Sussanins Heldentat, ausgerichtet ¹⁵.

¹⁵ Während der Arbeit an der Oper weitete Glinka das Thema der Heldentaten allmählich aus, indem er zunächst der Szene im Wald eine eigenständige Szene Sobinins mit den Bauern voranstellte und dann eine zusätzliche Szene des vierten Aktes an den Toren des Klosters mit der großen Arie Wanjas.

Die Verschmelzung dieser beiden Tendenzen - oratorisch-statisch und dramatisch-handlungsbetont - wurde von Glinka mit seltener Organik realisiert. Mit „Sussanin“ ebnete er den Weg für die künftige Entwicklung der russischen historisch-heroischen Oper, in der sich das ganze reiche Potenzial von Glinkas dramaturgischen Prinzipien von Epik und Drama offenbarte.

Die Einheitlichkeit der Komposition ist auf die Methode der symphonischen Entwicklung zurückzuführen. „Iwan Sussanin“ ist die erste russische Oper, die auf der durchgängigen Entfaltung der Musik ohne gesprochene Dialoge basiert. Umso mehr fällt ihre strukturelle Integrität auf. „Es war notwendig, alles so zusammenzufügen, dass ein schlankes Ganzes entsteht“, schrieb Glinka (85, 269). Auf dieses Ziel hat er durch die sorgfältige Entwicklung des thematischen Materials beharrlich hingearbeitet. Die Oper wird von einem einzigen Bild- und Musiksystem beherrscht, das seine heroische und patriotische Hauptidee konsequent entwickelt. Auf der Grundlage dieses etablierten Themenkomplexes legte der Komponist den Grundstein für die Leitmotiv-Methode, die später von Tschaikowski und Rimski-Korsakow in Opern verschiedener Gattungen weit entwickelt wurde.

Glinkas Dramaturgie der Opernform wird von zwei Prinzipien der thematischen Verbindung bestimmt: 1.) die Hauptidee in Themen mit Volksliedcharakter auszudrücken, die in den Knotenpunkten der Handlung zentriert sind; 2.) die Kampflinie der gegensätzlichen Kräfte in der Oper konsequent zu verfolgen.

Das erste dieser Prinzipien wird durch die beiden Durchgangsthemen verwirklicht: den breiten Chor, der der Einleitung zugrunde liegt, und das Thema des Volkszuges, das den Epilog eröffnet. Ihre innere Verwandtschaft ist auf den gemeinsamen zweiten Gesang zurückzuführen, der den sanften Melodien des alten Krjuki-Noten -Gesangs nahe steht (Beispiel 88a, b).

Das zweite Entwicklungsprinzip beruht auf der kontrastierenden Gegenüberstellung von Themen mit polnischem Rhythmus und russischen Liedthemen, wobei beide Gruppen von Bildern in den intensivsten Höhepunkten der Handlung (Sussanins Szenen mit den Polen in den Akten III und IV) transformiert und umgewandelt werden.

Die russische Sphäre dominiert. Der Umfang des russischen Volkslebens in der Oper ist ungewöhnlich groß: Alltag, Geschichte und Epos. Vom ersten heroischen und epischen Chor der Einleitung führt der Komponist die Handlung zu Genreszenen, Bildern des „Familienglücks“; er berührt uns mit einfachen und herzlichen Texten, taucht tief in die Gefühlswelt seiner Figuren - Sussanin, Antonida, Wanja und Sobinin - ein und kehrt im chorischen Epilog wieder zu einer breiten Massenszene von kolossaler Tragweite zurück. Aus diesen figurativen Gegenüberstellungen ergibt sich der gesamte volksliedhafte Stil der Oper und ihr breit gefächertes Genre.

In den Volksszenen von „Sussanin“ fasst Glinka in kluger Weise die grundlegendsten und typischsten Merkmale der verschiedenen Liedgattungen zusammen. Zum ersten Mal gelingt es ihm, sie mit einem solchen Sinn für lebendige Realität zu vermitteln. Überall - sowohl im anmutigen pentatonischen Rhythmus des Hochzeitschors der Mädchen als auch in der flexiblen Harmonievariation des langen Liedes der Ruderer und im breiten Solorefrain des Männerchors der Einleitung - lässt

er uns den freien, lebendigen Atem der russischen Volksmelodie spüren - ungehemmt, frei und befreit.

Seine tiefgründige Herangehensweise an das Volkslied zeigt sich auch in seinen Methoden der polyphonen Entwicklung. Er griff auf die grundlegendsten Merkmale des subvokalen Volksstils zurück und kombinierte sie sorgfältig mit den Prinzipien der klassischen Polyphonie und den stabilen Mustern von Fuge, Kanon und Imitation. Die Polyphonie ist auch weitgehend charakteristisch für den orchestralen Stil der Oper, in dem jede Stimme sanft und erhaben ihre melodische Linie in der Partitur „singt“¹⁶.

¹⁶ Dies war offenbar einer der Gründe, die die „leichte“ Aufnahme von Glinkas Opern durch einen bekannten Teil des damaligen Opernpublikums verhinderten: Glinkas Musik wurde als gelehrt und kompliziert bezeichnet, weil sie eine Fülle von „kontrapunktischen Verwicklungen“ aufwies. Und selbst dem jungen Serow, der die zweite Aufführung von „Sussanin“ besuchte, fiel „eine besondere Ernsthaftigkeit der Struktur (durch die Vorherrschaft des Kontrapunkts)“ auf, während ihm die Szene im Wald „langweilig und ermüdend“ erschien (238, 68).

Ein weiteres, aus den Volkstraditionen abgeleitetes Formprinzip war die Anwendung der Variationsmethode, die Glinka in außerordentlicher Breite interpretierte. Variation in den verschiedensten Kombinationen und Formen - frei und streng, vokal und instrumental - durchzieht die gesamte Musik „Sussanins“ und unterstreicht deren ursprünglichen Charakter.

Dies sind die wichtigsten Volksszenen der Einleitung und des Epilogs. Aus den ältesten Traditionen der russischen Chormusik hervorgegangen und in vielerlei Hinsicht die Linie der hymnischen Chor-„Verherrlichungen“ des 18. - Anfang des 19. Jahrhunderts fortsetzend (Konzerte von Bortnjanskij, Beresowski und Degtjarew), nahmen sie alles Beste auf, was Glinkas Vorgänger über viele Jahrhunderte hinweg geschaffen hatten. In zwei grandiosen Fresken, die die Heldengeschichte einrahmen, verkündete der Komponist feierlich den Ruhm der Nation und den Ruhm seines Heimatlandes.

Der Prolog der Oper ist eine monumentale Einleitung. Er basiert auf zwei Themen, die mit den Gattungen der langen und runden Tanzlieder verbunden sind. Der breite, frei fließende Chor des Männerchors wird durch den Klang der Frauenstimmen frisch schattiert; die Flüssigkeit des zweiten, runden Tanzthemas gibt dem Ganzen eine leichte, frühlingshafte Färbung. Glinka setzt die Einleitung in Form von Doppelvariationen ein und beendet sie mit einer mutigen und energischen Fuge. „Dieser Chor, der in die Fuge übergeht, muss die Stärke und die selbstlose Unerschrockenheit des russischen Volkes ausdrücken und in russischer Größe geschrieben sein“, schrieb er im „Originalplan“ der Oper (86, 29-30). Der helle, willensstarke Anspruch der Fuge wird durch die Dynamik der polyphonen Durchführung unterstrichen: der heroische Tenorchor und charakteristische, dem Frauenchor entlehnte Intonationen sind von Anfang an im Hauptthema vereint, wobei der expositorische Teil der Form mit einem energischen Tanzthema (ebenfalls aus dem Frauenchor) mit Refraincharakter endet (Beispiel 89).

Indem er das Prinzip von Eingangsgesang und Refrain im Volkschor mit der klassischen Fugenstruktur frei kombiniert, schafft Glinka im Grunde eine neue Form des „Fugenlieds“, die auf den einheimischen Volkstraditionen beruht. Die Erfahrung seiner Vorgänger, die sich um diese Synthese bemühten, wird hier nur teilweise realisiert. Im Vergleich zu den Fugenfinalen russischer Chorkonzerte des 18.

Jahrhunderts stellt die brillante Einleitung „Sussanins“ erstmals die höchste Form klassischer Polyphonie auf eine russische volkstümliche Basis, auf den Boden „russischer Größe“, wie es der Komponist selbst ausdrückte. Rimski-Korsakows Urteil, dass Glinka seine Aufgabe, „die westliche Fuge durch die Bande einer gesetzlichen Ehe an die Bedingungen unserer Musik zu binden“, tatsächlich erfüllt hat, formulierte er bereits in seinen letzten Lebensjahren, „lange vor diesen Worten“ in der Einleitung zu „Iwan Sussanin“ (225, 431).

Die Komposition der Schlusszene der Oper, des Epilogs, ist sogar noch weitläufiger. Der majestätische Chor „Ruhm“ drückt mit beispielloser Kraft das allgemeine Gefühl des Jubels des Volkes aus. „Dieser Refrain ... - ist unbestreitbar die höchste und vollkommenste Volkshymne, die je in Russland gesungen wurde“, schrieb Stassow in seiner Biographie über Glinka (260, 255). Tschaikowski nannte ihn „überwältigend, gigantisch“ und behauptete, dass Glinka durch die Schaffung des „Ruhms“-Chores „neben (ja, neben!) Mozart, Beethoven und allen anderen steht“ (293, 214).

Der Komponist selbst bezeichnete den Charakter des Schlusschors ausdrucksvoll als „Hymnenmarsch“. Das Hauptthema des Epilogs, das Merkmale des Gesangs und der Bewegung vereint, ist von edler Schlichtheit. Seine gesamte Intonation und rhythmische Struktur vermittelt den gemächlichen Marsch des Volkes, die Bewegung der kolossalen Menschenmassen.

Die Ursprünge der Melodie und Struktur des Chores sind vielfältig. Sie finden sich in den sanften Gesängen des alten Krjuki-Noten-Gesangs, in den siegreichen „Vivat“-Gesängen aus der Zeit Peters des Großen und in den Marschrhythmen der Kriegslieder von 1812. Glinka gelingt es besonders gut, die charakteristischen Merkmale des russischen Partes- (*mehrstimmigen*) Stils des 17. bis 18. Jahrhunderts zu vermitteln. Die Stimmen bewegen sich in einer dichten Masse, mit vorherrschender Parallelbewegung von Bass und Melodie, mit einer Fülle von Terzverdopplungen. Reine Diatonik und Plagalität herrschen vor; das Thema, das sich in der Tonart C-Dur entfaltet, erhält durch den Rückgriff auf die Dominante der Harmonie eine charakteristische mixolydische Schattierung. Die typisch russische, choralartige Struktur des Themas wird durch Techniken der polyphonen Variation unterstrichen: zur Hauptchor-Melodie gesellen sich klingende „Jubelrufe“ der Oberstimmen in der Gruppe der Koryphäen (Beispiel 90).

In der allgemeinen Komposition der Chorszene wendet Glinka erneut seine bevorzugte Form der Variationen an, wobei er den Schwerpunkt auf subvokale und polyphone Methoden der Durchführung legt.

Der Eindruck von Licht, Freude und Triumph wird auch durch koloristische Techniken erreicht. Im Finale stehen ein komplettes Sinfonieorchester und zwei Blasorchester auf der Bühne. Zur Hauptmasse des Chors gesellt sich eine Gruppe von Koryphäen und Kriegern (Bässen). Die Glocken setzen ein. In der Coda wird das feierliche hymnische Thema des Chors plötzlich durch das helle Licht der harmonischen Farben (Akkorde der dritten Durstufe - E-Dur) erhellt. All diese Mittel werden mit einem wahrhaft Glinka'schen Sinn für Proportion, Struktur und Schönheit der Form eingesetzt. Eine solche Apotheose volkstümlicher Kraft hat die Opernbühne noch nie erlebt!...

Eng verbunden mit der Charakterisierung der Menschen ist das Bild von Sussanin, das in seinem Realismus innovativ ist. Die musikalische Charakterisierung von Sussanin beeindruckt durch die Überzeugungskraft von Wahrheit und Einfachheit. Im Gegensatz zu den Operntraditionen der damaligen Zeit stattete Glinka den tragischen Helden mit den realen, konkreten Zügen eines einfachen Menschen aus. Vor dem Publikum erschien ein russischer Bauer - ein Meister, ein Familienvater - fürsorglich

und liebevoll, direkt und einfältig. „Die Rolle des Sussanin im Allgemeinen sollte so einfach wie möglich geschrieben sein“, so der Plan des Autors für die Oper.

Und gleichzeitig verliert die Charakterisierung des Helden nirgends ihre Größe. Die moralische Stärke Sussanins liegt in seiner Einheit mit dem Volk. In der Oper wird er als „der Koryphäe des Volkschors“ dargestellt, als kollektives Bild, das die besten Eigenschaften des Volkscharakters in sich trägt. „Sussanin ist kein einfacher Mensch, nein: eine Idee, eine Legende, eine mächtige Schöpfung der Notwendigkeit“, schrieb Mussorgski über den Helden von Glinka (163, 188).

Daher auch die „kollektive“, verallgemeinernde Thematik seiner musikalischen Charakterisierung. Nur in der Rolle des Sussanin, im Gegensatz zu allen anderen Figuren, verwendet Glinka die Leit motive des Volkspatriotismus, die in den Einleitungen und im Epilog (der Szene mit den Polen aus dem III. Akt) vorkommen. Und nur hier fand er die Möglichkeit, das authentische Material zweier russischer Volkslieder einzuführen: das „Lied des Lugaer Kutschers“, das er selbst aufnahm und von einem Bauernkutscher hörte (die Zeile „Was gibt es an der Hochzeit zu vermuten!“), und das bekannte Lied der Freischärler (oder „Räuberlied“, wie Glinka es nennt) „Die Mutter Wolga hinunter“. Beide werden in der Höhepunktszene der Tragödie - der Szene im Wald - frei entwickelt.

Glinkas innovativer Opernstil kommt in den Rezitativen des Sussanin voll zur Geltung. In dieser Gesangsstimme beherrscht der Komponist zum ersten Mal jene Technik der breiten, choralartigen Rezitation, die später zu einem der wichtigsten und bestimmenden Merkmale der russischen Kompositionsschule werden sollte. Er durchbricht kühn die traditionelle Einteilung in „neutrale“, verbindende Rezitative und expressive Kantilenen und verleiht Sussanins Rezitativen eine ungeheure Ausdruckskraft. Mussorgski, Borodin und Rimski-Korsakow sollten später ihre Opernrollen auf dieser Grundlage gestalten. Die Traditionen des Glinka-Gesangsrezitativs sind in Mussorgskis Opernstil vor allem in den dramatischen Partien von „Chowantschina“ und „Boris“ zu finden.

In der Rolle des Sussanin verbindet Glinka organisch die Intonationen von Volksgesang und russischer Gesangsmelodie und schafft so eine besondere Art von Arioso-Gesang, der durch die lebendige Charakteristik von Volksliedwendungen gekennzeichnet ist. Typische Merkmale der Thematik sind hier die progressiven Akkorde mit Betonung des unteren Klangs, der Gesang der Quinte und der Tonika der Harmonie, die charakteristische Intonation des Dreiklangs mit einer Sexte (der so genannte „Glinka-Hexachord“) und breite, ausdrucksstarke Quart-Quint-Gesänge. Dieser Typus der russischen Melodie steht im Mittelpunkt der Szene Sussanins mit den Bauern (I. Akt), des rührenden Ariosos zum Abschied von seiner Tochter und des idyllischen und ruhigen „Themas des Familienglücks“, das den Helden durch die Akte III und IV der Oper begleitet (Beispiel 91a, b, c).

Den Höhepunkt der Bildentwicklung erreicht der Komponist in der Schlusszene von Sussanin: hier gelingt es ihm wirklich, wie Odojewski sagt, „die russische Melodie zum tragischen Stil zu erheben“. Glinka konzipierte die Szene im Wald als eine sich frei entwickelnde Komposition, in deren Zentrum die Arie und der rezitativische Monolog des Helden stehen. In dieser Monoszene lässt er Sussanin zum ersten Mal mit seinen Gedanken allein; bisher war er nur in Volksszenen und Ensembles in Verbindung mit anderen Schauspielern aufgetreten. Die Stärke von Glinkas realistischem Denken und sein tiefes Gespür für die Wahrheit der Gefühle kommen hier besonders gut zur Geltung. Der Komponist verzichtet bewusst auf die traditionelle „bravouröse“ pathetische Arie seines Helden. Die Melodie von Sussanins Part, die auf einem charakteristischen russischen Gesang (einem absteigenden Moll-Hexachord von der VI. Stufe zur Tonika) beruht, ist voll tiefer, konzentrierter Trauer.

Auffallend ist die Ähnlichkeit mit der Moll-Variante des Hauptthemas der Einleitung, dem Thema der Verherrlichung gefallener Krieger („Friede in der rohen Erde, Ehre im Vaterland, Ruhm mir im heiligen Russland“) ¹⁷.

¹⁷ Diese Worte wurden von Glinka als Epigraph der ersten Fassung der Ouvertüre zitiert.

Die Harfenbegleitung im Orchester verleiht dem breiten Gesang einen episch majestätischen Charakter.

In Sussanins Rezitativ, das auf die Arie folgt, verwendet Glinka die Technik der Reminiszenz. Das Orchester intoniert die Themen von Sobinin, Antonida und Wanja; es gibt Anklänge an das Finale des I. Aktes, Themen aus dem Quartett des III. Aktes, Wanjas Lied und eine schwermütige, bedrohliche Version des „Themas vom Familienglück“. Ein dynamisches Orchesterintermezzo - ein Bild eines Schneesturms - bereitet den Höhepunkt der Oper vor: die Handlung wechselt auf den symphonischen Plan. Die polyphone Entwicklung des Themas im Orchester (Fugato) schafft eine kontinuierliche Aufbaulinie mit einer allmählichen Schichtung der Stimmen. Plötzlich durchschneidet ein gewaltiges polnisches Thema mit synkopischem Rhythmus das Orchestergefüge und setzt im tiefen Register der Blechbläser ein.

In Sussanins Schlussszene mit den Feinden werden alle Mittel des dramatischen Ausdrucks mobilisiert, die durch die Technik der kontrastierenden Polyphonie nachdrücklich akzentuiert werden. Die energische, schwungvolle Melodie in Sussanins Part („Wohin ich dich führte, wohin noch kein grauer Wolf ging!“) wird durch das kraftvolle Grollen des „Räuberliedes“ im Orchester kontrapunktiert. Eine von Sussanins letzten Zeilen - §Meine Morgenröte geht auf!“, voller unerschütterlichem Glauben an den Sieg, klingt wie eine Vorahnung des Themas „Ruhm“.

Die Sussanin-Szene, die in ihrer Konzeption wirklich symphonisch ist, war die größte innovative Leistung des Komponisten und das erste Beispiel einer entwickelten dramatischen Einzelszene in der russischen Oper. Daraus entwickelten sich später brillante Monologe in Mussorgskis Opern und dramatische Einzelszenen von Tschaikowski, der diese Szene in Glinkas Oper besonders schätzte. Indem er das Bild eines bäuerlichen Helden schuf, löste der Autor von „Sussanin“ eine der Hauptaufgaben der Operndramaturgie. Die russische historische Oper des 19. Jahrhunderts verlangte nachdrücklich eine wahrheitsgetreue und lebendige Interpretation von Heldenbildern, und Glinka zeigte diesen Weg.

Der Charakter Sussanins wird durch die ihm nahestehenden Figuren lyrischer und heroischer Natur geprägt. Sussanins Kinder sind wie er selbst Menschen von starkem Geist; wie er selbst verkörpern sie die besten Aspekte des Volkscharakters: hohe moralische Stärke, geistige Reinheit, Pflichtbewusstsein, Standhaftigkeit und selbstlose Liebe zum Vaterland.

Das Prinzip der musikalischen Charakterisierung ist hier jedoch etwas anders. Bei der Darstellung der Charaktere von Wanja, Antonida und Sobinin stützt sich Glinka viel stärker auf die bereits vorhandenen Traditionen der russischen Opernbühne, auf die Intonationsstruktur der alltäglichen Liedromanze. Hier ist eine lebendige Verbindung mit dem lyrischen Gesangsstil Warlamows, mit den Opernarien Werstowskis und, um einen Vergleich aus dem Bereich der Malerei heranzuziehen, mit den rührenden Typen russischer Bauern in den Genrebildern von Wenezianow und Tropinin zu spüren.

Andererseits kann man in diesem „Gruppenporträt“ auch den unzweifelhaften Einfluss des italienischen Belcanto-Stils feststellen, der in den Geist des russischen Liedes transformiert wurde. Glinka nutzt mit technischer Perfektion und virtuoser Brillanz die Ausdrucksmöglichkeiten der einzelnen Stimmen: Leichtigkeit und Beweglichkeit in der Sopranstimme, eine breite Kantilene und der reiche Klang des tiefen Brustregisters in der Altstimme, ein klingendes oberes Register im dramatischen Tenor, verstärkt durch die Techniken der *attacca*, *non forza*. Der Komponist selbst sprach vom bewussten Einsatz von Belcanto-Techniken, als er sein Werk in späteren Jahren bewertete. Aber alle diese Mittel stehen in strikter Harmonie mit der Intonationsstruktur der russischen Melodie: es genügt, an die anrührende „Antonidas Romanze“ zu erinnern, die direkt aus den Intonationen der russischen Volksklagen erwächst.

Eine besondere Rolle in der Oper kommt Wanja, dem geistigen Erben Sussanins, zu. Die Rolle des Wanja, die zunächst nur lyrisch konzipiert war, wurde später vom Komponisten wesentlich weiterentwickelt und vertieft. Die von Glinka zusätzlich für A. J. Petrowa-Worobjewa geschriebene Szene von Wanja an den Toren des Klosters verbindet dieses Bild direkt mit der Hauptidee - der Idee einer Heldentat.

Die geistige Verwandtschaft zwischen dem jungen Helden und der Hauptfigur Sussanin wird auch in der dramaturgischen Gesamtkonzeption des Epilogs hervorgehoben. In die Mitte dieser monumentalen Komposition, die aus zwei Gemälden besteht, hat Glinka bewusst ein kleines Ensemble trauernder Natur gestellt - ein Requiem zum Gedenken an den Helden. Der breite Chor in der Altstimme klingt wie ein wehmütiges Klagelied: „Ach, nicht zu mir armer, stürmischer Wind“, ein Echo auf die langsame Einleitung der Ouvertüre. Die herzliche Lyrik dieser Szene, die auf einen poetischen Text von Schukowski geschrieben wurde, wird durch die darauf folgende Hymne des nationalen Jubels besonders lebhaft kontrastiert („Der Tod... Sussanins wird durch das Waisenkind ausgedrückt“, - betont Glinka in seinen „Notizen“) (85, 275) ¹⁸.

¹⁸ Die ungerechtfertigte Kürzung dieses Ensembles in modernen Inszenierungen stellt einen direkten Verstoß gegen die Intention des Autors dar.

Bemerkenswert ist auch die musikalische Form des Terzetts, die ganz von der Gattung des langen Liedes bestimmt wird. Die führende Melodie der Altstimme wird durch die begleitenden Echos der anderen Stimmen - Sopran und Tenor - nur leicht abgeschattet. Wie auch in anderen Fällen sind Glinkas Prinzipien der musikalischen Form streng von der Situation und der allgemeinen Charakterisierung der einzelnen Akteure abhängig. Da er stets zu einer vollständigen, schlanken Architektur tendiert, verwendet er die etablierten klassischen Opernformen mit seltener Vielfalt. Dazu gehören große Arien von kontrastreicher Struktur (Antonidas Kavatine und Rondo, Wanjas Arie und Sobinins Arie im IV. Akt), einfache strophische Lied-Romanze-Formen (Wanjas Lied, Antonidas Romanze), kleine Ariosos (Sussanins Abschied von seiner Tochter) und ausgedehnte Gesangs-Deklamations-Monologe (die Szene im Wald). Die Dynamik der durchkomponierten, sich frei entwickelnden Szenen ist auf natürliche Weise mit dem zentralen Bild Sussanins verbunden: In solchen Handlungsepisoden kommt der in der Oper vorherrschende tragische und dramatische Ansatz am deutlichsten zum Ausdruck.

Der breiten Entfaltung der russischen Volksbilder steht eine allgemeinere Charakterisierung der polnischen Szenen gegenüber. Die musikalische

Thematisierung der Gegenkräfte basiert auf den scharf rhythmisierten Intonationen des polnischen Tanzes. Die in der russischen Musik vorherrschenden zweistimmigen Größen werden durch dreistimmige kontrastiert, die gleichmäßige Bewegung ist freilaufend und kapriziös, mit einer Fülle von synkopierten und punktierten Rhythmen, und die gemäßigten Tempi werden durch schnelle kontrastiert. Schon bei den ersten Aufführungen von „Sussanin“ wurde diese dramaturgische Technik von den Zeitgenossen geschätzt. „Es ist ihm glücklich gelungen, in seiner Schöpfung zwei slawische Musikelemente zu verschmelzen“, schrieb Gogol, „man hört, wo der Russe spricht und wo der Pole: der eine atmet das herzhaftes Motiv des russischen Liedes, der andere das rücksichtslose Motiv der polnischen Mazurka“ (94, 184).

Im zweiten Akt wird die Exposition der polnischen Sphäre vollständig auf die choreografische Bildsprache übertragen. Es gibt keine Techniken der Individualisierung oder der Heraushebung einzelner Figuren. Das Bild der arroganten Eroberer wird mit symphonischen Mitteln dargestellt und mit wunderbarer Kunstfertigkeit vermittelt. Der Komponist typisiert bewusst die markantesten und spektakulärsten Züge der aristokratischen polnischen Tänze und betont bewusst das ritterliche und brillante Kolorit, das ihnen innewohnt. Der stolze Schritt der Polonaise, der launische Flug der Mazurka und der rasante Lauf des Krakowiak entfalten sich hier in ihrer ganzen Pracht. Durch die meisterhafte Orchestrierung, den Reichtum an Klangfarbenkontrasten und die Einbeziehung der hellen Klangfarben der Blechbläser (Bühnenorchester) wird eine besondere Atmosphäre festlicher Beschwingtheit geschaffen. Üppige und feierliche Themen werden mit femininen und anmutigen Themen kontrastiert, während die massiven Orchestertutti mit fesselnden Soloepisoden der Holzbläser kontrastiert werden.

Charakteristisch ist auch das dramaturgische Gesamtkonzept. Da die Musik des II. Aktes choreographisch einwandfrei ist, erfüllt sie keineswegs die Funktion eines traditionellen Operndivertissements: sie ist einer einzigen symphonischen Entwicklungslinie untergeordnet. Die brillante Tanzsuite entwickelt sich zu einem spannungsgeladenen, dynamischen Finale; die „waghalsigen“ Themen der Mazurka werden einer aktiven polyphonen und motivischen Entwicklung unterzogen und bilden ein lebendiges, sich wandelndes Gewebe. In dieser Szene der Verwirrung und Unruhe spielt das charakteristische Motiv der Zerlegung des starken Taktschlags eine wichtige Rolle (Beispiel 92).

Glinkas Idee, „russische Musik mit polnischer Musik zu kontrastieren“, wird in der Zukunft immer aktiver. Der Kontrast zwischen den beiden nationalen Sphären dient als Grundlage für die wichtigsten, kniffligen „Kampfszenen“ in den Akten III und IV (Nr. 13 und 21 der Opernpartitur), und in einigen Fällen werden die Themen nicht nur nebeneinander gestellt, sondern interagieren auch in kontrastierenden polyphonen Kombinationen.

Die überschneidende Behandlung polnischer Themen wird im letzten Satz des IV. Aktes abgeschlossen. Die dramatische Behandlung des Mazurka-Themas zu Beginn dieser Szene schafft ein Bild der Erstarrung; die Intonationen der Mazurka werden durch Chromatisierung und Einführung der ausdrucksstarken Harmonie eines verminderten Septakkords verändert (Beispiel 93).

Das neue polnische Thema, das am Ende dieses Bildes, vor Sussanins Schlusszene mit den Polen (Beispiel 94), erscheint, klingt alarmierend und bedrohlich. In der tiefen Lage des Orchesters, mit Fagotten und Posaunen, nimmt es eine unheilvolle, düstere Färbung an (dieses Thema erscheint erstmals in der Ouvertüre).

All diese Techniken der Transformation polnischer Themen unterstreichen und offenbaren anschaulich Glinkas dramaturgische Absicht: in der allmählichen

Verfinsterung und dem „Abklingen“ der polnischen Thematik wird die Linie der Gegenaktion lebendig.

Zum letzten Mal erklingt das Mazurka-Thema (oder besser gesagt, einige seiner Motive – „Fragmente“) in der symphonischen Pause vor dem Epilog¹⁹.

¹⁹ In der Urfassung der Oper war diese Pause ein programmatisch-symphonisches Bild mit verbindendem Charakter: die Pausenmusik, basierend auf Material aus der Ouvertüre und dem Finale des III. Aktes, stellte den Kampf zwischen Sobinin und seinen Kameraden und ihren Feinden bei geschlossenem Vorhang dar (siehe: 212, 36-39).

Hier fliegt es wie ein Wirbelwind vorbei, um dem majestätischen Gesangsmotiv der Einleitung Platz zu machen.

Die tiefen Streicher intonieren ausdrucksvoll eine Moll-Version des Volkschorthemas, das sich allmählich zu einem Bild des Triumphs entwickelt. Das mächtige Tutti des Orchesters, das am Ende der Pause die leichte Tonalität von E-Dur etabliert, wird direkt mit dem ersten Satz des Themas „Ruhm“ konfrontiert, das vom Chor in C-Dur erklingt. Diese typisch Glinka'sche leichte, großtönige harmonische Sequenz führt den Hörer sofort in die Struktur der finalen Jubelszene ein. Gleichzeitig entsteht ein thematischer Bogen, der die gesamte Opernkomposition zusammenhält - eine Technik, die Glinka später in „Ruslan“ noch intensiviert und die für seine gesamte symphonische Methode charakteristisch ist. Die Idee, die Opernform zu symphonisieren, wurde in seinen beiden Opern vollständig verwirklicht.

Mit „Sussanin“ erwies sich der Komponist als großer innovativer Künstler, der einen eigenständigen Weg für die Entwicklung des russischen Musiktheaters vorgab. Die innovativen Prinzipien der Dramaturgie dieser ersten klassischen Oper waren jedoch nicht das Ergebnis eines speziellen theoretischen Konzepts. Glinka hatte keine bewussten Ziele der Opernreform vor Augen. Seine kompositorischen Methoden entwickelten sich auf natürliche, organische Weise - als Ergebnis der besten Bestrebungen der russischen Musik der vorangegangenen Zeit, als Resultat der klugen Übersetzung paneuropäischer klassischer Traditionen auf russischen Boden. Indem er die Gattung der historischen Oper auf die Ebene der Volkstragödie erhob, brachte er die Leitidee seiner Zeit zum Ausdruck - die Idee der unauflösbaren Einheit von persönlichem und nationalem Schicksal.

Glinkas zweite Oper ist die höchste Manifestation seines Genies, der Höhepunkt seines kreativen Weges. Ihre Bedeutung ist in gewisser Weise universell. Sie entstand in der Zeit des mächtigen Aufschwungs der russischen Literatur und wurde durch das Werk Puschkins inspiriert. Sie eröffnete der russischen Musik den Zugang zu den tiefsten und bedeutendsten Konzepten, zu denen das musikalische Denken bis dahin nicht vorgedrungen war. Ihr Einfluss war natürlich am deutlichsten in der Gattung der Oper. Es erübrigt sich, an die zahlreichen Nachkommen „Ruslans“ zu erinnern, die die russische und die Weltkunst auf der Opernbühne bereichert haben, an die großen Schöpfungen von Borodin und Rimski-Korsakow, die die Glinka-Linie unter den neuen historischen Bedingungen des späten 19. - frühen 20. Jahrhunderts fortführten. Aber auch weit über die märchenhaft-epische Oper hinaus war der Einfluss des „Ruslanismus“ in seiner Gesamtheit zu spüren. „Ruslan“ ist die Quelle für viele verschiedene Arten der russischen epischen Symphonik, für epische Bilder der Instrumentalkammermusik und sogar für einige Gattungen der Vokal- und Kammermusik, die in Borodins Romanzen am lebhaftesten vertreten sind. Mit dieser

Oper legte Glinka im Wesentlichen den Grundstein für eine ganze Richtung in der russischen Musik. Die Bedeutung dieser Richtung ist in der gleichen Leitidee der Nationalität verwurzelt, die er in „Ruslan“ neu definiert hat.

Die Zeit der Entstehung dieser Oper war geprägt von einem verstärkten Interesse an den ältesten Grundlagen der Volkskunst, an den Ursprüngen der volkstümlichen Weltanschauung und des künstlerischen Volksgedankens. Es wurden frühe Beispiele der russischen musikalischen und poetischen Folklore aufgezeichnet: Helden, rituelle Lieder und geistliche Gedichte. Die Werke des begeisterten Sammlers P. W. Kirejewski erregten die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit und vor allem die des scharfen Auges von Puschkin. In den Jahren 1836-1837 erschien das grundlegende Werk des Ethnographen I. P. Sacharow „Erzählungen des russischen Volkes“, in dem der Autor zum ersten Mal den Begriff „Held“ in die Literatur einführt. Zum ersten Mal näherten sich die Forscher dem Problem des Epos als Ausdruck des Volksbewusstseins, als prägender Anfang der Volksethik und -ästhetik von einem wissenschaftlichen Standpunkt aus. Belinski widmet diesem Problem besondere Aufmerksamkeit. In dem oben zitierten Werk „Einteilung der Poesie in Gattungen und Arten“ (1841) betonte er die Ursprünglichkeit und Ganzheitlichkeit des Epos, seine untrennbare Verbindung mit dem Volksleben.

Die Idee, eine märchenhafte epische Oper zu schaffen, wurde also von der gesamten Atmosphäre der damaligen Zeit inspiriert. Der unmittelbare Anstoß war das Gedicht von Puschkin, das Glinka zweifellos von klein auf kannte. Er teilte seine Ideen mit dem Dichter selbst. Das Gespräch mit Puschkin fand in den letzten Tagen des Jahres 1836 oder ganz am Anfang des Jahres 1837 an einem der Abende bei Schukowski statt. Es war offenbar die letzte Begegnung zwischen dem Dichter und dem Komponisten, das letzte Testament, das der große Autor des Gedichts der gesamten russischen Musik hinterließ. Bezeichnend sind die Worte Puschkins, die uns Glinka in seinen Notizen überliefert hat: „Als er von seinem Gedicht „Ruslan und Ljudmila“ sprach, sagte er, dass er sehr viel umgeschrieben hätte“ (85, 282). In der Tat konnte der Dichter in der letzten Periode seines Schaffens, nach der Entstehung der späten Märchen, einen neuen Blick auf sein Jugendwerk werfen, und die Idee einer musikalischen Lesung von „Ruslan“ konnte ihn nur interessieren.

Doch der Weg zur Verwirklichung der Opernidee erwies sich als lang und schwierig. Ohne die Unterstützung Puschkins, mit der er gerechnet hatte, musste Glinka das Drehbuch und den Plan, der seinen musikalischen Vorstellungen und seiner kreativen Vision der Handlung entsprach, selbst erstellen. Wie schon zuvor überholte die Musik auch bei der Komposition von „Iwan Sussanin“ den Text. Im Herbst 1837 hatte die Phantasie des Komponisten bereits einen Plan für die Oper geformt, und musikalische Themen zur Beschreibung von Ljudmila, Ruslan und Ratmir waren entstanden. Die Frage nach dem vorgesehenen Librettisten zog sich jedoch lange hin. Einer von Glinkas Zeitgenossen, der Schriftsteller N. A. Polewoi, schrieb Anfang 1838 an Werstowski: „Ich habe Glinka kennengelernt.... Jetzt ist er mit „Ruslan und Ljudmila“ beschäftigt. Die Oper ist fast fertig, aber es gibt noch keinen Text. Seltsame Art zu schreiben! Ich habe viele Auszüge gehört“ (zitiert in: 152, 154).

Auf der Suche nach einem Librettisten entschied sich der Komponist schließlich für den Amateurdichter F. Schirkow, den er „zur Probe“ mit dem Text der Kavatine von Gorislawa beauftragte. Diese Erfahrung befriedigte Glinka, und von da an wurde Schirkow zum Hauptlibrettisten von „Ruslan“ und unterwarf sich ganz dem Willen des Komponisten. Glinka erläuterte ihm detailliert den Charakter und die Struktur jeder Nummer und gab ihm die entsprechenden metrischen Schemata für die zu erwartenden Verse vor. Wie im Libretto von „Sussanin“ korrigierte und beschriftete er vieles mit seiner eigenen Hand. Im Laufe der Komposition wurde der Text der Oper

allmählich verbessert: kleinere Episoden wurden gestrichen, die Form wurde verfeinert und die Architektur des monumentalen Gebäudes wurde ausgebaut. Im Jahr 1838, zunächst in St. Petersburg und dann während einer Reise in die Ukraine, war ein wesentlicher Teil der Oper bereits geschrieben. Aber erst zwei Jahre später, in seiner Heimatstadt Nowospasskoje, fand Glinka eine Lösung für die gesamte Komposition: eine monumentale Einleitung und ein leichtes, feierliches Finale wurden geschaffen. Zur gleichen Zeit, im Herbst 1840, wurde Ruslans Arie, die zuvor nur in einer Skizze des schnellen Satzes, dem Allegro, angedeutet war, vollständig geschrieben. Nachdem diese drei „Ankerpunkte“ der Oper - der Anfang, die Mitte und der Schluss - festgelegt waren, konnte Glinka seine Aufgabe als erfüllt betrachten. Es blieb, in seinen Worten, einzelne Szenen zu „vollenden“, vieles zu verbessern und zu vollenden und vieles hinzuzufügen.

Im Frühjahr 1842 wurde die Oper zur Aufführung angenommen. Es begannen Besprechungen mit dem berühmten Bühnenbildner A. A. Roller und dem Ballettmeister A. Titus, gefolgt von Proben im Bolschoi-Theater, während derer Glinka die „Ruslan“-Ouvertüre „direkt für das Orchester“ schrieb. Schon lange vor der Uraufführung war er über viele Umstände beunruhigt, die den Misserfolg der Oper vorbestimmten. Der Umfang der grandiosen Partitur passte eindeutig nicht in den allgemein akzeptierten Rahmen, und die Oper wurde gnadenlos gekürzt, wobei die besten Teile herausfielen. Um „Ruslan“ rankten sich Intrigen hinter den Kulissen, die von Bulgarin inspiriert waren, und einige Künstler äußerten ihre Unzufriedenheit über zu schwierige und „unwirksame“ Teile der Oper. Glinkas frühere Freunde - weltliche Musikliebhaber, Michail Wielgorski nicht ausgenommen - sprachen mit einer nicht geringen Portion Neid von ihm. Eifersüchtig versuchte Wielgorski, Glinkas „erfolgreiche“ Oper mit zahlreichen Kürzungen zu „korrigieren“. All dies führte dazu, dass „Ruslan“ in einer stark entstellten und gekürzten Form und in einer bei weitem nicht perfekten Aufführung vor das Publikum trat.

Die Premiere der Oper fand am 27. November 1842 statt. Dirigent war K. F. Albrecht, der nach dem Tod von C. A. Dawos den Posten des Chefdirigenten übernommen hatte. Unter den Sängern konnte nur O. A. Petrow (Ruslan) und L. I. Leonow (Finn) Glinka zufriedenstellen. Die beste Sängerin der Truppe, A. J. Petrowa-Worobjewa, erkrankte vor der Vorstellung, und die Partie des Ratmir wurde zaghaft und farblos von ihrer Namensvetterin, der unerfahrenen Theaterschülerin Petrowa 2., gesungen.

Diese historische Aufführung - die erste Inszenierung von „Ruslan“ - eröffnete den schwierigen Weg des Bühnenlebens der Oper. Zugleich entstand eine heftige Polemik über Glinkas Oper, die viele Jahre andauerte. Die ersten Rezensenten von „Ruslan und Ljudmila“ - Odojewski und Senkowski - waren sich in ihrer enthusiastischen Beurteilung von Glinkas neuem Werk einig. Sie betonten den russischen Charakter dieser „Märchenoper“ und sahen in ihr eine natürliche Fortsetzung von „Iwan Susanin“, einen „zweiten Zweig“ der bereits von Glinka etablierten nationalen Richtung.

Das Konzept der Epik sowie der Begriff der „epischen Oper“ selbst wurden von ihnen jedoch noch nicht eingeführt. Glinkas Neuerung in „Ruslan“ in dieser Hinsicht wurde etwas später, in der klassischen Periode der russischen Kritik, realisiert. Es ist bekannt, dass die Meinungen der beiden Koryphäen der Musikwissenschaft, Serow und Stassow, bei diesem Problem mit besonderer Schärfe aufeinanderprallten. Fasziniert von der Theorie des Operndramas, kam Serow als Ergebnis seiner Überlegungen zu einer entschiedenen Ablehnung der epischen Gattung im

Musiktheater als nicht-szenisch. „Der rein epische Inhalt der Oper „Ruslan“ wird mit anderen Worten hervortreten: der Antidramatismus, der ‚Antiszenizität‘“, schrieb er 1860 (239, 1305) und favorisierte beim Vergleich zweier Opern von Glinka den „Iwan Sussanin“: „Glinkas erste Oper ist das, was Oper sein sollte - sie ist ein Drama in seinem vollen, tiefen, natürlichen Organismus, während „Ruslan“ kein Drama, kein Schauspiel, also keine Oper, sondern eine zufällige Galerie musikalischer Bilder ist“ (239, 1298).

Serows Meinung wurde von zwei Kritikern kategorisch in Frage gestellt, die in der Regel scharf gegensätzliche Positionen vertraten: der überzeugte „Klassizist“ Laroche und der glühende Verfechter der Neuen Russischen Schule, Stassow. In dem brillanten Werk des jungen Laroche wurde Glinkas zweite Oper zum ersten Mal einer hochprofessionellen theoretischen Analyse ihrer Bildsprache, Struktur und Musiksprache unterzogen. Der Autor würdigte auch die dramaturgischen Fähigkeiten Glinkas und verglich ihn mit den großen Meistern der Vergangenheit - Gluck und Mozart. Stassow hingegen, der sich „Ruslan“ von einem allgemeineren ästhetischen Standpunkt aus näherte, sah in der Oper ein Versprechen für die große Zukunft der russischen Kunst, eine wahre Verkörperung des russischen Nationalepos. Bezeichnend war Stassows unerschütterlicher Kampf für das Bühnenleben des „Ruslan“, gegen jene Entstellungen und Verkürzungen, die Glinkas große Schöpfung gnadenlos verdrehten („Märtyrer unserer Zeit“, 1859). Stassow unterstützte Balakirew, der die Partitur von „Ruslan“ wiederherstellte und die Oper 1867 in Prag zum ersten Mal in ihrer Gesamtheit aufführte.

Die seit Jahrzehnten andauernde Debatte um „Ruslan“ hat die Bedeutung und den Selbstwert von Glinkas Oper einmal mehr bestätigt. Zugleich bestätigte sie aber auch die Unkonventionalität und Vielschichtigkeit ihrer Dramaturgie, die sich auf der Bühne nur schwer realisieren ließ.

Die dramaturgische Komplexität von „Ruslan“ wurzelte vor allem in der besonderen, eigentümlichen Beziehung des Komponisten zur literarischen Grundlage der Oper - Puschkins Gedicht. Getreu den Worten des Dichters „überarbeitete“ Glinka den Puschkinschen Text grundlegend. Er wählte seinen eigenen Weg der Interpretation des Sujets, indem er das volkstümliche Element vertiefte und seine epischen Züge verstärkte. Viele Details der Wanderungen und Abenteuer des Helden wurden in der Oper gestrichen; die gesamte Sujet-Linie, die mit dem dritten Rivalen Ruslans - dem Ritter Rogdai - verbunden ist, wurde ausgeschlossen. Das Bild von Gorislawa (im ersten Libretto-Entwurf trug sie den Namen Milolika) - der Freundin Ratmirs, die in Puschkins Gedicht nur als blasser Schatten auftaucht - wurde neu geschaffen. Es gibt auch keine Darstellung der Schlacht zwischen den Kiewern und den Petschenegen, die der Autor in den letzten Gesang des Gedichts eingefügt hat. Dafür erstrahlten die Bilder des Orients, die bei Puschkin nur skizzenhaft angedeutet waren, in neuen Farben. Die Szenen im alten Kiew, die Bilder der idealen Welt der slawischen Rus, erhielten einen breiten, wahrhaft heldenhaften Schwung. Die vom jungen Dichter geschaffenen Bilder wurden vom reifen Komponisten weiterentwickelt und durch den gemeinsamen Bau der grandiosen Opernepos vereint, die den Gesetzen des Erzählgenres und den etablierten Prinzipien der Epik unterworfen ist.

Und gleichzeitig kann man kaum dem kategorischen Urteil von Stassow zustimmen, der von der radikalen Neuinterpretation des Puschkin-Textes in Glinkas Oper sprach: „Nur indem er Puschkin weit beiseite ließ, ihn fast vergaß, konnte Glinka die Wunder der Kunst vollbringen, die in „Ruslan und Ljudmila“ verwirklicht wurden...“ (262, 396).

Diese Sichtweise kann den Hauptpunkt nicht erklären: was veranlasste Glinka, sich diesem sehr frühen Werk Puschkins zuzuwenden, wobei er viele seiner späteren Werke übergang und an seinen wunderbaren Märchen vorbeiging? Was hat ihn an diesem „unreifen Werk“ gereizt?

Es scheint, dass der Hauptgrund für diese Wahl in den Besonderheiten von Glinkas psychologischer Konstitution liegt, in seiner angeborenen optimistischen Wahrnehmung des Lebens. Der junge Puschkin drückte diese Wahrnehmung der Lebensfülle besonders direkt aus, mit der ganzen Offenheit eines jungen Gefühls. Wie in seinem romantischen Werk zog es Glinkas Seele ästhetisch zum frühen Puschkin, zu seiner hellen, ungetrübten Welt, zu seiner philosophischen Kultivierung von Sonne und Vernunft.

Ein weiterer Aspekt von Puschkins Dichtung, der sich in der Gesamtkonzeption der Oper widerspiegelt, ist die Vielseitigkeit des Genres, die Breite und Freiheit der Konstruktion, die organische Verbindung von Lyrik und Heldentum, Fantasie und Realität. In seiner Fähigkeit, die verschiedenen Aspekte eines Volksmärchens - ob einfältig und albern, ob phantastisch oder episch triumphierend - nuanciert herauszuarbeiten, zeigte sich der reifende Realismus des jungen Puschkin, der mit Glinkas Wahrnehmung übereinstimmte. Bei der Arbeit an dem Gedicht spürte er sofort dessen inneren Reichtum.

Daher auch die Vielschichtigkeit der Oper selbst, die Merkmale eines Märchens, eines Heldenepos' und eines lyrischen Gedichts in sich vereint. Glinkas charakteristische lyrische Handlungsatmosphäre bestimmt vieles in seiner Oper, wobei die Gattungen des Monologs, des Bekenntnisses und der Reflexion hier vorherrschen. In der ersten Phase der Arbeit an der Oper erweckte Puschkins Gedicht in ihm eine persönliche und lyrische Wahrnehmung des Märchentemas. Die lyrischen Themen von Ljudmila, Gorislawa und Ratmir, die der Komponist plastisch und voller Anmut schuf, ergossen sich wie aus einem Füllhorn. Finns Ballade, geschrieben während einer Reise in die Ukraine, klang wie eine Art Beichte, eine lyrische Reflexion des Dichters. Man erinnert sich an die weisen Worte von Assafjew, der Glinkas Oper „ein lyrisches Epos der Lebensbetrachtung des großen Musikers“ nannte.

Doch hinter diesem Ausbruch von Inspiration lauerte die Hauptidee, die den gesamten Kompositionsprozess mit unerbittlicher Logik lenkte. Letztendlich erwies sich das lyrische Element nur als eine der Formen der Verkörperung des grandiosen Helden-Epos - einer Geschichte über das russische Volk und das russische Land. Auf der Grundlage des Anfangs und des Endes von Puschkins Gedicht Die Angelegenheiten vergangener Tage, die Erzählungen aus alten Tagen, legte Glinka die gesamte epische Struktur seiner Oper fest, die einem Volksmärchen nahe kommt.

Die künstlerischen Prinzipien der Epik spiegeln sich anschaulich in der kompositorischen Struktur von „Ruslan“ wider. Das für Glinka typische Prinzip der Reprise und der symmetrischen Geschlossenheit der Form bestimmt den Aufbau der Oper als Ganzes, ihrer einzelnen Akte und selbständigen Szenen. Die Geschlossenheit der Opernform wird in erster Linie dadurch hergestellt, dass das gesamte grandiose Werk durch einen zusammenhängenden thematischen Bogen verbunden wird; die Oper beginnt mit einer Ouvertüre, deren thematisches Material im Finale des letzten V. Aktes in derselben Tonart D-Dur wiederholt wird.

Das Gesetz der Symmetrie, das für die russische epische Tradition charakteristisch ist, spiegelt sich auch im Bühnenbild wider: die extremen, „slawischen“ Akte der Oper

malen majestätische Bilder der Kiewer Rus. Dazwischen gibt es kontrastierende Szenen mit den märchenhaften Abenteuern des Helden in fernen Ländern, im Reich von Naina und Tschernomor. Jeder dieser „magischen“ Akte bildet seinerseits ein vollständiges Ganzes. Die Themen der einleitenden Zwischenspiele dienen als Rahmen: im zweiten Akt das epische Thema der Geschichte des Oberhauptes, im dritten Akt das Motiv von Finns Beschwörung, im vierten Akt ein kriegerischer Marsch, der Ruslans Siegeszug darstellt. Diese Art des Beginns und des Endes entspricht durchweg der volkstümlichen Tradition des russischen Märchens.

Das in der Dramaturgie von „Ruslan“ vorherrschende Prinzip der inneren Geschlossenheit unterscheidet diese Oper deutlich von „Iwan Susyjanin“, wo die wichtigsten Höhepunkte in frei konstruierten Szenen der Durchgangshandlung konzentriert sind. In Glinkas epischer Oper spielen solche Szenen nur eine vergleichsweise geringe Rolle. Der Komponist setzt sie vor allem im Finale ein, um die Handlung voranzutreiben und neue Situationen und neue Heldentaten zu schaffen. Aber auch in diesen Szenen werden der langsame Fluss der Helden-Erzählung und die gemessene Struktur der Erzählung nicht gestört. Das Prinzip der „epischen Zeit“, von M. M. Bachtin ausdrucksvoll formuliert, ist überall spürbar: „Die epische Vergangenheit ist absolut und vollständig. Sie ist geschlossen wie ein Kreis, und in ihr ist alles fertig und vollständig. In der epischen Welt ist kein Platz für irgendeine Unvollständigkeit, Ungelöstheit oder Annäherung“ (32, 104).

Die Dynamisierung einzelner strukturell geschlossener Bilder in der Oper wird durch besondere Mittel erreicht, vor allem durch die für Glinka typische Methode der Variation und Variantenverwandlung. Nachdem er sie in „Sussanin“ glänzend beherrschte, hat er in der folgenden Oper seine Gabe für „magische Verwandlungen“ des erdachten Themas noch weiter ausgebaut. Die Musik von „Ruslan“ sucht ihresgleichen, was den erstaunlichen Reichtum an Variationen und die Fülle an märchenhaften Bildern angeht, die durch die Wunder der Harmonie und das Spiel der Orchesterfarben auf vielfältige Weise beleuchtet werden. Neben Variationen eines strengen Typs mit einer unveränderlichen Themenstruktur und einer Ostinato-Melodie macht die Oper ausgiebig Gebrauch von freien Variationstechniken mit polyphoner Entwicklung der Themen und aktiver Umgestaltung des ursprünglichen Bildes.

In „Ruslan“ erreicht die symphonische Meisterschaft des Komponisten ihren Höhepunkt. Wie in „Sussanin“ ist die Symphonisierung der Opernform auf die Aufeinanderfolge der Leitmotive und die Gegenüberstellung der beiden sich kreuzenden Handlungs- und Gegenwirkungslinien zurückzuführen. Der Konflikt wird hier jedoch anders gestaltet: Die gegnerischen Kräfte prallen nicht so sehr aufeinander, sondern werden vielmehr gegenübergestellt; die spannungsreiche und dramatische Entwicklung wird durch das Prinzip des Kontrasts ersetzt. Dieses Verfahren der Gegenüberstellung kontrastierender Bildebenen wird später zur Grundlage der russischen epischen Symphonik (Borodin, Rimski-Korsakow, Glasunow, Ljadow) und der entsprechenden Genres der Oper, des Heldenepos, des Märchens und der Legende.

Der wichtigste figurative und thematische Komplex der gesamten Komposition ist in der Ouvertüre von „Ruslan“ zentriert. In äußerster Kürze vermittelt sie die optimistische Botschaft der Oper - den Sieg der Kraft des Helden über das Reich Tschernomor und die dunklen Mächte des Bösen. Die stabilen Abschnitte der Sonatenform - die Exposition, die Reprise und der letzte Abschnitt der Coda - dienen als Verkörperung des lichten Anfangs. Die kontrastierenden Bilder der fantastischen Welt werden in den dynamischsten Abschnitten - der Durchführung und der Coda - dargestellt. Die gesamte Ouvertüre entfaltet sich „in einem Atemzug“, ohne

Tempowechsel und ohne klar definierte Zäsuren zwischen den Formteilen. Die Exposition geht, unter Umgehung des Schlussteils, direkt in die Durchführung über. Mit dieser Technik wird die bekannte „Suite“ überwunden, die für viele Theaterouvertüren der damaligen Zeit charakteristisch war. Die Dynamik der Musik wird durch den ursprünglichen Tonplan des Sonatenallegros mit den für Glinka typischen Terzverhältnissen der Haupttonarten und dem maximalen Tritonusabstand des Durchführungsteils vom tonalen Hauptzentrum (D-Dur - As-Dur) begünstigt.

Der russische Charakter der Helden-Bilder wird bereits im Eröffnungsthema - den mächtigen Akkorden der Plagalbeziehung („Es beginnt und endet mit einer Faust“, sagte Glinka über seine Ouvertüre) - anschaulich deutlich. Das „erfolgreiche“ Thema des Hauptteils und Ruslans sanftes Liebsthema, das von den Violinen heraufdrängt, bilden einen einzigen Komplex aus leichten, großen, „sonnigen“ Themen. Ihnen steht die unheilvolle Fantasie des Schwarzmeeres gegenüber, die mit akuten harmonischen Mitteln symbolisch vermittelt wird: „Akkorde der Erstarrung“ (die Gegenüberstellung zweier Septakkorde im Abstand einer Mollterz, vor dem Hintergrund des Bläserpedals) und eine absteigende Folge von Ganztönen („Tschernomors Tonleiter“), die einen einzigen Komplex von symmetrischen, ausgedehnten Harmonien bilden.

Die beiden Gruppen, die in ihrer figurativen Bedeutung entgegengesetzt sind, werden in der Durchführung nach dem Prinzip des abgeleiteten Kontrasts vereint (eine Technik, die später in Glinkas „Kamarinskaja“ erschien). Das heroische Thema der Einleitung erhält durch den entsprechenden Klangfarbenwechsel (Staccato in den Holzbläsern) einen Schatten geheimnisvoller Fantasie, während das sanfte Kantilenthema des Seitenteils, das vom Klang der Posaunen überschattet wird, bedrohliche, feurige Akkorde des „bösen Zaubers“ erzeugt (Beispiel 95).

Doch die mächtigen Kräfte des Lichts triumphieren, und die jubelnden Hauptthemen der Ouvertüre erklingen noch einmal. Diese komprimierte „Helden-Symphonie“ ist schnell und leicht, funkelnd in allen Farben des Glinka-Orchesters, und kündigt den glücklichen Ausgang der Geschichte an.

Das thematische Material der Ouvertüre entfaltet sich über den gesamten Raum der monumentalen Opernkomposition. Von besonderer Wichtigkeit und entscheidender Bedeutung ist der typisch russische Gesang des Hauptteils der Ouvertüre - Glinkas Hexachord. Er wird in den Helden-Szenen von „Ruslan“ in verschiedenen Varianten gesungen und symbolisiert das Bild der mächtigen Volkskräfte. Neue Varianten dieses Motivs sind sowohl in Bajans triumphalem Chor aus der Einleitung als auch in Ruslans Arie zu hören, wo dieses Hexachord in Dur und Moll entweder in der Gesangsstimme oder im Orchester intoniert wird (Beispiel 96a, b, c).

Weniger variabel sind die Themen Tschernomors, die ebenfalls die ganze Oper durchziehen. Als Verkörperung eines kalten, abstumpfenden Anfangs sind diese Themen in einem statischen Zustand gegeben. Daher ihre buchstäbliche Wiederholung in den Höhepunkten der Akte I und IV, in den Szenen von Ljudmilas Entführung und dem Duell zwischen Ruslan und Tschernomor. Indirekt spiegelt sich die unheilvolle Fantasie auch in anderen Momenten der Oper wider, etwa in der Coda von Ruslans Arie und im weiteren Verlauf von Tschernomors Marsch, wo die großen Tempoverhältnisse der Dur-Tonarten E und C einen gantzönigen Rahmen bilden.

Die Leitmotive in „Ruslan“ bilden breite thematische Bögen zwischen den wichtigsten Nebenschauplätzen der Oper und verbinden die gesamte Komposition fest miteinander. Am weitesten von der Helden-Welt Kiews entfernt ist der lyrische und fantastische III. Akt der Oper, in dem der Protagonist eine passive Rolle spielt. Die schmachtende Atmosphäre der südlichen Natur, die in ihn überschwappt, bildet

einen scharfen Kontrast sowohl zu der bizarren Fantasie des Schwarzmeerreichs als auch zu den majestätischen Bildern der Kiewer Rus. Der wesentliche, dominante „Helden“-Themenkomplex ist in den wichtigsten, symmetrisch angeordneten Punkten der Komposition konzentriert: in der Ouvertüre, Ruslans Arie und dem Schlusschor.

Die Volksszenen in „Ruslan“ sind eine lebendige Verkörperung epischer Bilder, eine Weiterentwicklung der Oratorienszenen von „Iwan Sussanin“, die in der Welt der alten Zeiten spielen. Zum ersten Mal in der russischen Oper gelang es Glinka, die Struktur alter ritueller Gesänge und den rauen heldenhaften Gesang in den ariosen Rezitativen des Bajan umzusetzen. Diese ganze thematische Sphäre schöpfte er eindeutig aus den alten, tiefen Wurzeln der Volksmelodie, aus der Quelle der Volkserzählung. Eine wichtige Rolle spielte dabei auch seine auditive Beherrschung der ältesten Formen des russischen Chorgesangs - der majestätischen und erhabenen Melodien des Krjuki-Noten-Gesangs, die seine Seele von Kindesbeinen an mit „lebendiger Freude“ erfüllten.

Eine brillante Verallgemeinerung dieses ganzen Komplexes alter Traditionen war die großartige „Ruslan“-Einleitung, die sofort den Ton für die gesamte weitere Erzählung angibt. In Assafjews treffender Definition erhebt sie sich über die Oper als „eine unnachahmlich schöne, zutiefst volkstümliche, in ihrem ganzen märchenhaft-heldenhaften Charakter musikalische und epische Verkörperung Kiews - der Stadt des großen, mächtigen Landes, von deren Idee sich die künstlerische Phantasie des russischen Volkes seit vielen Jahrhunderten nicht trennen wollte und bis in unsere Tage nicht trennen will“ (19, 169).

Das gesamte kompositorische Konzept der Einleitung ist von tiefgreifender Originalität geprägt. In formaler Hinsicht hat Glinka darin meisterhaft die Struktur eines dynamisierten, von Variationsentwicklung durchdrungenen Rondos angewandt, dessen Hauptthema der Chor des Bajan („Dinge vergangener Tage“) ist, der vom Chor und den Solisten weiterentwickelt wird, sowie die beiden Lieder des Erzählers als Episoden.

Im Wesentlichen handelt es sich um eine majestätische Volksszene, die auf dem Prinzip von Eingangsgesang und Refrain aufgebaut ist, eine Poetisierung der slawischen Welt, ein lebendiges Echo der grauen Vorzeit. Unsichtbar ist in dieser volkstümlichen Handlung ein Hauch von altem Ritual, eine ehrfürchtige Haltung gegenüber den Mysterien der Natur und des Universums, gegenüber den Prophezeiungen des prophetischen Sängers. Einmal mehr erinnern wir uns an Assafjews bildhafte Definition: „slawische Liturgie“. Das gesamte grandiose Fresko, das der antiken Tradition des antiphonalen und responsorialen Gesangs mit dem Wechsel zwischen Solisten und Chor, Chor und Koryphäengruppen untergeordnet ist, weist in der Tat „liturgische“ Züge auf.

Zu den Klängen der Gusli (Harfe und Klavier im Orchester) erzählt der Sänger von den Heldentaten seiner Vorfahren, „vom Ruhm des russischen Landes“. Der Chor antwortet ihm mit zurückhaltenden Zeilen. Bajans erstes Lied, das den Charakter einer epischen Erzählung hat, kündigt furchterregende Ereignisse und den Kampf des Helden gegen die geheimnisvollen Mächte der Finsternis an. Das zweite, dem Gedenken an Puschkin gewidmete Lied führt einen Moment lyrischer Reflexion in das festliche Bild ein.

Die feierlichen „Refrains“ des Chors - Grüße an den Fürsten und die jungen Männer - antworten auf die Lieder Bajans. Das breite Thema Bajans wird in Ratmirs Part, in der polyphonen Entwicklung des Chors (der Kanon in einer neuen Molltonart) und in der Schlusshymne der Menge jedes Mal neu intoniert. Glinkas hexachordischer Themenkomplex wird kraftvoll durchgesetzt und geht in einen glockenartigen Jubel des Orchesters über.

Den leichten heroischen Bildern stehen die Kräfte der Gegenwirkung gegenüber. Der Höhepunkt der Entführung Ljudmilas wird von der bedrohliche „Tschernomor Tonleiter“ und dem düsteren „Kanon der Erstarrung“ begleitet - dem berühmten Kanon für vier tiefe Stimmen („Welch ein wunderbarer Augenblick!“). Der Zauber der Hexerei hält den Fluss des Lebens mächtig zurück. Aber nur für einen kurzen Moment; das abschließende Ensemble mit dem Chor – „O Recken, eilt in das freie Feld!“, erfüllt von glühender Energie, stellt das Gleichgewicht wieder her. Das Heldentum geht weiter; nicht umsonst hat der Komponist für dieses Finale die Tonart von Beethovens „Heroischer Symphonie“ gewählt - Es-Dur.

Die monumentalen Szenen der Introdution und des Finales werden durch die komprimierten Chornummern wirkungsvoll kontrastiert, in denen Glinkas Meisterschaft nicht weniger deutlich zum Ausdruck kommt. Epische Größe und Strenge atmet der fünfteilige Hochzeitschor („Geheimnisvoller, berauscher Lel“); zarte Intonationen der Volkssprache erklingen im polyphon ausgearbeiteten Chor „Trauere nicht, geliebtes Kind“; realistisch treu wiedergegeben ist das Genre der Volksklage im Chor des V. Aktes, der die schlafende Ludmilla beklagt. Alle diese volksmusikalischen Modelle, die von Glinka wiederbelebt wurden, erfuhren in der Folgezeit eine breite Entwicklung und ein neues Leben in der russischen klassischen Musik, in den Bildern der russischen Vergangenheit - von Borodin und Rimski-Korsakow bis hin zu Strawinskis „Frühlingsopfer“.

Die zentralen Akte der Oper widmen sich dem romantischen Thema der Wanderungen des Helden, seinen „Versuchungen“ durch die verführerischen, mysteriösen Reize. Die Massenszenen des ersten Aktes weichen den individuellen Charakterisierungen. Die Figuren der Hauptcharaktere des Volksepos - zugleich real und phantastisch, historisch plausibel und legendär - treten in den Vordergrund. Die kompositorische Grundlage bilden große Arien-Szenen von kontrastierender und zusammengesetzter Form, die den Charakter jeder Figur in seiner Ganzheit und Vollständigkeit darstellen. Glinkas Methode der selektiven Typisierung, die einen bestimmten psychologischen Zustand und die innere, geistige Erscheinung des Protagonisten realistisch wiedergibt, kommt in ihnen glänzend zur Geltung. Der Komponist schuf Arien verschiedener Art - lyrische, heroische und Scherzo-Arien - und modellierte die Ausdrucksform auf verschiedene Weise, indem er entweder auf die dynamische Struktur des Sonatenallegros (der zweite Teil von Ruslans Arie) oder auf die ausdrucksstarke „zirkuläre“ Rondoform mit hartnäckigen Wiederholungen des Hauptthemas (Farlafs Szene) oder auf eine sehr komprimierte, romantische dreiteilige Komposition (Gorislawas Kavatine) zurückgriff. Gleichzeitig ist es typisch für Glinkas epische, erzählerische Dramaturgie, dass er bewusst auf das transversale, leitmotivische Prinzip verzichtet. Er lässt jede seiner Figuren in einem geschlossenen Monolog zu Wort kommen, so als wolle er ihr inneres Wesen ausschöpfen, aber es gibt keine weiteren Reminiszenzen an dieses thematische Material.

Die einzige Ausnahme ist die Arie Ruslans, die organisch den gesamten Komplex der heroischen Bilderwelt einbezieht. Sie vervollständigt die komplexe Komposition des II. Aktes, die aus einer Reihe unabhängiger Bilder besteht (Finns Höhle, der dichte Wald, das Schlachtfeld), und wird gleichzeitig zu einer Synthese des gesamten philosophischen und ethischen Konzepts der Oper. Ausgehend von Puschkins brillantem Text entwirft der Komponist ein ausdrucksstarkes Bild des „Ritters am Scheideweg“ mit seinen Gedanken über das menschliche Schicksal. Das langsam aufsteigende Thema der Orchestereinleitung für Streicher deckt einen weiten Bereich ab und malt das Bild eines verlassenen, toten Feldes, das mit dem „Gras des Vergessens“ bewachsen ist. Ruslans gesungenes Rezitativ, das dasselbe Glinka-Hexachord intoniert, und die breite Kantilene des nachdenklichen Largo, sensibel

gefärbt durch ausdrucksvolle Harmonie (der düstere, „schubertsche“ Akkord der VI-Moll-Stufe wird hervorgehoben), vermitteln ein authentisches Puschkin-Bild der Reflexion. Die Bedeutung dieser Überlegungen ist ein Aufruf zum Handeln. Der zweite Teil der Arie - das kriegerische Allegro - beschwört noch einmal die heroischen Bilder der Ouvertüre herauf. In der Coda sprechen mächtige Verschiebungen farbiger Akkorde und „hexenhafte“ Konsonanzen der übermäßigen Tonart vom kommenden Kampf.

Einen besonderen Platz in der Oper nimmt Finns Ballade ein, eine der komplexesten Arien Glinkas, die ein erweiterter Variationszyklus ist. Sie basiert auf einer einfachen Volksmelodie, die Glinka 1828 von einem finnischen Kutscher aufnahm. Die schwermütige, melancholische Färbung des Themas weckte in seiner Vorstellung direkte Assoziationen mit der mürrischen Natur des Nordens und mit dem romantischen „Ossian“-Bild eines prophetischen Wahrsagers. Diese erzählerische Episode, die in die Entwicklung der Handlung eingreift, verzögert auf den ersten Blick den Verlauf der Ereignisse (derselbe Vorwurf, den die Kritiker des Gedichts zu ihrer Zeit auch Puschkin machten). Aber der Komponist wurde eindeutig von der philosophischen Bedeutung dieses Geständnisses angezogen; die Geschichte des weisen Zauberers enthält eine romantische Vorstellung von der Liebe als dem höchsten Wert des Lebens, einem unerreichbaren Ideal, das nur mutigen und treuen Herzen zugänglich ist. Die persönliche, lyrische Sphäre der Lebensbetrachtung des großen Musikers, von der Assafjew in seiner Studie sprach, kommt hier in ihrer ganzen Kraft zum Ausdruck.

Andere Aspekte von Glinkas Lyrik - leicht und harmonisch - liegen in der Charakterisierung der Frauenfiguren. Die Hauptquelle dieser Charakterisierung ist die russische lyrische Romantik, bereichert durch die Entwicklung der opernhaften und symphonischen Mittel, die virtuose Gesangstechnik und die Skala der Opernformen.

Im Vergleich zu Puschkins Text hat der Komponist das zentrale Bild der Ljudmida in gewissem Maße neu interpretiert. In der großen Kavatine des I. Aktes beraubt er seine Heldin nicht der koketten Anmut, mit der dieses Bild im Gedicht reichlich ausgestattet ist. Später jedoch verschwindet die Ironie Puschkins. Ljudmilas große Arienszene in Tschernomors Gärten stellt sie als Ruslans würdige Freundin dar; die breite Thematik der Arie ist gesättigt mit dramatischen Intonationen, dann mit der schwermütigen, innigen Lyrik eines russischen Liedes („Ach du, Schicksal, mein kleines Schicksal“), dann mit mutiger Heroik. Die entschlossenen, gebieterischen Intonationen im letzten Abschnitt dieser großen Szene erinnern direkt an ein ähnliches Allegro aus Ruslans Arie.

Das Bild von Gorislawa lag dem Komponisten noch näher. Wie bereits erwähnt, hat die Figur der Gorislawa, wie sie in Glinkas Oper komplex dargestellt wird, nur ein entferntes Vorbild in Puschkins Gedicht (eine Anspielung auf die „junge Maid“, die Ratmir liebt). Indem er sein Bild der jungfräulichen und liebenden Freundin von Ratmir schuf, berührte Glinka das Thema des Strebens nach Glück und der schönen Triebe der menschlichen Seele, das ihm so nahe lag. „Meine Sehnsucht“ nannte er diese Lieblingsarie, die zur gleichen Zeit wie die Romanzen des Puschkin-Zyklus und die Walzer-Fantasie entstand. In der Musik der Kavatine spürt man jene melodische Großzügigkeit und Gefühlsfülle, die Glinka in die Nähe von Tschaikowski bringt und seine Gorislawa zur Vorläuferin von Tatjana, Lisa und Jolanthe macht. In diesem lyrischen Bekenntnis klingt die weiche chromatische Intonation schmachmend und leidenschaftlich, aus der sich später die berühmten „Tatjana-Sequenzen“ (Beispiel 97) entwickeln werden.

Ein ähnliches „Sehnsuchtsmotiv“ mit der von Glinka bevorzugten absteigenden Tritonus-Intonation wird dann im Finale des III. Aktes in den bezaubernden Rufen der zauberhaften Jungfrauen von Naina wiederholt (Beispiel 98).

Gorislawas Monolog, der nach dem träumerischen persischen Chor vor dem Hintergrund gespenstischer Bilder von Nainas Reich erklingt, fügt sich wie selbstverständlich in die allgemeine Atmosphäre von Kontemplation, südlicher Zärtlichkeit und romantischer Sehnsucht ein, von der die gesamte Musik des III. Aktes, der das lyrische Zentrum von Glinkas Oper bildet, erfüllt ist.

In den orientalischen und phantastischen Szenen von „Ruslan“ kommt das Glinka innewohnende Element der romantischen Bildsprache am stärksten, vollständigsten und offensten zum Ausdruck. Beide Linien - der Orient und die Fantasie - sind in der Oper im Wesentlichen untrennbar miteinander verbunden. Von den ersten Tagen der Arbeit an der Oper an haben diese Bilder die Vorstellungskraft des Komponisten stark beflügelt und märchenhafte Bilder zum Leben erweckt, die in ihrer Farbigkeit, Originalität und ihrem Reichtum beispiellos sind und die die Opernbühne bis dahin nicht kannte.

Aus Puschkins kurzen „Motiven des Orients“ hat Glinka eine besondere, Russland und den Orient verbindende Bildsprache herausgearbeitet und entwickelt, die in ihrer Verbundenheit mit den nahen, verwandten Kulturen der orientalischen Völker zu einer unerschöpflichen Quelle für die gesamte russische klassische Musik wurde. Wir sollten nicht vergessen, dass zwischen Puschkins „Ruslan“ und Glinkas „Ruslan“ ein ganzer Streifen klassischer russischer Poesie lag, in dem dieselben orientalischen Bilder die freiheitlichen Ideen der Gemeinschaft der in Russland lebenden Völker mit sich brachten. In der Musik wurde Glinka zum ersten Erben dieser geistigen Werte, die von der Ideologie der Dekabristen hinterlassen wurden. Aus den kostbaren Körnern, die er in „Ruslan“ verstreute, wuchs all die reiche Musik des Orients, die sich in den Werken russischer Meister findet.

Er schuf die orientalischen Szenen von „Ruslan“ auf der Grundlage von authentischen volkstümlichen Themen, die ihm vertraut waren²⁰.

²⁰ Die Melodie des Persischen Chors wurde laut Glinka 1829 vom Sekretär des persischen Gesandten Chosrow Mirsa (Chosrew-mirsa; siehe: 85, 239) aufgenommen. Der Lesginka und der Arie von Ratmir liegen drei Themen zugrunde, die der berühmte Marinemaler I. K. Aiwasowski überliefert hat, die er selbst als krimtatarisch identifizierte, die es aber auch im Kaukasus gab.

Es gibt eine umfangreiche Literatur über diese volkstümlichen Quellen. Die Fragen ihrer nationalen und ethnographischen Zugehörigkeit, ihres Vorkommens in bestimmten Regionen des Kaukasus und Transkaukasiens und ihrer weiteren Ausprägung in so weltberühmten Meisterwerken der russischen Symphonik wie Rimski-Korsakows „Scheherazade“ oder Borodins „Polowetzer Tänze“ werden eingehend behandelt. Glinka selbst war ziemlich genau über den Ursprung der orientalischen Melodien von „Ruslan“, die er in verschiedenen Versionen hörte. Aber eines ist sicher: er ging nicht aus der Position eines Ethnographen an seine Aufgabe heran. Die Eindrücke von seinen Reisen in den Kaukasus und die Ukraine (auch dort hörte er orientalische Melodien) wurden lange in seinem Gedächtnis gespeichert und dann zu einem bestimmten Bilderkreis assimiliert, der der Idee seiner orientalisches-phantastischen Gemälde entsprach. Er verwendete freizügig iranische und kaukasische Themen, und in der überschwänglichen Lesginka sogar ein Thema ukrainischen Ursprungs - einen Nationaltanz im Rhythmus eines Kosaken (Beispiel 99)²¹.

²¹ Nach D. I. Arakischwili (Araktschijew) wurde diese Melodie in Georgien von Terek-Kosaken, die dorthin zogen, dauerhaft erlernt (siehe: 13).

Der Orient in „Ruslan“ hat keine genaue Adresse, aber die Handlung des russischen Märchens erforderte dies auch nicht. Wichtig waren die Prinzipien der Verwendung von volkstümlichem Material und dessen Unterordnung unter ein bestimmtes Konzept. Es handelt sich einerseits um lyrische Themen des Orients, die mit all den Farben, der geheimnisvollen Verlockung der südlichen Natur, mit der träumerischen Stimmung der „südlichen Nachlässigkeit“ und der Kontemplation verbunden sind, und andererseits um raue und kriegerische Bilder, voller Feuer und Energie, spontanem Willensdrang. Dieses gegensätzliche Verständnis des Orients, das Glinka unter dem unzweifelhaften Einfluss der romantischen Poesie entwickelte, ist seither zu einer Tradition der russischen Kunst geworden. Die gegensätzlichen Pole des Aktiven und des Passiven, des Willens und des Kontemplativen, gingen über Balakirew - Glinkas Schüler - in die russische Symphonik ein. Von Glinka lernten seine Nachfolger die Methoden der Interpretation orientalischer Themen: die Beachtung der Klangfarbe der charakteristischsten Instrumente des Orients, den Reichtum der rhythmischen Kombinationen, die Energie der Tanzrhythmen, das Prinzip der koloristischen und ornamentalen Variation und die Helligkeit der harmonischen Farben.

Die Sphäre des lyrischen Orients ist im III. Akt der Oper konzentriert, der Ruslans Rivalen, dem „Gegenhelden“ der Erzählung, gewidmet ist - dem Chasaren-Khan Ratmir.

Der Prolog zu den großen Szenen von Gorislawa und Ratmir ist der Persische Chor - eine brillante Verkörperung von Glinkas „magischer Romanze“. Die poetische Interpretation dieser berühmtesten Volksmelodie, die in allen Ländern des Nahen und Mittleren Ostens eine Art internationale Melodie ist, bestätigt einmal mehr den unerschöpflichen Reichtum der von Glinka so oft verwendeten Form der Sopran-Ostinato-Variation. Durch ein subtiles, schillerndes Farbenspiel des Orchesters beleuchtet er jede der vier Strophen des Puschkkin-Textes auf unterschiedliche Weise, indem er zunächst den Chor sparsam mit einer einzigen Streichergruppe begleitet, dann die hellen, luftigen Klangfarben der Holzbläser einbezieht, das Thema mit einer phantasievollen Verzierung der Flöte färbt und schließlich in der Moll-Variation, begleitet vom ohrenbetäubenden Gemurmel der Cello-Figurationen, ein Bild der sich verdichtenden Düsternis der Nacht schafft.

Das in diesem Thema festgelegte „Motiv der Verzauberung“ mit seiner eindringlichen Intonation der Obertöne der Harmonie ist der Schlüssel für die Entwicklung aller nachfolgenden Szenen des III. Aktes, in denen die Gedanken des Komponisten nicht über diese hypnotisierende „Zauber“-Stimmung“ hinausgehen. „Der Ruf der Sirenen, das Odysseus-Motiv, das antike epische Motiv der Verführung“, schrieb Assafjew über den persischen Chor und bemerkte die Verwandtschaft dieser Melodie mit Ratmirs Themen in den Akten I und III („Ein fernes, begehrenswertes Ufer“, „Der wunderbare Traum von der lebendigen Liebe“). Die Integrität der lyrischen Struktur wird während des gesamten III. Aktes beibehalten, bis zum Auftauchen von Finn, der Nainas Bann bricht.

Die gesamte Musik des IV. Aktes ist einer anderen dramaturgischen Absicht untergeordnet, in der die Bilder des Orients in einem neuen Licht erscheinen. Die bekannte Flächigkeit der lyrischen Kontemplation weicht einer kontrastreichen Gegenüberstellung von phantastischen Bildern - grotesk, scherzhaft, bizarr-anmutig oder energisch-wuchtig. Die Bilder des Orients werden realistischer und reifer durch die farbenfrohe Interpretation volkstümlicher Themen im Lichte folkloristischer Traditionen, mit typischen Merkmalen orientalischer Instrumentierung.

In Bezug auf die Kraft und Lebendigkeit der symphonischen Klangwelt ist der IV. Akt von „Ruslan“ der eindrucksvollste der gesamten Opernpartitur. In ihm kommen die Ausdrucksmöglichkeiten des Glinka-Orchesters voll zur Geltung. Die Themen Tschernomors, die in der Ouvertüre und im I. Akt angedeutet wurden, haben sich nun zu einem ganzen phantasievollen System entwickelt, das die Zeitgenossen durch seine Neuartigkeit beeindruckte. Nicht umsonst haben Liszt und Berlioz gerade diese Szenen von „Ruslan“ so hoch gelobt!

Dies bezieht sich in erster Linie auf den kühnen Einsatz harmonischer Mittel bei der Darstellung des bedrohlichen Bildes von Tschernomor. Glinkas scharfer Ausdruck des Ganztons und der damit verbundenen Harmonie des überhöhten Dreiklangs wurde zum ersten Mal zu einem vollständigen harmonischen System erhoben, das symbolisch den „verzauberten Kreis“ der magischen Fantasie markiert. Der dem Ohr vertrauten harmonischen Gravitationen beraubt, entstand seine kalte Kohärenz als Kontrast zu den emotional gefärbten „menschlichen“ Dur- und Moll-Harmonien. Ebenso ausdrucksstark führte er im II. Akt der Oper die Semantik des verminderten Dreiklangs ein, der im Gegensatz zur übermäßigen Skala eine besondere Intonationsstruktur bildet: die scharfen Harmonien des verminderten Dreiklangs in Verbindung mit dem kalten Timbre der Holzbläser stellen die „schreckliche alte Frau“ Naina dar.

All diese Neuerungen Glinkas haben sich in „Ruslan“ so organisch, natürlich und zugleich so kühn herausgebildet, dass man im Voraus ahnen konnte, wie üppig sie in der russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts und vor allem bei Rimski-Korsakow mit seinen Steigerungs-, Abwärts- und Kettenharmonien und seiner ausdrucksstarken „Meeresskala“ des Unterwasserreichs sprießen würden. Nachdem Glinka sein magisches Schmuckkästchen geöffnet hatte, gab er der nächsten Generation russischer Musiker die Möglichkeit, daraus neue und andere Schätze zu schöpfen.

Die tiefe Originalität von Glinkas Märchenbildern wurde weitgehend durch ein weiteres wichtiges Merkmal der russischen Märchenvolkskunst bestimmt: den Sinn für Humor. Bei der Entfaltung der Bilder des „unbekannten Reiches“ entzieht er der Fantasie nicht die eigentümliche Note des Komischen, der Ironie und der Groteske, und in diesem Sinne verschmilzt er völlig mit Puschkins Wahrnehmung des Volksmärchens.

Das beste Beispiel dafür ist der Marsch des Tschernomor. Diese Musik vermittelt Puschkins ironisches Bild des bösen Zauberers, der zugleich furchteinflößend und machtlos, majestätisch und lächerlich ist, mit beeindruckender Präzision und sicheren Strichen. Die komisch grandiosen Trompetenrufe, die das Erscheinen des furchterregenden Fürsten ankündigen, werden durch spöttische Stakkato-Linien der Holzbläser ersetzt. Und dann weisen die sanft klingenden Kristallklänge der Glocken direkt auf die illusorische Natur dieses magischen Königreichs hin, das unter dem Ansturm der Helden-Kräfte zusammenzubrechen droht.

Nicht weniger Einfallsreichtum zeigte der Komponist in der Suite der orientalischen Tänze. Die saftig-realistischen Züge der farbenfrohen Klangmalerei in dieser eigenständigen Orchestersuite bilden einen ausdrucksstarken Kontrast zum romantischen „weißen Ballett“ des III. Aktes. Glinkas Musik ist in das Element des orientalischen Tanzes eingedrungen, der rhythmisch so großzügig und in seiner plastischen Bildlichkeit so reich ist.

Die Abfolge von drei orientalischen Tänzen - langsam, scherzhaft und schnell - setzt das für den Volkstanz typische Prinzip der Dynamisierung um, das Borodin später auf geniale Weise anwendete. Alles ist hier auf lebendige Kontraste, auf die Lebenswirklichkeit des orientalischen Lebens und auf das authentische Material der Volksthemen aufgebaut. Die einzige Ausnahme bildet der etwas groteske scherzohafte Arabischer Tanz, der deutlich an Tschernomors Marsch erinnert (man denke an den spektakulären Kontrapunkt der absteigenden Tonleiter in den Blechbläsern, die komischen Linien des Fagott-Stakkatos und das kristalline Thema der Glocken).

Glinka gibt die Quelle der ersten Nummer der Suite, des Türkischen Tanzes, nicht an. Aber die Authentizität dieses trägen und fließenden Themas, das sich in abwechselnden Dur-Moll-Tonleitern entfaltet, ist unbestritten. D. I. Arakischwili spricht in dem oben erwähnten Werk (13) von der intonatorischen Verwandtschaft des Türkischen Tanzes mit den Tänzen der Georgier und der kaukasischen Bergvölker - Tschetschenen und Osseten. Interessanterweise war Glinka nicht der einzige Komponist, der sich dieses Themas annahm: die Melodie des Türkischen Tanzes wurde später in der gleichen Fassung von A. G. Rubinstein verwendet. G. Rubinstein in seinem Oratorium „Der Thurm zu Babel“ (1869). Viele Ähnlichkeiten mit Glinkas Interpretation des schmachtenden, anmutigen orientalischen Tanzes finden sich auch in Tschaikowskis Arabischem Tanz aus seinem Ballett „Der Nussknacker“.

Die Apotheose des Orients ist die überschwängliche, ungestüme Lesginka, ein realistisches Bild eines kaukasischen Tanzes, „ein Stück kaukasisches Leben und der kaukasische Himmel, lebhaft eingefangen“ (Serow). Die Neuartigkeit dieser Musik liegt nicht so sehr in der Natur der Themen selbst - obwohl sie recht farbenfroh sind - als vielmehr in den Methoden zu ihrer Entwicklung, die neue Wege eröffnen. Mit dieser großartigen Kaukasischen Rhapsodie mit ihren abrupten Tempowechseln, der spontanen improvisatorischen Entwicklung, den kühnen bitonalen Effekten und den ebenso lebendigen Methoden der Klangfarbe und der rhythmischen Polyphonie gelang Glinka ein Durchbruch auf dem Gebiet der symphonischen Musik des 20. Jahrhunderts. Besonders charakteristisch ist die farbenfrohe realistische Darstellung der dissonanten Spielweise der Saiten mit Verwendung offener Saiten im zentralen, vorkodalen Abschnitt der Lesginka. Auch kennzeichnend ist der große Terzton mit Stützpunkten auf B - D, der den Nachhall der zauberhaften Rufe Tschernomors ausmacht. Wenn Assafjew die Lesginka als „dramatischen Tanz“ bezeichnet und dabei ihren wahren Sinn bildhaft offenbart, beschreibt er sie als: „Verwirrung in der Vorahnung des nahen Todes... ein Bild des Unfriedens in einem sklavischen, trügerisch mächtigen Reich“ (19, 172). Im allgemeinen dramaturgischen Konzept der Oper dient dieser kriegerische Tanz als Vorläufer des entscheidenden Höhepunkts: des Duells zwischen Ruslan und Tschernomor. Das Bild des opulenten Festes verwandelt sich in eine vollständig verwirrte „Schlachtszene“. Schnell stürzt die „Tonleiter Tschernomors“ ab und umfasst den gesamten Orchesterbereich. Die Kraft des Fluchs weicht allmählich zurück, um nie wieder aufzuerstehen und die strahlende Welt der Heldenhaftigkeit zu trüben.

Auf den kulminierenden IV. Akt folgt eine dramaturgische Reprise. Die Komposition des letzten V. Aktes bereitete Glinka die größte Sorge und Aufregung. Die Oper stand kurz vor der Vollendung; die von Schirkow verfasste Skizze des Librettos war nicht zufriedenstellend. Das grandiose Ausmaß der Oper wurde durch die Vielzahl der Bühnenergebnisse noch komplizierter: die Szene zwischen Ratmir und Gorislawa, das Erscheinen von Naina und Farlaf, die Szene der Ermordung Ruslans durch seinen verräterischen Rivalen und schließlich der große Monolog von Finn, dem es gelingt, den jungen Helden mit Hilfe von „lebendem und totem Wasser“ wiederzubeleben.

Abweichend vom Text des Gedichts (und gleichzeitig von Schirkows Libretto), löste Glinka seine Aufgabe anders. Er reduzierte die gesamte erste Szene des V. Aktes erheblich und verlagerte den Schwerpunkt auf die Schlusszene im alten Kiew, wobei er sich das Hauptziel setzte, „den kommenden Ruhm Russlands“²² zu zeigen.

²² „Hier erscheint Finn, prophezeit Ruslan und Ludmila und ihren Nachkommen Glück und zeigt mit einem Schwung seines Zauberstabs den kommenden Ruhm Russlands. Der Sinn des Ganzen: es gab ein Märchen, und jetzt gibt es ein Märchen.“ Glinkas Worte aus dem Programmheft zum V. Akt, das er Ende 1841 - Anfang 1842 schrieb und das vermutlich an N. W. Kukulnik gerichtet war (87, 116).

Mit diesem Bild des Triumphs der Nation wollte er, wie er sagte, die Oper erfolgreich „belagern“ und ihre Hauptidee bestätigen. Hier, in dieser monumentalen Szene, laufen alle Fäden zusammen, die das Schicksal der Figuren leiten; hier endet das weite Panorama der märchenhaften, phantastischen Bilder: von der Welt der Wunder zur Welt der Wirklichkeit. Und wie eine majestätische Apotheose erhebt sich der mächtige Chor des Volkes über die ganze Erzählung: „Ruhm den großen Göttern! Ruhm dem heiligen Vaterland!“

Im V. Akt wird die Idee der allmählichen Erleuchtung - der Weg „zur Sonne“ - konsequent umgesetzt. Die beiden Refrains der Klagen über die schlafende Ljudmila symbolisieren im übertragenen Sinne die slawischen Begräbnisriten. Doch schon im zweiten wird die Intonation der volkstümlichen Klage merklich abgemildert. Der sanfte Barcarole-Rhythmus des Refrains von „Kein Vogel wacht am Morgen“, der der melodischen Struktur ukrainischer Lieder sehr ähnlich ist, fügt sich ganz natürlich in die Atmosphäre inniger Lyrik ein, die den anmutigen Auftritt der jungen Fürstin in der Oper prägt. Der zauberhafte Traum ist nur von kurzer Dauer; Jugend und Schönheit sind unvergänglich.

Und der Moment des Erwachens ist da. Mit Ruslans Erscheinen wird die Musik von einem hellen Licht erhellt. Wie in Erinnerung an Bajans Prophezeiung erklingen im Orchester wieder die „goldenen Saiten“ der Harfe und des Klaviers: die Musik des Schlussduetts - das Lied der liebenden Herzen - ist von reiner Freude erfüllt. Die diatonische Melodie einer typisch slawischen Struktur, die sich aus der Verbindung zweier Quartan ergibt („Freude, klares Glück und Wonne der Liebe“), erweckt den Eindruck eines heiteren Friedens. Das Gewünschte ist vollbracht, das Märchen geht zu Ende.

Das brillante Thema der Ouvertüre erklingt triumphal im Finale. Die jubelnden Tiraden der Streicher wirbeln. Die kraftvollen, skandierenden Rufe des Chors unterstreichen eindringlich den energischen choräischen Leitrhythmus. Alle Mittel werden mobilisiert: die Blechbläser und das Bläserorchester auf der Bühne, das gesamte Sinfonieorchester mit drei Posaunen. Aber wie auch sonst in „Ruslan“ wird das Drama der Einheit mit dem Drama des Kontrasts kombiniert. Farbenfrohe Themen aus dem Orient werden in den allgemeinen „slawischen“ Kontext eingefügt. Das majestätische Thema vom „Ruhm Russlands“ wird zunächst in einer lyrischen Episode ausdrucksvoll schattiert, in der ein abgewandeltes türkisches Tanzthema in den Rollen von Ratmir und Gorislawa erklingt, und dann in einer jubelnden Coda mit der ausgelassenen Melodie der Lesginka kombiniert (Beispiel 100).

Die Einführung dieser Themen ist symptomatisch. Sie ist doppelt gerechtfertigt: sowohl durch den allgemeinen ideellen Entwurf der Oper als auch durch die epische Ausrichtung ihrer musikalischen Dramaturgie. Glinka konnte sich das Bild der Heimat, Russlands, nicht ohne seine multinationale Natur und die historisch gewachsenen Verbindungen vorstellen, die die Rus und den Orient vereinten. Die Ideen der

Brüderlichkeit und Einheit der Völker Russlands, die ihm seit seiner Jugend im Herzen lagen, wiesen ihm den Weg zu einem würdigen Abschluss der russischen Volksepos. In den kraftvollen, jubelnden Aufrufen des Schlusschores ist deutlich der Gedanke zu hören, den einer der Ideologen des Dekabristen, O. M. Somow, ausgesprochen hat: „Wie viele verschiedene Völker sind unter dem einen Namen der Russen zusammengefloßen... Wie viele verschiedene Gesichter, Sitten und Gebräuche zeigen sich dem prüfenden Blick im vereinten Umfang Russlands!“ (254, 556).

Andererseits hat Glinka das figurative Problem des Finales in rein kompositorischer Hinsicht auf neue Weise gelöst, im Sinne einer künstlerischen Synthese, die das Epos zusammenfasst. Der Zyklus schließt. Der Zyklus endet mit einer fünfstufigen Reprise-Komposition, die sich weitgehend „horizontal“ entfaltet, wobei jede Handlung, entsprechend der zentralen Hauptfigur, einen ganz bestimmten Titel haben könnte: „Das Volk“, „Ruslan“, „Ratmir“, „Ljudmila“ und „Das Volk“. Die synthetisierende Reprise vereinigt alle Zeilen.

Diese Art von synthetisierendem Finale, das eine mehrfache Reprise kontrastierender Themen vorsieht, war eine kühne Eroberung des Komponisten, die dann in verschiedenen Opern des epischen Genres übernommen wurde. Rimski-Korsakow, Glinkas geistiger Schüler und Nachfolger, konnte dieses Glinka-Prinzip später in den monumentalen Konstruktionen seiner Schlussszenen, in der Helden-Opern „Sadko“ und in der Opernlegende „Die Geschichte der Stadt Kitesch“, noch weiter entwickeln.

Solche Analogien ließen sich fortsetzen. Sie lassen sich bis in die Gegenwart hinein deutlich nachvollziehen. Und wenn jedes Mal, wenn wir uns auf Glinkas brillante Oper beziehen, die „Ruslan-Parallelen“ unweigerlich im Gedächtnis des Hörers auftauchen, bestätigt dies nur Stassows Idee von „Ruslan“ als dem Fundament der russischen klassischen Kompositionsschule - dem Grundstein, auf dem das mächtige Gebäude der epischen Oper und des epischen Symphonismus ruht.

4.

Glinka fühlte sich von Kindheit an zur Instrumentalmusik hingezogen. Der Komponist spricht in seinen „Notizen“ von seiner Vorliebe für das Orchester und instrumentale Klangfarben. „Das Orchester meines Onkels²³ war für mich eine Quelle der lebhaftesten Freude.

²³ Afanassi Andrejewitsch Glinka, Bruder der Mutter des Komponisten, dessen Gut Schmakowo nicht weit von Nowospasskoje entfernt lag.

Wenn sie zu Tänzen spielten, wie Ecossaise, Matradours, Quadrillen und Walzer, nahm ich eine Geige oder eine kleine Flöte (Piccolo) in die Hand und passte mich dem Orchester an, natürlich mit Hilfe von Tonika und Dominante“, schreibt er in Erinnerung an seine Kindheit und bemerkt weiter: „Ich liebte das Orchester im Allgemeinen mehr als alles andere“ (85, 213, 214). Die frühe Bekanntschaft mit Overtüren populärer Komponisten der Zeit - Méhul, Boaldieu und Kreutzer - und das Dirigieren eines Leibeigenenorchesters verschafften dem jungen Musiker genügend Erfahrung in der Beherrschung der sonatensymphonischen Form. Um seine Kenntnisse zu erweitern, führte er mit diesem Orchester die besten Werke der

Klassiker auf - Ouvertüren und Sinfonien von Mozart, Haydn, Cherubini und Beethoven. Es ist bezeichnend, dass Glinkas erste erhaltene Werke der Gattung Sinfonie und Quartett angehören. Als brillanter Komponist zweier Opern begann er seine Karriere im Bereich der Instrumentalmusik.

Zugleich erwies sich dieser Weg in diesem Bereich als besonders schwierig. Alle Orchesterwerke, die in der frühen Periode vor „Iwan Sussanin“ entstanden, blieben unvollendet. Der Traum von einer zyklischen, mehrsätzigen Sinfonie wurde nicht verwirklicht. Erst in seinen letzten Lebensjahren kam Glinka zu seinen unsterblichen symphonischen Werken - der „Kamarinskaja“, den „Spanischen Ouvertüren“ und der „Walzer-Fantasie“.

Die Schwierigkeit, die symphonische Gattung zu beherrschen, wird verständlich, wenn man die neuen Aufgaben berücksichtigt, die sich der Komponist stellte. Zeit seines Lebens war er ständig auf der Suche nach einer Entwicklungsmethode, die dem Wesen der russischen Thematik und der intonatorischen Struktur der russischen Musik entspricht. Im Bereich der zyklischen Sinfonie und der kammermusikalischen Ensembles erwies sich dieses Problem als das schwierigste, denn die Kultur der instrumental-sinfonischen Formen steckte in Russland noch in den Kinderschuhen. Die russische Nicht-Programm-Musik (oder, wie Glinka sie nannte, „Konzertmusik“), die sich unter dem unzweifelhaften Einfluss der Wiener Klassik entwickelte, war damals nur durch einzelne Beispiele vertreten. Zu den besten gehören die im 18. Jahrhundert entstandenen Ensembles von Bortnjanski und einige Ensembles von Aljabjew aus den 1810er - 30er-Jahren, während im Bereich der Orchestermusik nur die frühen Sinfonien von Michail Wielgorski hervorstechen, die praktisch nicht in das Konzertrepertoire aufgenommen wurden. Bei den russischen Komponisten zeigte sich die symphonische Meisterschaft in der Regel in der Gattung der Oper oder der Theaterouvertüre, wo eine bestimmte Handlung eine solide Grundlage für die entsprechende dramaturgische Idee bildete: dies sind die besten Werke von Bortnjanski, Fomin, Dawydow, Koslowski und Werstowski.

Aber Glinkas Gedanken gingen noch viel weiter. Er hielt es zwar für notwendig, dass seine Kompositionen eine bestimmte Gattungsgrundlage (oder, wie er es ausdrückte, „positive Daten“) haben, wollte ihnen aber gleichzeitig eine eigenständige Bedeutung geben und die Instrumentalmusik einem breiten Publikum vorstellen. Mit den Spanischen Ouvertüren und der „Kamarinskaja“ hat er dieses Ziel erreicht.

Der Entwicklungsprozess der instrumentalen und symphonischen Gattungen in Glinkas Werk war lang, komplex und eigentümlich. Im Allgemeinen entspricht er den wichtigsten Etappen seiner schöpferischen Tätigkeit und ist in jeder einzelnen Phase durch eine bedeutende Umstrukturierung der Arbeitsmethoden an diesem besonderen Material gekennzeichnet. Zunächst waren es die zahlreichen Skizzen zu Sinfonien und Ouvertüren, die in den Archiven verblieben. Dann gab es schöne Beispiele des russischen Symphonismus, die im Rahmen der Oper realisiert wurden: die Ouvertüren zu „Sussanin“ und „Ruslan“, der brillante „Polnische Akt“, Tanzsuiten und Opernzwischenspiele. Und schließlich die höchsten Errungenschaften auf dem Gebiet der eigenständigen „Konzertmusik“, die als Grundlage für die weitere Entwicklung der russischen klassischen Sinfonik diente.

Im Instrumentalwerk des jungen Glinka herrschen zwei Haupttendenzen vor: einerseits die Beherrschung der sonatenhaften und symphonischen Formen auf der Grundlage westeuropäischer klassischer Traditionen, andererseits die Entwicklung einer charakteristischen nationalen Thematik und entsprechender Methoden ihrer Erarbeitung, vor allem durch Variationen. Diese Tendenzen manifestierten sich auch deutlich in zwei Gattungen: Orchesterwerke und Kammerensembles.

Seine frühen Experimente in der Gattung der instrumentalen Kammermusik erwiesen sich als äußerst erfolgreich. Bei der Schaffung seiner Kammerensembles beherrschte der junge Komponist die Form des sonatensymphonischen Zyklus in der Regel recht gut, wobei er sowohl auf die Traditionen des Klassizismus als auch auf die Intonationsstruktur der ihm nahestehenden russischen lyrischen Romantik zurückgriff.

Schwierigere Aufgaben stellte er sich in seinen ersten Entwürfen für Orchesterwerke - in den beiden frühen Ouvertüren und vor allem in der unvollendeten Sinfonie, wo er mit aller Entschlossenheit versuchte, „russische Volksthemen zu bearbeiten“.

In den Skizzen zur Sinfonie B-Dur (1822-1826) begibt sich der Komponist zum ersten Mal auf den Weg, eine russische Nationalsinfonie zu schaffen - eine Idee, die er sein ganzes Leben lang hegte. Hier ist es noch sein erster, zaghafter Versuch. Der Hauptteil basiert auf dem Thema des Volksliedes „In den Pfützen“, während im langsamen Satz das zu Beginn des 19. Jahrhunderts weithin bekannte ukrainische Lied „Oh, geh nicht, Gregor“ eine variantenreiche Entwicklung erfährt. Trotz aller Unvollkommenheit dieser frühen Erfahrung wendet der junge Komponist die für ihn charakteristische Methode der Variationsentwicklung volkstümlicher Themen und typische Methoden der volkstümlich-russischen Instrumentation noch überzeugend genug an. Holzblasinstrumente, vor allem die Klarinette, spielen eine wichtige Rolle in der Orchestrierung, als ideale Verkörperung der Hirtenflöte und als charakteristische Farbe, die der russischen Landschaft und den leichten pastoralen Bildern der russischen Natur innewohnt.

Etwa zehn Jahre vergingen, und die Idee, eine russische Sinfonie zu komponieren, wurde in einem großen Werk, das kurz vor „Iwan Sussanin“ entstand, wieder aufgegriffen. 1834 begann der Komponist in Berlin mit der Arbeit an einer Ouvertüren-Symphonie über ein rundum russisches Thema, in der bereits die Züge der späteren brillanten „Kamarinskaja“ durchscheinen.

„Die Idee der nationalen Musik (um nicht zu sagen der Opernmusik) wurde immer klarer“, schrieb Glinka über diese Periode seiner Tätigkeit, als er, nachdem er Italien verlassen und sich in Berlin niedergelassen hatte, unter der Leitung von Dehn eifrig zu arbeiten begann (85, 263). Es sollte nicht übersehen werden, dass er zu seiner Ouvertüren-Symphonie von Werken ganz entgegengesetzter Art kam. Die brillanten Konzertensembles, die er in Mailand schrieb, sprechen von seiner Faszination für die Virtuosität, den großzügigen, fesselnden Melodiesinn des italienischen Belcanto und die gehobene Pathetik des italienischen Opernstils²⁴.

²⁴ Siehe den Abschnitt über Glinkas kammermusikalisches Werk.

Doch schon im letzten von ihnen - dem Pathetique-Trio für Klavier, Klarinette und Fagott - klangen die russischen Streicher, die innigen Anklänge seiner heimatlichen Liebeslyrik, deutlicher an. „Die Sehnsucht nach der Heimat brachte mich allmählich auf die Idee, auf Russisch zu schreiben“, erinnerte sich der Komponist an diese für ihn wichtige, entscheidende Zeit - und er kehrte nie mehr auf die Bühne zurück, die er hinter sich gelassen hatte. Die in Italien geschriebenen Kammerensembles waren die letzten dieser Gattung. Der Traum von großen, bedeutenden Werken, in denen er sich als wahrhaft nationaler Künstler beweisen konnte, ergriff Glinkas Phantasie völlig.

Dies war der Plan für die Ouvertüre-Symphonie, ein großes einsätziges Werk, das jedoch die Züge eines symphonischen Zyklus trägt²⁵.

²⁵ Im Autograph trägt dieses Werk den Titel Symphonie für Orchester über zwei russische Themen. Fertiggestellt und herausgegeben von W. J. Schebalin, uraufgeführt 1938.

Als würde er die Idee von „Kamarinskaja“ vorwegnehmen, baut Glinka die gesamte Komposition auf zwei kontrastierenden volkstümlichen Themen auf - einem langsamen, langgezogenen Thema und einem flotten, energischen Tanz. Der lyrische Anfang wird durch das nachdenkliche Thema der Einleitung verkörpert, das an Volkslieder des städtischen Lebens angelehnt ist („Ich wusste nichts auf der Welt, worüber ich traurig sein konnte“, „Warum habe ich dich betrübt“) (Beispiel 101).

Das fröhliche, energiegeladene Allegro zeichnet das Bild eines Volkstanzes. Die Haupt- und Seitenthemen, die eine gemeinsame absteigende melodische Passage intonieren, verschmelzen zu einem einzigen Strom von Tanzmelodien (Beispiel 102a, b).

In der allgemeinen Komposition der Ouvertüre betont der Komponist bewusst den Kontrast zwischen den beiden figurativen Sphären („Wir haben entweder wütende Heiterkeit oder bittere Tränen“, sagte er über die russische Volksmusik; 85, 259). Zugleich zeigt sich aber auch eine wahrhaft glinkasche Technik, kontrastierende Anfänge zu einer einzigen, monolithischen Form zusammenzuführen. Das Andante-Thema, das im ersten Teil sehr exponiert ist, wird später zu einem aktiven Teilnehmer am symphonischen Geschehen. Zu Beginn der Durchführung taucht es wieder auf, nimmt Elemente des Haupt- und des Seitenteils auf und erfährt eine bedeutende Verwandlung.

Glinka wird später eine ähnliche Technik der thematischen Verschmelzung auf einem hohen Niveau der Beherrschung realisieren. Hier, in einem Werk mit experimentellem Charakter, ist es ihm jedoch noch nicht gelungen, eine natürliche Entwicklung und organische Form zu erreichen. Die Symphonie blieb unvollendet, und Glinka selbst bewertete sie in seinen „Notizen“ negativ; „Ich schrieb... auch eine Skizze einer Ouvertüre-Symphonie über ein rundum (russisches Thema), die jedoch auf deutsche Weise entwickelt wurde“ (85, 263). Erinnern wir uns daran, dass der Komponist damals unter der Leitung von Dehn komponierte, der zweifellos bestrebt war, dieses Werk in die Bahnen des klassizistischen, Haydn'schen Symphonismus zu lenken. Doch Glinka konnte die Dissonanz zwischen dem national geprägten Material und seiner verallgemeinernd-neutralen Entwicklung nicht übersehen. Dieser Widerspruch wird besonders in der Durchführung deutlich, wo allzu aufdringliche Techniken zur Isolierung von Motiven den Anschein von Volksthemen zerstören.

In einem anderen Werk Glinkas, dem Capriccio über russische Themen für Klavier zu vier Händen, wurden die volkstümlichen Bilder etwas anders interpretiert. Dieses Werk, das fast gleichzeitig mit der Ouvertüre-Symphonie entstand, folgt nicht den Prinzipien der Sonorität. Es ist in Form einer freien Rhapsodie oder Fantasie aufgebaut, die auf drei authentischen Volksliedern („Nicht weiß sind die Schneeflocken“, „Im Garten, im Gemüsegarten“ und „Der Turm ist nicht aus Stein gehauen“) und einem eigenen Thema des Komponisten basiert. In melodischer Hinsicht ist das Capriccio heller und reicher als die Ouvertüre. Die Methoden der polyphonen und variierenden Entwicklung werden hier organischer angewandt. Die volkstümlichen Themen, die der Komposition zugrunde liegen, nehmen bestimmte Momente von Glinkas späterer Oper direkt vorweg: tiefe Besinnlichkeit in der ruhigen, majestätischen Melodie der Einleitung („Nicht weiß sind die Schneeflocken“), helle

Bilder volkstümlicher Fröhlichkeit und epische und triumphale Glockenschläge in der monumentalen Coda. Es bleibt zu bedauern, dass es dem Komponisten nicht gelungen ist, dieses Werk zu orchestrieren. Dass das Capriccio von Anfang an für Orchester konzipiert war, hat sogar Glinkas erster Herausgeber des Manuskripts, M. A. Balakirew, der das Capriccio 1904 rekonstruierte, mit großer Überzeugung geschrieben.

Zusammen mit der Ouvertüren-Symphonie markiert dieses Klavierstück das Ende der Vorbereitungsphase in Glinkas Schaffen einer nationalen Oper. Nach einer langen Periode der Beherrschung instrumentaler Formen, nach der Verführung durch den romantischen Charme „italienischer“ Ensembles, nach verschiedenen Experimenten in der komplexen instrumentalen Ausarbeitung volkstümlicher Themen, kam er schließlich zu seinem Hauptziel. In „Sussanin“ war der Komponist bereits im Vollbesitz seiner Kräfte und beherrschte die Methode der symphonischen Entwicklung und die Technik der vollkommen reinen, transparenten und farbenfrohen Orchestrierung in vollem Umfang.

Die Arbeit an den beiden Opern schien Glinka lange Zeit von rein instrumentalen Ideen abgelenkt zu haben. Tatsächlich aber bildeten sich auf dem Gebiet der Opernkomposition die wichtigsten Prinzipien seines reifen Symphonismus heraus, zeigten sich die unerschöpflichen Möglichkeiten seiner orchestralen Palette und die charakteristischen Züge seiner Klangfarbendramaturgie. Es ist kein Zufall, dass Berlioz, nachdem er in Paris einige Fragmente aus Glinkas Opern gehört hatte, dessen orchestrale Meisterschaft so hoch lobte. „Er ist ein großer Harmoniker und schreibt die Stimmen der Instrumente mit solcher Sorgfalt, mit einer so tiefen Kenntnis ihrer geheimsten Mittel, dass sein Orchester eines der neuesten, lebendigsten Orchester unserer Zeit ist“, - schrieb der Autor der „Phantastischen Symphonie“²⁶.

²⁶ Berlioz' Artikel im „Journal des Débats“ vom 4./16. April 1845 (siehe: 148, II, 260).

Glinka, der die Methode der thematischen Entwicklung in der Oper beherrschte, legte großen Wert auf eigenständige Orchesternummern, vor allem auf Ouvertüren. Die bemerkenswerte Ouvertüre zu „Sussanin“ kann als sein erstes symphonisches Werk eines reifen, klassischen Stils betrachtet werden, während die „Ruslan“-Ouvertüre bereits die Zukunft der symphonischen Epik vorzeichnete, die die russische Musik durch Borodin, Rimski-Korsakow und Glasunow bereichert hatte.

Ein wichtiges Bindeglied zwischen den beiden großen Opern war auch die Arbeit des Komponisten auf dem Gebiet der Theatermusik. Die Musik, die er 1840 für Kukolniks Tragödie „Fürst Cholmski“ schrieb, steht gleichsam am Scheideweg zwischen Oper und Sinfonie. Sie besteht aus einer Ouvertüre, einem Zwischenspiel und drei Gesangsnummern und zeigt anschaulich die typischen Prinzipien von Glinkas generalisiertem Programm. Künstlerisch ist die Musik von „Cholmski“ der literarischen Vorlage ungemein überlegen: Der Komponist hat sich bei der Komposition nur sehr allgemein am Text des Dramas orientiert und nur dessen Grundkollision reflektiert, wobei er eine Reihe von lebendigen, gattungstypischen Bildern geschaffen hat. Die Linie, die zu „Ruslan“ führt - die Gegenüberstellung von Russland- und Orientbildern, von Lyrik und Heroik - ist in dieser großen Konzertsuite deutlich erkennbar. Besonders interessant ist die Ouvertüre zur Tragödie, die kompositorisch der „Ruslan“-Ouvertüre nahe steht. Dies zeigt sich in der Dynamik der Sonatenform, in der meisterhaften Umsetzung der Themen und in dem synthetisierenden Charakter der Reprise mit ihrer kontrapunktischen Kombination der Hauptthemen.

In der Arbeit an den Opern und der Musik für „Fürst Cholmski“ nahm Glinkas Orchestrierungsstil, der zugleich kraftvoll und klar, volltönend und transparent ist und feinste dynamische Abstufungen aufweist, endgültig Gestalt an. Glinkas charakteristische Prinzipien der reinen und weichen Intonation, der „solistisch-melodischen“ Interpretation der einzelnen Teile (A. N. Dmitrijews Begriff) und seine Fähigkeit, die maximalen koloristischen und expressiven Möglichkeiten eines jeden Instruments zu nutzen, wurden ebenfalls definiert. Diese Qualitäten kamen in den Werken für Orchester, die er in seinen letzten Lebensjahren schrieb, in ihrer ganzen Brillanz zum Ausdruck.

Die späten Orchesterwerke des großen russischen Meisters, die unter dem allgemeinen Namen Overtüren bekannt sind, bilden eine besondere, kompakte Gruppe in seinem Nachlass, in der sich die Ästhetik des Glinka'schen Symphonismus konzentriert. In einem berühmten Brief an Kukulnik aus Paris vom 6./18. April 1845 spricht er mit großer Bestimmtheit von den Aufgaben seines symphonischen Werks. „Ich habe mich entschlossen, mein Repertoire um einige (und, wenn es die Kräfte erlauben, viele) Konzertstücke für Orchester unter dem Namen *fantaisies pittoresques*²⁷ zu bereichern.

²⁷ Malerische Fantasien (franz.).

Bisher war die Instrumentalmusik in zwei gegensätzliche Abteilungen aufgeteilt: Quartette und Symphonien, die nur von wenigen geschätzt werden, schüchtern die Masse der Zuhörer durch ihre tiefen und komplexen Überlegungen ein; während die sogenannten Konzerte, Variationen usw. das Ohr durch ihre Inkohärenz und Schwierigkeiten ermüden. Es scheint mir möglich, die Erfordernisse der Kunst mit den Erfordernissen der Zeit zu verbinden und unter Ausnutzung der Verbesserung der Instrumente und der Aufführungspraxis Stücke zu schreiben, die für Kenner und das allgemeine Publikum gleichermaßen geeignet sind“ (89, 209).

Glinka hat dieses Programm konsequent in die Praxis umgesetzt und genau die Probleme gelöst, die er in dem oben zitierten Brief klar benannt hat. Das erste und wichtigste davon ist das Problem der populären und zugänglichen Musikkunst. Der Wunsch, Kunstfertigkeit mit Zugänglichkeit zu verbinden, die Barriere zu überwinden, die komplexe „gelehrte“ Musik vom allgemeinen Publikum trennt, war in der Tat von den mutigsten, fortschrittlichsten „Anforderungen des Jahrhunderts“ diktiert. Daraus ergibt sich die für Glinka charakteristische breite demokratische Ausrichtung, die mit den volkstümlichen Ursprüngen seines Symphonismus zusammenhängt. Mehr noch als in seinem Opernwerk greift er in seinen Overtüren auf authentische Volksthemen, Lied- und Tanzthemen zurück und entwickelt alltägliche Intonationen.

Im selben Brief wurden auch die für die russische Kompositionsschule wichtigen Fragen der Programmatik angesprochen. „Meine ungezügelte Phantasie braucht einen Text oder positive Daten“, schrieb der Komponist (89, 210). Ein literarischer Text im eigentlichen Sinne des Wortes diente ihm jedoch nie als Stütze für sein instrumentales Schaffen. Glinkas Programmatik ist in allen seinen Werken, „Fürst Cholmski“ nicht ausgenommen, von allgemeiner Natur. In seinen Overtüren bemüht er sich nicht um eine konsequente Entwicklung der Handlung; seine „positiven Daten“ sind reale Eindrücke aus dem Leben um ihn herum. Er vermeidet ein detailliertes Programm und sucht in jedem Einzelfall nach einem eigenen poetischen Konzept, einer eigenen poetischen Handlung. Das Volksfest in „Kamarinskaja“, die leuchtenden Feste unter der strahlenden Sonne des Südens in „Jota de Aragonese“, die

berauschenden Bilder einer südlichen Nacht in der folgenden „Spanischen Ouvertüre“ - das sind die „positiven Daten“, die der Phantasie des Musikers entspringen. Und in jedem Werk harmoniert die musikalische Form natürlich mit dem künstlerischen Konzept („Gefühl und Form sind Seele und Körper“); in jedem Werk ist sie einzigartig in ihrer Originalität. In seinen Ouvertüren wechselt er frei zwischen der klassischen Sonatenform, dem Rondo oder der konzentrischen Struktur und der nicht geschlossenen Variationskomposition.

Und schließlich stellt sich wieder Glinkas Problem der Innovation, der „Anforderungen der Zeit“. Inwieweit erfüllen seine „Bildphantasien“ diese Anforderungen? Wie manifestieren sich in ihnen die neuen Tendenzen des romantischen Symphonismus? Lässt sich hier der Einfluss von Berlioz erkennen, den Glinka seinerzeit so sehr schätzte?

Bis zu einem gewissen Grad ist dieser Einfluss unbestreitbar. Glinka wurde von der Kraft und Farbigkeit des Orchesters von Berlioz und der Vorstellungskraft eines glühenden Romantikers angezogen. Wie sein französischer Zeitgenosse strebt er in das Reich des „Schönen und Fernen“, in ferne Länder und zu neuen Ufern. Ihn reizt sowohl die Fantasie von Berlioz als auch die rein koloristische Seite der romantischen Klangmalerei, die er selbst in „Ruslan“ so brillant beherrscht.

Aber all dies zwang den russischen Komponisten nicht, von den Normen der klassischen Struktur und Proportionalität abzuweichen, die seiner harmonischen Kunst stets innewohnten. Die für Berlioz charakteristische Vorrangstellung literarischer Vorbilder trat in keiner Weise in Erscheinung. Die Entfaltung des „Handlungsstrangs“ tritt stets in den Hintergrund vor der integralen, verallgemeinerten Idee des Werks, die in eine klare und prägnante Form gegossen ist.

In vielerlei Hinsicht ist Glinkas Tendenz zur äußersten Ökonomie der Ausdrucksmittel das Gegenteil der Romantiker. Obwohl der russische Komponist die „Kolossalität“ der Werke von Berlioz aufrichtig bewunderte, war er keineswegs geneigt, sein Orchester zu erweitern und das Ohr mit noch nie dagewesenen Instrumentenkombinationen zu verblüffen. Er stellte sogar bewusst die Kraft des Theaterorchesters dem in seinen Möglichkeiten beschränkteren Konzertorchester gegenüber. Instrumente, die den „Luxus des Orchesters“ ausmachen, wie Harfe, Englischhorn oder Bassklarinette, können und sollen seiner Meinung nach „in besonderen Fällen, als Ausnahme, verwendet werden, aber keinesfalls das eigentliche Wesen des Orchesters ausmachen“, so seine „Anmerkungen zur Instrumentation“ (84, 181).

Der Weg zur Selbstbeschränkung, den der Komponist in der späten, „Nach-Ruslan“-Phase seines Schaffens beschritt, lässt sich in seinen symphonischen Ouvertüren deutlich nachvollziehen. Von der üppigen, brillanten „Jota de Aragonese“ über das raffiniertere „Eine Nacht in Madrid“ und das elegant instrumentierte russische Scherzo „Kamarinskaja“ bis hin zur verträumten „Walzer-Fantasie“ mit ihrer leichtesten, fast kammermusikalischen Besetzung - das ist die Linie dieses Diminuendo der Orchesterkompositionen. In jeder der Ouvertüren ist die Orchesterleinwand in reinen Farben gemalt, mit einem ständigen Streben nach immer größerer Leichtigkeit der Struktur. In seinen späteren Werken strebte Glinka bewusst nach einem Maximum an Ausdruck und Frische der Farben und beschränkte sich auf das klassische, gepaarte Orchester.

Das gilt auch für die Prinzipien der Architektonik. Die „Bildfantasien“, von denen er Kukolnik schrieb, hatten keineswegs die Form von ausgedehnten Zyklen, Programmsinfonien oder mehrteiligen Suiten. Der Komponist kontrastierte sie bewusst mit komplexen zyklischen Formen, wollte aber keineswegs den Zielen des äußeren Effekts und der ostentativen, inhaltslosen Virtuosität folgen, nach denen das Konzertpublikum der 1840er Jahre so gierte. Er bemühte sich, das gewählte „poetische Sujet“ in prägnante, leicht wahrnehmbare Formen zu bringen: Ouvertüre, Fantasie, Scherzo. Die Schwierigkeiten bei der Beherrschung der Gattung, die der russischen Instrumentalkultur bis dahin im Wege standen, konnte er nicht ignorieren. Der russischen Musik eigenständige, hochkünstlerische symphonische Werke zu geben, die notwendig und für das Volk zugänglich sind ... Nur am Abhang seiner Jahre, bewaffnet mit seiner ganzen schöpferischen Erfahrung, konnte er sich einer solchen Aufgabe stellen.

Assafjew definiert Glinkas einteilige Ouvertürenform als „eine charakteristische Verallgemeinerung oder einen Ausdruck des musikalischen Geistes eines dramatischen Konzepts oder eines poetischen Werks oder eines ganzen Landes oder einer Epoche oder sogar einer Persönlichkeit, so dass jede Ouvertüre in gewisser Hinsicht eine Monographie ist“ (29, 356). Glinkas beste symphonische Werke wurden in Form solcher prägnanten „Monographien“ geschrieben. In ihnen bemühte er sich vor allem, die psychologische Struktur der Volksmusik zu vermitteln, das schöpferische, geistige Wesen des jeweiligen Volkes in Töne zu fassen. Die Tiefe von Glinkas Realismus, Glinkas Weltanschauung und sein Verständnis der durch die Puschkin-Ära entstandenen Nationalität - all das hat Odojewski in seiner Rezension von „Kamarinskaja“ gut erkannt: „Es ist nicht so sehr die technische Ausführung, die einem auffällt, sondern die Tiefe des Inhalts. Der russische Charakter mit all seiner Leichtigkeit, Gutmütigkeit, Sorglosigkeit und Heiterkeit kommt darin voll zum Ausdruck.... Glinkas Kamarinskaja ist zugleich ein wunderbares Musikstück, ein Bild und eine tiefe psychologische Beobachtung“ (188, 227).

Das sind die brillanten spanischen Ouvertüren²⁸.

²⁸ Odojewski schlug Glinka die Titel der Orchesterwerke – „Spanische Ouvertüre“ und „Kamarinskaja“ - vor.

Die Tanzrhythmen, die diese Musik durchdringen, und ihr stolzer Marsch fangen den spanischen Charakter anschaulich ein – „äußerlich zurückhaltend und innerlich feurig, elastisch wie Stahl“, so W. P. Botkin (54, 10-11), voller unerschöpflicher Energie und unnachgiebigem Willen. Inspiriert von realen Eindrücken aus dem spanischen Volksleben, geben sie dieses in seinen typischsten und poetischsten Zügen wieder und lassen den Zuhörer den rauen Charme von „Goyas Land“ voll spüren.

Die beiden spanischen Ouvertüren sind in ihrer Bildsprache ähnlich und kontrastreich zugleich. Beide sind romantisch und farbenfroh, durchdrungen von der heißen Farbe des Südens. In beiden erinnert die Brillanz und das bezaubernde Spiel der orchestralen Klangfarben an die besten Seiten von „Ruslan“: Glinka hat in ihnen die beeindruckende Kraft seines Opernorchesters noch nicht aufgegeben. Beide sind von einer außergewöhnlichen Geschlossenheit und Kompaktheit der Form geprägt - schlank und lakonisch, von skulpturaler Endgültigkeit.

Ihre innere Bedeutung ist jedoch eine andere. Ursprünglich für die Aufführung im Theater gedacht, als Ouvertüre oder Zwischenspiel zu einer dramatischen Aufführung, trägt die „Jota de Aragonese“ stärker die Zeichen der Handlung und der

szenischen Darstellung. Die andere Ouvertüre wird vom Prinzip der Bilder und der allmählichen Entfaltung der lyrischen Handlung beherrscht. Im Allgemeinen ist die erste Ouvertüre theatralisch, die zweite malerisch; die erste ist dynamisch, die zweite eher meditativ, trotz der Fülle von Tanzthemen. Glinka hat die Idee von „Eine Nacht in Madrid“ sehr treffend mit dem Wort „Erinnerungen“ beschrieben, das er in beiden Ausgaben dieser Ouvertüre beibehalten hat. In der „Jota de Aragonese“ hingegen ist alles von einem echten Sinn für das Leben in der Umgebung geprägt: er schrieb sie im Herbst 1845, als er gerade in Spanien angekommen war.

Das Thema der Ouvertüre wurde auf der Grundlage des populärsten Tanzes in Spanien entwickelt, den der Komponist sofort in sein Arbeitsbuch aufgenommen hat. Die weite Verbreitung dieser speziellen aragonesischen Version der Jota wird zumindest durch die Tatsache belegt, dass Franz Liszt, der Spanien im selben Jahr, 1845, besuchte, dasselbe Thema in seiner „Konzertphantasie über spanische Themen“ (später überarbeitet als „Spanische Rhapsodie“) meisterhaft verarbeitet hat. Beide Komponisten betrachteten dieses Bild als den typischsten Ausdruck des spanischen Charakters, als das wahre Gesicht Spaniens.

Für sein „Brillantes Capriccio“ (so der Originaltitel der Ouvertüre) wählte Glinka die klassische Sonatenform. Traditioneller als in seinen anderen Ouvertüren wurde die tonale Organisation dieses Sonatenallegros gestaltet, durchdrungen von Tonika-Dominant-Verhältnissen - in Analogie zum Thema selbst. Auch die traditionelle „ritterliche“ Tonalität Es-Dur - die Tonalität von Beethovens „Heroischer Symphonie“ - wurde bewusst gewählt. Die bekannten Analogien zu den Techniken des Beethovenschen Symphonismus unterstreichen den aktiven, mutigen und willensstarken Tonfall von Glinkas Ouvertüre.

Doch die Handschrift von „Ruslans“ Komponist ist überall zu erkennen. Glinka stellt den Geist Spaniens, das Kolorit des spanischen Tanzes, die volkstümlichen Variationsmethoden und das volkstümliche Instrumentalspiel einfühlsam wieder her. Die natürliche Verschmelzung von Klang und Variation, die er in seinen frühen Instrumentalskizzen so sehr angestrebt hat, wird hier auf hohem Niveau realisiert.

Glinkas Behandlung der Sonatenform wies typische Merkmale des dynamischen Symphonismus auf: Kontinuität der Entwicklung, Überwindung der inneren Facetten der Form (Exposition geht in Durchführung über, Durchführung in Reprise), die Spannung der „gestaffelten“ Durchführung, das helle Streben der Musik nach dem Höhepunkt und die Verdichtung des thematischen Materials in der dynamischen Reprise.

Die Prinzipien der Variation und Variantenentwicklung sind bereits in der Thematik selbst angelegt. In „Jota“ sind im Grunde alle Hauptthemen der Sonatenform komplementäre Varianten. Die Hauptthemen des spanischen Tanzes sind den zwei einfachsten Funktionen der Tonika und Dominante untergeordnet (diese Besonderheit bemerkte auch W. P. Botkin in der Musik der spanischen Volkstänze: „Die Harmonie besteht nur aus zwei Akkorden“; 54, 86). Glinka bewahrt sorgfältig ihre klare Quadratstruktur, rhythmische Organisation und Frage-Antwort-Struktur. Ein Vergleich dieser tragenden Punkte der gesamten Komposition (zwei Themen des Hauptteils – zwei Themen des Seitenteils) bestätigt anschaulich ihre enge Verbindung (Beispiel 103a, b, c, d).

Die Variation ist mit einer starken Dynamik verbunden, die durch einen freien und impulsiven Akzentrythmus erreicht wird. Die Musik der Ouvertüre scheint die muskulöse Energie eines temperamentvollen spanischen Tanzes auszustrahlen. Die Kraft des rhythmischen Musters wird durch den meisterhaften Einsatz der Schlagzeuggruppe unterstrichen, in der jeder der Ausführenden auf der Höhe eines

Solisten ist. Glinkas angeborener Sinn für choreografische Bilder kommt hier voll zur Geltung.

Mit dem spanischen Wort Entrada - Einleitung - möchten wir den gesamten ersten Teil des Werkes als eine kleine „Ouvvertüre in der Ouvvertüre“²⁹ bezeichnen.

²⁹ In der ersten Fassung der „Jota de Aragonese“ fehlte diese Einleitung.

Feierliche Fanfaren erklingen triumphal, als würden sie Menschenmassen zu einem Festmahl rufen; über einen weiten Orchesterbereich ertönen mächtige Trompeten- und Hörnerrufe. Nach der massiv ausgeführten Einleitung erklingt das Hauptthema des Refrains besonders leicht und transparent. Aus klingenden Gitarrenpassagen gewoben, wird es der Harfe und zwei spiccato gespielten Soloviolen anvertraut, mit leichter Unterstützung durch die gezupften Streicher. Im Aufbau des Hauptteils zeigt der Komponist deutlich ein grundlegendes Merkmal des spanischen Tanzliedes: den Wechsel von Liedstrophen (coplas) mit rein instrumentalen Melodien, die in der Regel die unveränderliche Grundlage des Tanzes bleiben. Das zweite, melodische Thema des Hauptteils ist von verhaltener Leidenschaft erfüllt. Indem er es mit einem instrumentalen Refrain abwechselt, schafft Glinka eine schlanke und dynamische fünfsätzliche Komposition.

Die rasche Durchführung unterstreicht eines der Hauptmerkmale der „Jota“ - die kontrastierende Dramaturgie. Mittels sequenzieller Steigerungen erzeugt der Komponist einen lebendigen Effekt des Wechsels zu Tonalitäten, die so weit wie möglich von der Haupttonalität entfernt sind, bis hin zum Tritonusverhältnis (Es zu A; eine ähnliche Technik in der „Ruslan“-Ouvvertüre). Die Kraft des Kontrasts wird auch durch die brillante Orchestrierung hervorgehoben, insbesondere durch den Einsatz von Schlagzeug und Blechbläsern, die die Entwicklung von Glinkas polyphoner und polymelodischer Struktur brillant schattieren.

Der übertragene Sinn der Entwicklung ist die Heroisierung des Tanzes. Nach der anmutigen Tanzszene und den anmutigen „Auftritten“ der Soloinstrumente nimmt die Musik sofort einen männlichen, willensstarken Ausdruck an. Der von den Dichtern gepriesene „tapfere spanische Charakter“ offenbart den ganzen kriegerischen Eifer, der in ihm steckt. Mit echter Beethoven'scher Kraft führt Glinka die Durchführung zum großen Höhepunkt vor der Reprise. Der mächtige Akkord des gesamten Orchesters, gefärbt von der gespannten Harmonie der Doppeldominante, stoppt den Ansturm der Urgewalten. Eine lange Pause markiert einen entscheidenden Wendepunkt.

Die figurativen Linien der Ouvvertüre werden in der Reprise harmonisch zusammengeführt. Die heroische Struktur der Durchführung wirft ein helles Licht auf alle Themen, die in einem Wirbelwind von triumphalem, triumphierendem Tanz aufgehen. Die überbordende Phantasie der „Gitarristen“ schlägt immer neue Varianten der Jota vor; die Themen werden aufgespalten, ineinander verwoben und von Nebenhandlungen umhüllt. Der spontane, frei improvisierte Beginn in der Reprise hebt die anfänglich festgelegte strukturelle Geschlossenheit der Formen deutlich auf. Das Bild wird durch einen letzten Schliff vervollständigt: die Fanfaren erklingen erneut und erinnern an die „Einladung zum Fest“.

Insgesamt ist die Komposition der „Jota de Aragonese“ fast das beste Beispiel für Glinkas Dynamisierung der Sonatenform - so kühn und frei ist hier die innere Energie des südlichen Tanzes, das ungestüme Hervorbrechen zur Freude, zur Sonne, zum triumphalen Jubel, verkörpert.

Die zweite spanische Ouvvertüre, an der Glinka besonders lange und akribisch arbeitete, steht in gewissem Kontrast dazu. Während er in „Jota de Aragonese“ die

gängigste und bekannteste Version des spanischen Tanzes verwendete, basierte seine „Nacht in Madrid“ auf seltenen lokalen Varianten von Volkstänzen, die er „von einfachen Leuten“, Volkssängern und Gitarristen aufnahm: eine neue Version der Jota, zwei Seguidillas aus La Mancha und eine „maurische Melodie“ (Punto moruno).

Die Gesamtkomposition der Ouvertüre wurde nicht sofort festgelegt. Die erste Fassung dieses Werks, die 1848 in Warschau entstand, trug den Titel „Erinnerungen an Kastilien. Ein Potpourri für Orchester“. Diese Definition ist im Allgemeinen zutreffend. Die Ouvertüre, die für ihre brillante und farbenfrohe Orchestrierung bekannt ist, hat noch keine einheitliche Form. Es gibt kein ausgedehntes Vorspiel, das die beste Verzierung von „Eine Nacht in Madrid“ ist, und es gibt keinen mittleren Durchführungsabschnitt; auch die ursprünglich vorgesehene Reprise mit der Spiegelung aller vier Themen fehlt. Wir können dieses Werk nur anhand der zweiten, endgültigen Fassung, „Erinnerungen an eine Sommernacht in Madrid“, aus dem Jahr 1851 beurteilen.

Das eigentliche Gesicht der Ouvertüre ist ihre Einleitung, eine aquarelltransparente, in feinsten Farben gemalte Nachtlandschaft. Hier, in dieser Vorwegnahme der impressionistischen Klangmalerei, hat der Komponist das Bild der „Reminiszenz“ eingefangen, das in der ersten, vorläufigen Fassung so sehr fehlte. Glinka verwendet die zartesten, transparentesten Farben seiner Orchesterpalette: das Divisi der Streicher in der Höhe, die klirrenden Flageolets der Geigen und Celli, die leichten Staccato-Passagen der Holzbläser wie fallende Tropfen. Wie durch einen Dunst zeichnen sich die Umrisse der zukünftigen Tanzthemen der Ouvertüre schemenhaft ab.

Dann wird die Landschaft durch das Genre ersetzt. Der Hauptteil der Ouvertüre ist die Nachtszene, die von den Klängen von Gesang und Tanz erfüllt ist. Es dominiert das anmutige Thema der Jota, dem eine archaische und düstere maurische Melodie gegenübersteht - eine der kühnsten und farbigsten Episoden in Glinkas Partitur. Das helle, festliche Thema der ersten Seguidilla aus La Mancha erhält eine kulminierende Bedeutung. Es wird vom Tutti des Orchesters gesetzt und von der scharfen und gebrochenen Begleitung der kleinen Trommel begleitet, die das Knistern von Kastagnetten imitiert. Die zweite Seguidilla, die sanfter und melodischer ist, gibt eine Gesangsstrophe eines von Glinka aufgenommenen Volkstanzes wieder. Dieser gesamte Abschnitt der Form wird durch einen instrumentalen Refrain - eine Gitarrenmelodie - zusammengehalten. Dieser instrumentale Refrain, der die gesamte Partitur durchdringt, ist das wichtigste Bindeglied in der Entwicklung des Materials, obwohl er in der Ouvertüre keine thematische Hauptrolle spielt (Beispiel 104).

Die kontrastierende Abfolge der Bilder-Themen wird vom Komponisten durch eine schlanke, einheitliche Idee diktiert (er erreichte diese Einheit, indem er die erste „Suite“-Version in ihre endgültige, entwickelte Form umarbeitete). Die Gedanken des Autors kehren allmählich zum ursprünglichen Bild zurück. Alle Themen sind gespiegelt. Auf die zweite Seguidilla folgt die erste, die in einem neuen, lyrischen Licht erscheint; darauf folgt das verhaltene, herrische Punto moruno und schließlich die alles bezwingende, glühende, heitere Jota. Auf diese Weise wird eine vollständige konzentrische Form geschaffen, die Glinkas Prinzipien der strengen Symmetrie unterliegt. Der Schluss der Ouvertüre mit einem festlichen und jubelnden Tanz rückt Glinkas zweite Ouvertüre in die Nähe ihrer Vorgängerin, der „Jota de Aragonese“. Doch die Bilder Spaniens werden hier eher retrospektiv reflektiert: sie erscheinen bereits als eine Erinnerung an etwas Fernes und Schönes. Diese subtile Nuance der

poetischen Ferne bringt Glinka mit einer Reminiszenz aus dem Prolog bildlich zum Ausdruck. Nach dem bejahenden, donnernden Schluss des gesamten Orchesters erklingt in der Coda plötzlich ein luftig-leichter Einsatz der Holzbläser - eine Erinnerung an die berauschende „Nacht in Madrid“.

Was die Beherrschung der Orchestrierung angeht, können die spanischen Overtüren getrost miteinander konkurrieren. Die zweite von ihnen übertrifft sogar die „Jota de Aragonese“ in der Raffinesse der orchestralen Mittel. Anders als in der „Jota“ verwendet der Komponist hier nicht das Timbre der Harfe, das die Gitarrenfarbe zu offen vermittelt. Die Struktur des Gitarrenspiels wird figurativ in die entsprechenden Streicheranschläge „eingeschmolzen“, die durch das Klingeln der Triangel (im ersten Satz des Hauptthemas - der Jota) gefärbt sind. Das trockene Knistern der Kastagnetten wird mit der gleichen Kunstfertigkeit in der Interpretation der Schlagzeuggruppe nachgeahmt. Die gesamte Entwicklung dieser „malerischen Fantasie“ beruht auf Klangfarbenkontrasten und einem wunderbaren Spiel mit hellen Schattierungen, das seinen Einfluss auf die russische, aber auch auf die westeuropäische Musik der Zukunft und auf die großzügig gestreuten „Hispanismen“ des 20. Jahrhunderts ausübte.

Während der Arbeit an den spanischen Overtüren gab Glinka die Idee einer „nationalen Sinfonie“, einer sinfonischen Verkörperung russischer Volksthemen, nie auf. Die spanische Romantik verdrängte seine heimatlichen Melodien nicht aus seiner Vorstellung. Etwas Ähnliches hatte es in seinem Leben schon einmal gegeben, als er außerhalb Russlands beharrlich sein Hauptziel verfolgte: „die Entwicklung der russischen Volksmusik“. Fast gleichzeitig mit Erinnerungen an Kastilien komponierte er im selben Jahr 1848 in Warschau sein zentrales symphonisches Werk „Kamarinskaja“.

Die Gattung dieses Werkes ist von Glinka nicht genau definiert. In der Erstausgabe der Partitur wie auch in den Anmerkungen wird es als Fantasie bezeichnet, in der vom Autor auf Französisch verfassten Biographischen Notiz – „nationales Scherzo“, und in der vorhandenen Literatur wird es meist in Glinkas Overtürengruppe eingeordnet. Eines ist klar: das Element des Scherzos, das der Komponist als Ausdruck des Volkscharakters, des Volkshumors, der Großzügigkeit und der Weite der russischen Seele bezeichnete, zeichnet seine „Kamarinskaja“ zweifelsohne aus. Was die Bedeutung ihres Inhalts, die Kapazität und Tiefe ihres psychologischen Aspekts angeht, steht sie den spanischen Overtüren in nichts nach, und als nationales Werk hat sie eine noch wichtigere und nachhaltigere historische Bedeutung. Die Bildsprache des Werkes vermittelt ein Bild des russischen Volkslebens in seinen hellsten und poetischsten Aspekten. Die vorherrschende Atmosphäre des „ausgelassenen Frohsinns“ verdeckt oder verdunkelt die Poesie nicht: die majestätische, von überraschender Wärme durchdrungene Melodie des Hochzeitsliedes, das die „Kamarinskaja“ eröffnet, offenbart die Schönheit der Volksseele. Und in diesem Sinne findet Glinkas Idee die schönsten Parallelen in der russischen Literatur, in Puschkins Gedichten und in Gogols ukrainischen Romanen mit ihrer wunderbaren Verbindung von Humor und Lyrik.

Glinka selbst berichtet in wenigen Worten über seine Arbeit an „Kamarinskaja“. „Damals fand ich zufällig eine Annäherung zwischen dem Hochzeitslied „Aus den Bergen, hohen Bergen“, das ich im Dorf hörte, und dem Tanzlied „Kamarinskaja“, das jeder kennt. Plötzlich wurde meine Phantasie wach, und ich schrieb statt des Klaviers ein Stück für Orchester unter dem Namen „Hochzeits- und Tanzlied“ (der Originaltitel der Overtüre - O. L.). Ich kann Ihnen versichern, dass ich mich bei der Komposition

dieses Stückes allein von meinem inneren musikalischen Gefühl leiten ließ...“ (85, 333).

Das Konzept der inneren Einheit kommt in dieser Aussage ganz klar zum Ausdruck: Indem der Komponist von der „Konvergenz“ zweier äußerlich unterschiedlicher Themen spricht, liefert er selbst den Schlüssel zur Analyse der Ouvertüre. Der absteigende Gesang, der beiden Themen gemeinsam ist und auf die Tonika der Harmonie gerichtet ist, dient als Grundlage für ihre allmähliche Wiedergeburt und enge Verschmelzung (Beispiel 105a, b).

Bei der Schaffung einer einzigen, integralen Form in „Kamarinskaja“ greift Glinka nicht auf die traditionellen klassischen Klangfarben zurück. Die gesamte Komposition basiert auf der abwechselnden Entwicklung der Variationen der einzelnen Themen. Es ist bezeichnend, dass der Komponist bei der Kombination der Themen nicht die Technik des Kontrapunkts anwendet, sondern eine komplexere Synthesemethode anwendet. Indem er die gemeinsamen Intonationen der beiden volkstümlichen Themen nutzt, wendet er das Prinzip des abgeleiteten Kontrasts an, das von Beethoven, dem großen, von Glinka verehrten Sinfoniker, seine höchste Ausprägung erfahren hat. Die Architektur der Form besteht aus Doppelvariationen mit einem nicht abgeschlossenen Tonplan: F-Dur - D-Dur (eine farbige Terzbeziehung, die direkt an die „Ruslan“-Ouvertüre erinnert).

Die freie, unkonventionelle Entwicklung des Materials deutet auf eine völlig neue Herangehensweise an die symphonische Form hin, die Merkmale der Improvisation enthält. Glinka führt immer wieder neue Variationen von Themen ein, die, wie Assafjew es treffend formulierte, „voller Verwandlungen ohne Ende und ohne Rand“ sind.

Daraus ergibt sich die originelle Stilistik des Werks, die sich aus der Volkstradition ableitet. Zwei grundlegende Merkmale des volksmusikalischen Stils kamen in „Kamarinskaja“ perfekt zum Ausdruck: die Techniken der russischen subvokalen Polyphonie und das für die Instrumentalmusik charakteristische Prinzip der ornamentalen Variation, das die Melodie „färbt“. Die traditionelleren Methoden der klassischen imitatorischen Polyphonie und des vertikalen Kontrapunkts werden auch in der ersten Gruppe von Variationen über ein Tanzthema natürlich und flexibel angewandt. Die subtile Kombination der Prinzipien der russischen Volksmusik und der westeuropäischen klassischen Polyphonie, die Glinka schon in „Sussanin“ beherrschte, steht nicht nur nicht im Widerspruch zum nationalen Stil „Kamarinskajas“, sondern vertieft und betont im Gegenteil die Originalität des „Russischen Scherzos“.

Der erste, anfängliche Abschnitt von „Kamarinskaja“ wird als breiter Beginn einer volkstümlichen Handlung wahrgenommen. Vom Unisono der Streicher, die das liebevolle, einladende Hochzeitsthema singen, bis zum kraftvollen Chor des gesamten Orchesters ist dieser gesamte Abschnitt eine einzige Gruppe polyphoner Variationen, die durch die Weichheit der Klangfarbenübergänge und die subtile Verflechtung chromatischer Nebenstimmen miteinander verbunden sind, die die volkstümliche Art der Vokalisierung keineswegs stören, sondern vielmehr die Flexibilität und den Gesang der Melodie, die vokaler Natur ist, betonen.

Der Hauptteil der Ouvertüre, der die Entwicklung des Tanzthemas enthält, ist ganz klar in zwei Gruppen von strengen und freieren Variationen unterteilt, jeweils sieben an der Zahl. Die Musik erweckt die Vorstellung eines fröhlichen russischen Tanzes mit unerwarteten „Possen“ und „Aktionen“ verschiedener Instrumente: man hört das fröhliche Zirpen der Holzbläser und ein perlendes Einstreuen schneller Passagen durch die Streicher. In der siebten Variation, in der die Oboe als neuer Akteur auftritt, nimmt der Tanz plötzlich die Züge eines Hochzeitstanzes an (Beispiel 105c).

Eine kleine Variante des Tanzliedes schließt diese Wiedergeburt des Themas ab. Eine kurze Rückkehr zum Hochzeitsthema führt zu einer Dynamisierung der gesamten Entwicklung. Weit davon entfernt, sich unter dem beruhigenden Einfluss der Hochzeitsmelodie zurückzuziehen, „vergießt“ das Tanzlied im Gegenteil all die in ihm angesammelte Energie, den Überschuss an Freude und Heiterkeit. Das Reliefmuster von „Kamarinskaja“ tritt in den komplizierten Teilungen der Soloklarinette, im energischen „Balalaika“-Pizzicato der Streicher und in den kühnen „Rufen“ des gesamten Orchesters, die unerwartet durch Pausen unterbrochen werden, lebhaft hervor.

Von besonderer Bedeutung sind die Effekte humoristischer Natur. Die Bedeutung des „Russischen Scherzos“ findet ihren Ausdruck in den subtilen Details des Orchestersatzes und in den raffinierten, witzigen rhythmischen Kombinationen. Die berühmten Pedaltöne der Hörner und dann der Trompeten, die mit dem Hauptthema dissonant sind, heben sich als heller Farbtupfer im Gesamtbild ab. Der klug konzipierte Schluss, in dem die einsame Stimme der Violine von dem leeren „fragenden“ Quintett der Hörner beantwortet wird, besticht durch seine Eleganz.

Mit einem sehr begrenzten, kleinen Orchester in „Kamarinskaja“ gelingt es Glinka, das nationale Kolorit der russischen Volksmusik kunstvoll zu vermitteln. Die Vielfalt der Striche in der Streicherpartie - von der sanften, liedhaften Kantilene bis zum energischen Pizzicato -, die meisterhafte Interpretation der Blasinstrumente in der Tradition der Volksaufführung (Hirtenflöte, Horn, Schalejka) und vor allem die erstaunliche Reinheit und Klarheit der Orchestrierung, die das melodische und polyphone Gewebe ausdrucksvoll schattiert - all dies wurde der russischen Musik vom genialen Autor der „Kamarinskaja“ großzügig geschenkt. Hier begann die brillante und fruchtbare Entwicklung des „russischen Genres“ im sinfonischen Werk der Klassiker, von den ersten Ouvertüren Balakirews, die unter dem direkten Einfluss von Glinka entstanden, bis zu den feinsten Orchesterminiaturen Ljadows, der aus der Tradition Glinkas die Poesie des Volkshumors, der Volksfantasie und der Volksmärchen schöpfen konnte.

Und doch ist es nicht nur eine Frage des „Genres“. Die künstlerische Seite von „Kamarinskaja“ wurde von Tschaikowski besonders hoch geschätzt. Seine geflügelten Worte über dieses Werk, das „die gesamte russische symphonische Schule“ zu enthalten scheint, dürfen natürlich nicht wörtlich genommen werden. Von Glinka übernahm Tschaikowski das Wichtigste - die Methode einer freien, natürlichen und unvoreingenommenen Einstellung zum Volkslied als Quelle der symphonischen Entwicklung. In „Kamarinskaja“ erkannte er die volle Bedeutung des Werkes eines großen Meisters, dessen Schöpfungen das innere Wesen des Volksliedes offenbaren, das den tiefsten künstlerischen Konzepten Leben einhaucht. Und in diesem Sinne sind die Traditionen des „Russischen Scherzos“ bis zum heutigen Tag unerschöpflich geblieben.

Eine natürliche Fortsetzung von „Kamarinskaja“ war Glinkas letztes Werk für Orchester, „Walzer-Fantasie“ (1856). Wie in seinem „Russischen Scherzo“ greift der Komponist hier auf die Alltagstradition zurück - diesmal aber auf die Tradition der städtischen und ständischen russischen Kultur mit ihrer Grundtendenz zum lyrischen Empfinden, mit ihrer liedhaft-romantischen Intonationsstruktur, die nicht nur die Vokal-, sondern auch die Tanzmusik der Zeit durchdrang. Wie in „Kamarinskaja“ zeigt sich hier in einzigartiger Weise der raffinierte Stil von Glinkas Orchestrierung, der in seiner

instrumentalen Zusammensetzung äußerst begrenzt ist und durch seine Reinheit der Linie und Transparenz der Farben besticht.

Die Bandbreite der in der Walzer-Fantasie berührten Bilder macht dieses Werk zu einem Verwandten von Glinkas elegischen Romanzen und vielen seiner Klavierstücke (das Nocturne „Die Trennung“ und „Erinnerungen an die Mazurka“). Die Ursprünge von Glinkas Walzer liegen, wie Assafjew richtig bemerkte, nicht in der Atmosphäre der glitzernden Parade-Tänze des „großen Balls“, sondern in der bescheidenen Hausmusik der Puschkin-Zeit, in den anmutigen Walzern von Aljabjew, Jesaulow, N. A. Titow, Gribojedow und vielen anderen. Die Walzer-Fantasie findet enge Parallelen in der elegischen Poesie jener Zeit - bei Baratynski, Lermontow, Jasykow, etwas später beim jungen Fet („Vor langer Zeit unter den magischen Klängen“) und A. K. Tolstoi („Inmitten eines lärmenden Balls“). Mit der ihm innewohnenden Sensibilität greift Glinka die allgemeine Tendenz zur Poetisierung des Alltagstanzes auf und entwickelt sie weiter, die sich in der gesamten europäischen Musik der Romantik deutlich manifestiert. Und gerade der Rhythmus des Walzers, des poetischsten aller Tänze des 19. Jahrhunderts, der mit Bildern des Schwebens und Fliegens verbunden ist, ging als eines der stabilen Stilmerkmale für immer in die romantische Musik ein. Glinka, ein Zeitgenosse Chopins, setzte diese Tradition mit seinem inspirierten „Poem über den Walzer“ fort.

Glinkas Werk hat eine lange, mehrjährige Geschichte. Die erste Fassung des Walzer-Fantasie wurde 1839 für Klavier komponiert und heimlich J. J. Kern gewidmet. Nach seiner Bekanntschaft mit dem Werk wurde es sofort von dem berühmten Dirigenten Josef Hermann für seine Konzerte in Pawlowsk „aufgegriffen“. In Hermanns Orchestrierung, die nicht ohne die Hilfe des Autors von „Ruslan“ entstand, wurde der Walzer mit großem Erfolg in den Sommerkonzerten aufgeführt; er wurde „Melancholischer Walzer“ oder „Pawlowsker Walzer“ genannt. „Wir werden den Enthusiasmus des Publikums nie vergessen“, schrieb Kukolnik über diese Konzerte, „der umfangreiche und schwierige Walzer wurde auf seinen Wunsch wiederholt; wir werden auch die Aufführung selbst nicht vergessen, die meisterhafte Verbindung von Zärtlichkeit mit Anflügen von starken und stürmischen Empfindungen; und es ist immer wieder schön zu hören, wenn sich vor Herrn Hermanns Zelt Liebhaber versammeln und um die Aufführung von Glinkas Walzer bitten...“ (226, 34).

1845 schuf Glinka seine Orchesterfassung des Walzers, die er in seinem berühmten Konzert in Paris unter einem neuen Titel aufführte: „Scherzo in Form eines Walzers“. Diese Version ist nie veröffentlicht worden und hat bis heute nicht überlebt. Und schließlich wandte sich Glinka, bereits am Abhang seines Lebens, wieder seinem Lieblingswerk zu und leistete damit einen wertvollen Beitrag zum Bereich der lyrischen Symphonik.

In der letzten und vollkommensten Fassung der Walzer-Fantasie verfolgte der Komponist seiner Meinung nach bewusst nicht das Ziel äußerer Überschwänglichkeit und Paradeblanzes. Kurz vor der konzertanten Aufführung schrieb er an K. A. Bulgakow: „Das Gebet (eine Romanze nach Worten von Lermontow, instrumentiert von Glinka für ein Konzert von D. M. Leonowa. - O. L.) und die Valse-fantaisie sind auf eine neue Weise instrumentiert; es gibt keine Berechnung für die Virtuosität, die mir sehr missfällt, und auch nicht für die enorme Masse des Orchesters“, und fährt fort mit einer detaillierten Auflistung der Ausführenden, die für diese fast kammermusikalische Partitur erforderlich sind: nicht mehr als 5 erste Geigen, 2 Hörner, 2 Trompeten und 1 Posaune (90, 116).

Die lyrische Absicht des Werkes steht in perfekter Harmonie mit der leichten, anmutigen Instrumentierung. Jedes der Instrumente erfüllt eine verantwortungsvolle

Aufgabe. Glinka macht ausgiebig Gebrauch von Orchestersoli, der Technik der Begleitstimmen und Techniken der melodischen und polyphonen Entwicklung. Die den Streichern und Holzbläsern zugewiesenen Hauptthemen werden durch Gesangsstimmen mit kontrastierendem Timbre (Posaune, Horn) ausdrucksvoll schattiert. Die leichte, transparente Orchestrierung unterstreicht die poetisch erhabene Struktur der luftigen, schwebenden Themen.

Auch die Liedhaftigkeit der Thematik ist reizvoll. Glinkas Melodie, die sich in einem formbaren, beweglichen Rhythmus entfaltet, zeichnet sich gleichzeitig durch eine rein stimmliche Flexibilität der Intonation aus (man erinnere sich, wie organisch diese Verschmelzung von Tanzbarkeit und Melodie in den „Romanzen-Walzern“ seiner Zeitgenossen - Aljabjew, Warlamow und Guriljow - realisiert wurde). Träger des lyrischen Hauptbildes ist das Hauptthema der Walzer-Fantasie, das durch die ausdrucksstarke absteigende Intonation der überhöhten Quarte, eines geworfenen Einleitungstons zur Dominante, gekennzeichnet ist. Diese charakteristische melodische Bewegung bringt das Walzerthema in die Nähe der elegischen Kavatine der sehnsüchtigen Gorislawa (vgl. Beispiele 106 und 97).

Typisch ist auch die Gesamtstruktur des Werkes, die dem Rondo-Prinzip untergeordnet ist. Die periodische Wiederkehr des Hauptgedankens bringt eine besondere psychologische Nuance des „Unvergesslichen“ in diese Musik. Das Hauptbild des Walzers wird durch kontrastierende Dur-Episoden aufgelockert, die jedoch nicht aus der allgemeinen Atmosphäre der verträumten Kontemplation herausfallen. Vor dem Hörer entfaltet sich ein Gedicht, das von einem einzigen, unablässigen Gedanken durchdrungen ist - der Erinnerung. Es ist leicht, bei Glinkas ausländischen Zeitgenossen - Weber, Schubert und Chopin - nahe Analogien desselben lyrischen und elegischen Genres zu finden: es ist dieselbe Kette von lyrischen Bildern, die sich in einem Dunst von vagen Träumereien und elegischen Träumen entfaltet.

Glinkas Kunst zeigt sich in seiner Fähigkeit, einer lose konstruierten Komposition eine Ganzheit zu geben und die „Kette von Tänzen“ einem einzigen dominanten Gedanken unterzuordnen. Er erreicht dies, indem er die Höhepunkte zuspitzt, die wichtigsten, leitenden Bilder-Themen hervorhebt und das gesamte Material in einer dynamischen Reprise zusammenfasst (Techniken, die uns von spanischen Overtüren vertraut sind). Die rondoartige Gesamtkomposition zeigt auch Anzeichen einer dreiteiligen Komposition: eine helle Dur-Episode wird in der Mitte des Werks deutlich hervorgehoben (Beispiel 107).

Der letzte Satz des Hauptthemas mit dem Tutti-Orchester klingt wie eine letzte Reprise.

Die Bedeutung der Walzer-Fantasie in der Geschichte der russischen Symphonik war größer, als der Komponist selbst voraussehen konnte.

Glinkas Weg der Symphonisierung des Tanzes definierte eindeutig die Sphäre der lyrischen Bilder, die später die komplexesten und vielfältigsten Gattungen der russischen klassischen Musik erfüllten und eroberten. Besonders stabil wurde diese Tradition im Werk von Tschaikowski, in den Tiefen seiner dramatischen Sinfonien, wo die gesamte rhythmische Struktur des Walzersatzes eine einzigartige emotionale und künstlerische Bedeutung erlangt. Die Poetisierung des Walzers in den Werken von Tschaikowski, Glasunow und Skrjabin, die Entwicklung des lyrischen Walzers im russischen Ballett, die Durchdringung des „Walzers“ in der Dramaturgie der großen symphonischen Zyklen - all dies war bereits in Glinkas Musik enthalten, in der lyrischen Durchdringung der Walzer-Fantasie, in der subtilen Entwicklung dieser wunderbaren Partitur, die jene wertvolle Eigenschaft besitzt, die Serow „die hohe Weisheit der Einfachheit“ nannte.

5.

Unter allen musikalischen Gattungen war die Vokallyrik der ständige Begleiter von Glinkas schöpferischem Leben. Von seinen ersten Liebesromanzen in den 1820er Jahren bis zu seinem letzten dramatischen Monolog „Sag mir nicht, dass mein Herz weh tut“ (1856) war die Schaffung von Liebesromanzen für ihn ein dringendes Bedürfnis, das wichtigste Mittel des Selbstaudrucks, ein untrennbarer Teil seines eigenen Wesens.

Die besondere Stellung, die diese Gattung im Werk des Komponisten einnimmt, ist weitgehend auf die grundlegenden Merkmale seiner geistigen Verfassung und seiner geistigen Organisation zurückzuführen. Das Urteil von Stassow, der feststellte, dass „jedes seiner Vokalwerke eine Seite oder eine Zeile aus seinem Leben ist, ein Teil seines Entzückens, seiner Freuden oder seines Leids, ist gerechtfertigt. So war es während der gesamten Dauer seiner künstlerischen Tätigkeit...“ (260, 196-197). Der Nachhall früherer Gedanken und Stimmungen, der erlebten „Freuden oder Leiden“ prägt in der Tat viele von Glinkas Romanzen. Erinnern wir uns an die romantische Elegie „Zweifel“, die Romanzen „Das Feuer der Sehnsucht brennt in meinem Blut“, „Wenn ich dir begegne“, „Ich erinnere mich an einen wunderbaren Augenblick“ und viele andere lyrische Bekenntnisse des großen Musikers.

Doch gleichzeitig gelang es Glinka mit der ihm eigenen Geschicklichkeit, einen Weg in die Sphäre des überpersönlichen, universellen Gefühlsausdrucks zu finden. Seine Gabe der poetischen Verallgemeinerung verleiht seinen Romanzen eine hohe universelle Bedeutung. Als feiner Kenner der Poesie beherrschte er die Kunst der figurativen Konzentration - eine knappe, prägnante Aussage in der schlanken, vollständigen Form einer vokalen Miniatur - perfekt.

Glinka zeigte sich sehr früh als Komponist schöner, klassisch perfekter Romanzen; seine ersten Versuche in diesem Genre brachten ihm großen Ruhm ein. Und während der Weg des Komponisten auf dem Gebiet der Symphonik von langem Suchen und Zweifeln geprägt war, fiel ihm die Komposition von Romanzen im Gegenteil leicht und mühelos: oft entstand ein kleines Meisterwerk im Laufe eines einzigen Tages oder sogar in einem Anfall von Improvisation, an einem freundschaftlichen Abend, in den Stunden der Geselligkeit mit Freunden.

Die Spontaneität dieses schöpferischen Prozesses lässt sich leicht erklären, wenn man sich die besonderen Bedingungen für die Entstehung der Gattung des Kammergesangs in Russland vergegenwärtigt. In seinen Romanzen vollendete Glinka im Wesentlichen die lange Periode der Herausbildung der russischen Kammervokalkultur, die im 18. Jahrhundert ihren Ursprung hatte, und fasste ihre Gattungstraditionen auf höchstem Niveau zusammen. Er reihte sich in die Riege der russischen Komponisten ein, als die romantische Lyrik unter dem Einfluss der russischen Poesie, die unter der „Sonne Puschkins“ erblühte, einen beispiellosen Aufstieg erlebte. Unter den Bedingungen der rasanten Entwicklung der nationalen Literatur und Sprache wurde die Romantik aufgrund ihres synthetischen Charakters zur Wiege der russischen klassischen Musik, zum Zentrum ihrer allgemein bedeutsamen Intonationen. Hier bildeten sich die markantesten und typischsten Merkmale der russischen Melodie heraus, die die charakteristischen Merkmale des russischen Sprachmusters aufnahmen.

In den 1820er Jahren breitete sich das vokale Schaffen besonders stark aus. Nie zuvor war es so reichhaltig, und nie zuvor war es so vielfältig mit der russischen Dichtung verbunden. Das Werk von Puschkin und seinen Zeitgenossen - Schukowski, Batjuschkow, Baratynski, Jasikow und Delwig - hatte nicht nur einen entscheidenden

Einfluss auf die Bildsprache und die Themen der russischen Romantik, auch ihre strukturellen Merkmale wurden von der Poesie geprägt. Unter dem Einfluss der strophischen, metrischen und rhythmischen russischen Versifikation wurde die musikalische Form der Romantik klar und kristallklar aufgebaut. Die Musik von Puschkins Versen suggerierte dem Komponisten die Plastizität und Flexibilität der Melodie, während die poetische Intonation eine Fülle von melodischen Typen und Intonations- und Rhythmusstrukturen vorschlug. Und diese Klarheit der musikalischen Architektonik kam auch bei vergleichsweise unbedeutenden Komponisten zum Ausdruck.

Zu dieser Zeit reihten sich Glinkas erste Romanzen in den allgemeinen Strom der romantischen Lyrik ein. Der junge Komponist teilte die gemeinsame Leidenschaft und widmete seine Energie der Romantik, indem er seine eigenen Romanzen aufführte und veröffentlichte und darin mit anderen russischen Musikern konkurrierte, deren Werke bereits wohlverdienten Ruhm erlangt hatten: Aljabjew, Werstowski, Titows, Genischta, Jakowlew und viele andere.

Aus diesem Wettbewerb ging er siegreich hervor. Glinka hob die traditionellen Gattungen der Liebeslyrik, der Elegie, des „Russischen Liedes“ und der Ballade auf eine neue Ebene der künstlerischen Meisterschaft. Ohne mit der üblichen Gattungstypologie zu brechen, überschritt er kühn deren innere Grenzen: in jede Romanze brachte er seinen eigenen, individuellen Inhalt ein und schuf in jeder sein eigenes, einzigartiges, vollständiges Bild.

Bei der Betrachtung von Glinkas Romanzen muss man natürlich die enorme Entwicklung berücksichtigen, die er in diesem Bereich seines Schaffens durchlief: die Allmählichkeit seines schöpferischen Wachstums kommt hier wie in keiner anderen Gattung zum Ausdruck. Einige Qualitäten sind jedoch seit seinen ersten jugendlichen Versuchen unverändert geblieben: edle Kunstfertigkeit, Vollständigkeit, Eleganz und fein geschliffene Form.

Die Treue des Komponisten zu den Traditionen der kammermusikalischen Aufführung bleibt die letzte, aber nicht weniger bedeutende Konstante dieses Stils. Sowohl in seinen frühen als auch in seinen späten Romanzen versucht er nicht, die Struktur zu verkomplizieren, sie weitgehend konzertant und äußerlich virtuos zu gestalten. Doch trotz der scheinbaren Einfachheit der Mittel erfordern sie alle eine subtile und perfekte Beherrschung durch den Interpreten. Sie nutzen die reichsten Möglichkeiten der Singstimme und die unterschiedlichsten Methoden des stimmlichen Ausdrucks - breite Kantilenen und ausdrucksstarke Deklamation, Reichtum an Klangfarben und subtile Abstufung der dynamischen Schattierungen. Als begabter Sänger und Interpret schuf Glinka in seinen Romanzen hohe, vollkommene Beispiele eines echten Gesangsstils, in dem die Hauptrolle immer der Melodie gehört und der Hauptinhalt in einer klaren und präzisen Linie des melodischen Musters ausgedrückt wird. Seine Anforderungen an die Kunst des Künstlers und Sängers drückte er in einer kurzen Formulierung aus: „In der Musik, besonders in der Vokalmusik, sind die Ausdrucksmöglichkeiten unendlich. Ein und dasselbe Wort kann in tausend Harmonien ausgesprochen werden, ohne auch nur die Intonation, den Ton in der Stimme, zu verändern, sondern nur den Akzent, der den Lippen entweder ein Lächeln oder einen ernsten, strengen Ausdruck verleiht“ (238, 73).

All dies macht Glinkas Romanzen zu einer wahren Anthologie des klassischen russischen Gesangsstils. Seine frühen Experimente sind keine Ausnahme.

Glinkas frühe Romanzen zeichnen sich nicht durch Gattungsvielfalt aus. Die Tendenz, die bereits etablierten Gattungen in ihnen zu verbessern, überwiegt eindeutig gegenüber der Suche nach neuen Gattungen. Zwei Hauptlinien, die in der russischen Musik bereits klar umrissen sind, herrschen vor: die Elegie und das

„Russische Lied“. In beiden Gattungen bleibt der junge Komponist noch den Traditionen der frühen romantischen Lyrik treu.

Doch Glinkas Sinn für sie erwies sich als umfassender und universeller. Aus der frühen Tradition der „empfindsamen Romanze“ nahm er das Beste auf und erhob diese Gattung zu einem Grad der Vollkommenheit. Alles, was an dieser Art des musikalischen Schaffens besonders wertvoll war - das Alltäglichsste, „Häuslichste“, für jedermann Zugängliche -, kristallisierte er in klaren klassischen Formen heraus und erwarb sich so ein besonderes Gepräge von Vollständigkeit und edler Einfachheit. Um dieses Niveau zu erreichen, half ihm ein tiefes Eindringen in den Geist und die Struktur der russischen Poesie, mit der er sein ganzes Leben lang untrennbar verbunden war.

In einem frühen Stadium seines Schaffens hatte Glinka noch keine Zeit gehabt, den innovativen Geist der Puschkinschen Dichtung zu schätzen. Die einzige Puschkin-Romanze – „Georgisches Lied“ - war nur der erste Schritt zur Annäherung an den großen Dichter. Der entscheidende Anfang war das Werk von Schukowski und die ganze Atmosphäre der Frühromantik. Schukowski, Batjuschkow, Baratynski, Delwig - das ist der Kreis der Dichter, die den jungen Glinka faszinierten. Und in dieser Sphäre der verträumten, meditativen Poesie stand ihm die Gattung der Elegie am nächsten, die zu den bedeutendsten der russischen Dichter gehört. Die Elegie, die in der Puschkin-Ära ihre Blütezeit erlebte und mit tiefem philosophischen Inhalt gefüllt war, definierte die Poesie des Denkens. Ihr Einfluss auf die gesamte Entwicklung der russischen lyrischen Romantik - von Glinka bis Tschaikowski, von Dargomyschski bis Mussorgski und Borodin - war enorm. In Glinkas schöpferischem Leben war die Elegie der Ausgangspunkt, von dem aus der gesamte Weg seines vokalen Schaffens begann. So auch die berühmte Elegie „Verfolge mich nicht“ auf einen Text von J. A. Baratynski.

Die Bedeutung dieser Romanze, der bereits umfangreiche Literatur gewidmet wurde, wird am besten in der Arbeit von W. A. Wasina-Grossman, einer bekannten Forscherin der vokalen Kammermusik, definiert: „Die Elegie ‚Verfolge mich nicht‘ ist ein exemplarisches Werk dieser Gattung; aus ihr allein können wir die elegische Lyrik der 20er Jahre besser beurteilen als aus Dutzenden von anderen Werken“ (66, 74).

Tatsächlich vereint Glinkas Romanze alle typischen Merkmale der elegischen Lyrik jener Zeit. Die abgeschlossene zweigeteilte Struktur entspricht einer Strophe aus acht Versen. Parallele Tonalitäten werden einander gegenübergestellt, und der gemessene Rhythmus fügt sich perfekt in das am weitesten verbreitete poetische Metrum ein: den vierfüßigen Jambus mit Betonung auf der zweiten Silbe. Die Melodie fließt und ist abgerundet, beginnend mit einem Sextsprung. Zierliche Melismen, fließende Gruppetti und „Schaukel“-Intonationen schmücken die Gesangspartie und tragen zur Entwicklung der Melodie bei. All diese und viele andere Merkmale der Zeit wurden von Forschern des russischen Liedes längst erkannt.

Aber in Glinkas Elegie wird alles auf eine neue Art und Weise beleuchtet, von einem neuen Gefühl erwärmt. Die Elegie hat dank ihrer psychologischen Ausrichtung, dem Eindringen in die Gedankenwelt des Dichters, eine verallgemeinernde Bedeutung erlangt. In Baratynskis Gedicht spürte Glinka mit großer Sensibilität die Komplexität des Seelenzustandes, den Gegensatz von Enttäuschung und verborgener Hoffnung, den er mit genialer Einfachheit zu vermitteln wusste. Die künstlerische Form der Romanze vermittelt diese Poesie der verborgenen Gefühle mit bemerkenswerter Klarheit. Im ersten Vierzeiler erklingt ein Moll, der gemessene Rhythmus einer ruhig-konzentrierten Rede, das traurige Echo einer enttäuschten Seele. Im zweiten gibt es ein Erwachen, einen Aufschwung, „eine Erregung“, der das schlafende Herz so

begierig und so ängstlich ist, sich hinzugeben. Viele Jahre später kehrte Glinka in der Elegie „Zweifel“ zu demselben psychologischen Gegensatz zurück und drückte ihn auf andere Weise aus, mit der ganzen Fülle des romantischen leidenschaftlichen Gefühls. Hier ist alles in einer einfachen und zurückhaltenden, klassisch ausgewogenen Form ausgedrückt. Und nur die sanfte Verträumtheit und Seelenhaftigkeit des lyrischen Tons sprechen von der reifenden Weltanschauung der Romantik.

Andere schöne Beispiele aus Glinkas Frühwerk gehören zum elegischen Genre: die Romanzen „Der arme Sänger“, „Erinnerung des Herzens“ und „Enttäuschung“. In ihnen kommt der nationale Charakter von Glinkas lyrischer Melodie voll zum Ausdruck. Die spezifische Vokalisierung der weichen und flexiblen melodischen Linie ist größtenteils auf die Qualität zurückzuführen, die L. A. Masel als „alles durchdringende Sext-Tonalität“ bezeichnete. Die Intonation der leichten, luftig aufsteigenden Sext, die viele Romanzen Glinkas eröffnet, wird in ihnen „zum natürlichen Beginn breiter und weicher Melodien, deren Lyrik mit großer emotionaler ‚Offenheit‘ ausgedrückt wird“ (156, 198).

Einen besonderen Platz unter diesen lyrischen Äußerungen nimmt die Elegie „Der arme Sänger“ ein, die sich durch ihren angespannten und dramatischen Ton auszeichnet. Der Komponist verwandelte ein verträumtes Gedicht von Schukowski, einem von Glinkas Lieblingsdichtern, in einen dramatischen Monolog voller Verzweiflung und Trauer. Er vermeidet seine übliche runde Form und dynamisiert den poetischen Text stark, indem er die deklamatorischen Wendungen, die eindringlichen Ausrufe und die Wiederholungen einzelner Wörter verschärft. Die Gesangsmelodie basiert auf der traditionellen „Intonation eines Seufzers“, einer ausdrucksstarken Beklemmung. Schon zu Beginn der Romanze wird sie in einem weiten Tonumfang gesungen, der eine große melodische Welle abdeckt („O schöne Welt, in der ich erblüht bin“). Die Melodie erreicht ihren Höhepunkt in der klimatischen Phrase, die „mit großer Lebhaftigkeit“ (*con molta anima*) gesprochen wird: „Mit einer betrogenen Seele wartete ich auf das Glück!“ (Beispiel 108).

Die Hauptquelle dieses ausdrucksstarken Rufs ist der Terzklang des Tonika-Dreiklangs - ein charakteristisches Merkmal vieler lyrischer Melodien, die „aus den Tiefen der Seele“ geboren werden. Es genügt, sie mit Tschaikowskis lyrischen Themen zu vergleichen, einschließlich des Hauptthemas von Lenskis Arie.

Der junge Glinka wandte sich auch bereitwillig dem populären Genre des „Russischen Liedes“ zu. Die meisten dieser Lieder wurden zu Texten von A. A. Delwig geschrieben, einem Dichter aus Puschkins Kreis, einem Kenner und Liebhaber der Volkspoesie. Mit Musik von Glinka (und manchmal von Puschkins Freund M. L. Jakowlew) wurden Delwigs „Russische Lieder“ ständig an Abenden im Haus des Dichters aufgeführt und zogen die allgemeine Aufmerksamkeit der literarischen und künstlerischen Intelligenz auf sich.

Forscher, darunter auch Assafjew, betonen die stilistische Konventionalität dieser Lieder, die den Alltagsromanzen der damaligen Zeit nahe stehen. Typisch für die städtische Folklore ist das vorherrschende Thema der Trennung, des bitteren Schicksals, des unglücklichen Schicksals eines Mädchens oder der Sehnsucht nach einem „guten jungen Mann“. Eine gewisse Idylle der geglätteten volkstümlichen Wendungen, die für Delwigs Gedichte charakteristisch ist, konnte nicht umhin, Glinkas Musik zu beeinflussen.

Selbst im Rahmen dieses „veredelten“ Lied- und Romanzenstils zeigen sich Glinkas typisches Gefühl für Maß und Einfachheit des Ausdrucks. Vieles in diesen frühen

Experimenten nimmt bereits die lyrische Thematik von „Iwan Sussanin“ vorweg. Als unbestreitbaren schöpferischen Erfolg des Komponisten muss man so ehrliche und gefühlvolle Lieder wie „Ach du, Seelchen, schönes Mädchen“ (Volkstext) und „Hart, hart ist es für mich, schönem Mädchen“ (Text von A. J. Rimski-Korsak) bezeichnen. In beiden Fällen nimmt der Komponist den volkstümlichen fünfsilbigen Vers feinfühlig auf und füllt die sensible romantische Melodie mit ausdrucksstarken Intonationen des volkstümlichen Klagelieds. Zum gleichen Kreis der Klagelieder gehört das unveröffentlichte Lied „Nicht den regelmäßigen Herbstschauer“ nach einem Text von Delwig, das später zum Thema der Romanze Antonida wurde. Und im Lied „Herbstnacht, liebliche“ sind bereits die heroischen Intonationen der russischen Burschenlieder zu hören - Vorboten jener mutigen und energischen russischen Melodik, die sich später in den Partien von Sobinin und Wanja entfalten wird.

Glinkas recht umfangreiches vokales Vermächtnis aus der Petersburger Zeit der 1820er Jahre beschränkt sich natürlich nicht auf die beiden angesprochenen Gattungen. Unter den zwanzig Romanzen, die er schrieb, finden sich schöne Beispiele für leichte, epikureische Liebeslyrik (man kann nicht umhin, hier die Romanze „Sag mir, warum“ zu nennen, die sich durch die seltene Kunst auszeichnet, eine einfache und natürliche, anmutige Melodie zu modellieren), und die erste Antwort auf die Lyrik des Orients – „Sing nicht, Schönheit, vor mir“³⁰, und sogar stilisierte Canzonen auf italienische Texte.

³⁰ Die Melodie des georgischen Liedes, das als Grundlage für die Romanze diente, wurde Glinka von Gribojedow mitgeteilt (siehe: 85, 238).

Doch die Tradition, die Glinka von der sentimental romantischen Lyrik des Jahrhundertbeginns, von den empfindsamen Ergüssen der Schukowski-Dichtung, die ihn nach eigener Aussage „zu Tränen rührte“, geerbt hat, dominiert weiterhin. Diese vorromantische Phase der russischen romantischen Lyrik fand in der Person des jungen Glinka ihren besten Vertreter, der hohe und vollkommene Beispiele in diesem Stil schuf.

Der entscheidende Wendepunkt fand in den 30er Jahren statt. Eine Reise nach Italien verschaffte Glinka einen riesigen Fundus an neuen Eindrücken und hauchte seiner Lyrik neues Leben ein. Drei in der neuen Umgebung der südlichen Natur und des südlichen Lebens entstandene Romanzen – „Der Wunsch“, „Der Sieger“ und „Venezianische Nacht“ - sind von einem wahrhaft romantischen Sinn für Schönheit, Lebensbejahung und Daseinsfreude erfüllt. Sie spiegeln in ihrer Gesamtheit jene heitere Lebensauffassung wider, die Glinka seine früheren sensiblen Stimmungen vergessen ließ.

Ein schönes Beispiel für eine lyrische Landschaft - die erste des Komponisten - findet sich in der Romanze „Venezianische Nacht“. Diese in der Gattung der Barcarole konzipierte Romanze vermittelt mit aller Seelenruhe die italienischen Eindrücke des russischen Künstlers und erinnert an die fein gemalten Landschaften von Glinkas Zeitgenossen - Brjullow und Sylvester Schtschedrin. Diese „Fantasie“ (wie der Komponist sie nannte) unterscheidet sich von Glinkas früheren Romanzen durch ihre Leichtigkeit und Transparenz der Struktur. Die aufsteigenden Oktavpassagen der Stimme und die weichen, wellenartigen Sequenzen in den letzten Phrasen der Romanze verleihen der sanft gleitenden Melodie eine besondere Flexibilität. Zum ersten Mal ist es Glinka gelungen, die malerische Struktur der Klavierbegleitung mit dem tiefen Orgelpunkt des Basses und der leichten Bewegung

des Horns im oberen Register so zu gestalten, dass sie figurativ die Wellen plätschern lässt. Nach der Schaffung dieser schönen Miniatur muss sich Glinka als reifer Meister gefühlt haben.

Die späteren Romanzen der 30er und der ersten Hälfte der 40er Jahre seines vokalen Nachlasses bilden die zentrale und wichtigste Gruppe klassischer Werke, in denen sich die besten Aspekte seines lyrischen Talents manifestieren.

Eine entscheidende Rolle spielt dabei die Puschkinsche Dichtung. Dies war die eigentliche Puschkin-Epoche in Glinkas Leben, eine Zeit, in der die Ästhetik und die Weltanschauung des Dichters sein gesamtes Schaffen entscheidend beeinflussten. Bei der Bearbeitung von Puschkins lyrischen Gedichten erreichte er jene Harmonie von „Gefühl und Gedanke“, von Form und Inhalt, die seine Romanzen zu einer ebenbürtigen Darstellung des klassisch perfekten Textes machte. Die Puschkinsche Herkunft, die Klarheit und Harmonie der Puschkinschen Verse strahlten auch auf viele von Glinkas Romanzen aus, die er nach Texten anderer Autoren schrieb - so tief waren die Prinzipien der Puschkinschen Ästhetik und der dem Dichter innewohnende Sinn für eine schlanke, vollendete Form in seinem Bewusstsein verankert.

Den richtigen Schlüssel zum Verständnis der Romanzen der „Puschkin-Gruppe“ liefert Glinkas schöne Miniatur „Wo ist unsere Rose“ (1838). Er nahm das frühe Lyzeumsgedicht des Dichters als Keimzelle der Puschkinschen Ästhetik. Sein Sinn ist die ewige Erneuerung des Lebens, eine Hymne an die „gleichgültige Natur“, die dazu bestimmt ist, im unerschöpflichen Fluss des Daseins „in ewiger Schönheit zu erstrahlen“. Und Glinkas Musik vermittelt die gesamte Struktur dieses poetischen Aphorismus mit genialer Einfachheit. Dies wird vor allem durch das feine poetische Gehör des Komponisten und seine Aufmerksamkeit für die Metrik und den Rhythmus des Verses ermöglicht. Die „innere Musik“ von Puschkins Gedicht beruht auf dem Prinzip des Wechsels von vier- und fünfsilbigen Versen. Glinka vermittelt diese Struktur durch ein flexibles pentatonisches Metrum und den gleichmäßigen Rhythmus der Gesangsmelodie. Die Geschmeidigkeit und Ausgewogenheit des melodischen Musters (die harmonische Entsprechung der beiden melodischen Linien - absteigend und aufsteigend) verleihen der ruhigen, gemessenen Melodie eine wahrhaft klassische, antike Struktur (Beispiel 109).

Unter den „Puschkin-Romanzen“ dominiert die berühmte Botschaft an A. P. Kern „Wenn ich des Augenblicks gedenke“ (1840). Glinka war keineswegs der erste russische Komponist, der sich dieses Textes annahm. Schon vor ihm hatte Puschkins Gedicht seine Interpretation in den Romanzen von Aljabjew, Rupin und N. S. Titow erhalten - Romanzen, die aufrichtig und melodiös waren, aber über sentimentale Lyrik nicht hinausgingen. Es bedurfte einer brillanten Intuition des Autors von „Ruslan“, um die psychologische Bedeutung von Puschkins Gedichten, die Idee des „wiederauferstandenen Herzens“, zu vermitteln. Die Intention des Gedichts wird vor allem in der kompositorischen Struktur der Romanze einfühlsam vermittelt. Die drei Hauptabschnitte der gesamten Komposition betonen anschaulich den inneren Kontrast des Textes und spiegeln die wichtigsten semantischen Momente in der Entwicklung der lyrischen Handlung wider: Begegnung, Trennung und Wiederbegegnung. Der leichten Lyrik der „flüchtigen Vision“ steht das dramatische Bild der Trennung, des Vergessens und der Einsamkeit gegenüber, und der fließenden Kantilene wird eine ziselierte, gesungene Rezitation gegenübergestellt. Das Thema der Liebe erklingt leidenschaftlich und erregt in der Coda der Romanze; es wird durch die zitternde Bewegung der Begleitung („Und das Herz schlägt in Verzückerung“) verschattet. Der dreiteilige Reprisenaufbau der Romanze entspricht genau der Reprise der Gedichtform.

Stilistisch kann die Romanze als ein klassisches Beispiel für Glinkas Methode der Intonation und melodischen Entwicklung dienen. Das thematische Hauptkorn, das einen weiten Septimbereich abdeckt, dient als Quelle für die gesamte Komposition und „keimt“ in flexiblen, anmutigen melodischen Konturen weiter. Typisch ist das Glinka'sche Prinzip der Variation: keine der Zeilen des Gedichts (und folglich auch nicht die zweitaktigen Phrasen der Vokalmelodie) wiederholt die vorhergehende, aber alle (innerhalb der Anfangsperiode) sind durch ähnliche Endungen, weiche Pausen am Ende jeder Phrase und die Gemeinsamkeit absteigender melodischer Linien vereint. Glinka steigert die Flüssigkeit und Harmonie von Puschkins Versen und macht die semantische Ausdruckskraft des Textes durch rhythmische Akzente und persönliche Höhepunkte anschaulich. Es genügt, auf die leichte, luftig synkopierte Quinte bei den Worten „wie eine flüchtige Vision“ hinzuweisen oder auf die ausdrucksstarke Fermate, die die gesamte Romanze beschließt, schattiert durch das Absenken der sechsten Stufe der Tonleiter: „und Leben und Tränen und Liebe“. Diese organische Verschmelzung von anmutiger Kantilene und ausdrucksstarker Rezitation spiegelt voll und ganz Glinkas reifen Stil und seine Fähigkeit wider, „einem großen Meister des Verses ebenbürtig zu werden“ (Assafjew).

Glinkas Interpretation anderer Gedichte von Puschkin ist dem Text sehr ähnlich. In den spanischen Romanzen „Ich bin hier, Inesilia“ und „Nächtlicher Zephir“ (die erste entstand 1834, die zweite 1838) weicht der Komponist entschieden von den üblichen Assoziationen spanischer Themen mit dem Rhythmus des Boleros ab und schafft eine originellere Interpretation des Genres der spanischen Serenade: im ersten Fall handelt es sich um ein leidenschaftliches, aufgewühltes Arioso, eine Monoszene von Liebe und Eifersucht, während es sich im zweiten Fall um eine fein gemalte Landschaft handelt, die das Liebesständchen des Sängers sanft beschattet. Die Musik der Romanze „Nächtlicher Zephir“ ist von erlesener Pittoreske und einem poetischen Naturgefühl erfüllt, in dem die figurative Klangwelt von „Nacht in Madrid“ bereits vorweggenommen wird. Die kontrastierenden Wechselstrophen der Romanze - die Landschaft und das Ständchen, der Refrain und der Monolog des Sängers - bilden eine schlanke drei- bis fünfteilige Form. Die Gegensätzlichkeit der beiden Bilder wird durch die farbenfrohe tertiäre Gegenüberstellung der beiden Tonarten (F-Dur, A-Dur) und die Techniken der Klavierstruktur unterstrichen: das ohrenbetäubende Gemurmel der Begleitung im tiefen Register wird durch einen klingenden Gitarrenklang ersetzt.

Die Romanze „Das Feuer der Sehnsucht brennt in meinem Blut“ (1838), die Assoziationen zu Ratmirs Walzer hervorruft, ist von lyrischem Entzücken und Schwärmerei für die Schönheit geprägt. Musikalisch gehört diese Miniatur, die auf einem Kontrast von Dynamik und Vortragsnuancen (forte und piano, passionato und dolcissimo in zwei völlig identischen Strophen) aufbaut, zweifellos zu Glinkas Meisterwerken. Sie zeigt anschaulich jene charakteristische Qualität, die Assafjew als „Glinkas epikureisches Melos voller Augenmaß und gefühlvoller Harmonie“ (25, 13) definiert hat.

Es ist unmöglich, die direkte Verbindung zwischen dieser schwärmerischen „Hymne an die Liebe“ und Glinkas anderen Puschkin-Romanzen zu übersehen. Er sah in Puschkin in erster Linie einen Sänger der Freude und Schönheit des Lebens, einen Überbringer des apollinischen, sonnigen Anfangs. Daher auch Glinkas Vorliebe für die frühen Werke des Dichters, die voll wolkenloser, ungetrübter geistiger Harmonie sind.

Ein anderes Spektrum an Stimmungen offenbart sich in zwei bemerkenswerten Romanzen: der Ballade „Nächtliche Heerschau“ und der Elegie „Zweifel“.

In der Romanze „Zweifel“ (1838, Text von Nikolai Kukolnik) erreicht der Komponist den Höhepunkt der meditativen elegischen Lyrik. Verglichen mit der frühen Elegie „Verfolge mich nicht“ und anderen träumerisch-lyrischen Werken der frühen Petersburger Periode besticht „Zweifel“ sofort durch die Kraft und Fülle des dramatischen Ausdrucks. Die träumerische Traurigkeit der frühen Elegien wurde durch eine romantische „Poesie des Kummers“ ersetzt. Vorbei ist die Ära Schukowski, die Zeit der Enttäuschungen Lermontows, der düsteren Meditation und der leidenschaftlichen Glücksimpulse. Daher der enorme Einfluss, den Glinkas Elegie auf die russische Romantik der 40-50er Jahre hatte³¹.

³¹ Man beachte die offensichtliche Ähnlichkeit mit Glinkas Elegie in den Romanzen seiner Zeitgenossen - Warlamow („Einsamkeit“), Guriljow („Rechtfertigung“, „Du kannst meinen Kummer nicht verstehen“).

Die melodische Struktur der Elegie ist originell. Im Gegensatz zu seinem üblichen Verfahren eines ausgedehnten Gesangsbeginns lässt Glinka die Gesangspartie mit einer Intonation „ersehnter Ruhe“ beginnen - einem gleichmäßigen Amphibrachys im mittleren Stimmregister, im Spannungsbereich einer Terz bis Quarte (19, 241). Die Melodie erklimmt den Gipfel erst allmählich und mühsam, wobei sie insgesamt einen weiten Bereich von elf Tönen umfasst (von der unteren Quinte bis zum tonischen Grundton). Besondere Bedeutung in der Entwicklung des Themas erlangen die scharfen tonalen Spannungen, die scharfen Intervalle der verminderten Terz im Mittelteil. Die breite Kantilene verbindet sich organisch mit der rezitativischen Deklamation. Durch die Unterbrechung der melodischen Linie durch Pausen unterstreicht Glinka den amphibrachischen Rhythmus des Gedichts (Beispiel 10).

All dies erweckt den Eindruck einer direkten Aussage - die Melodie entfaltet sich breit und frei, wie in einem Ausbruch von Gefühlsausbrüchen. Und gleichzeitig bleibt die Gesamtkomposition der Romanze vollständig und schlank, wie in anderen Romanzen jener Jahre. Die Rundheit der Reprise der drei- bis fünfstimmigen Komposition erweckt den Eindruck einer plastischen Ganzheit des Bildes.

In der Ballade „Nächtliche Heerschau“ auf einen Text von Schukowski (1836) überdenkt Glinka die Gattung der theatralisch-romantischen Ballade vom Typ Werstowski entscheidend und schafft ein Werk von klassischer Struktur und beeindruckender Kraft. Er vermeidet eindeutig die für die Balladengattung typische freie „Durch“-Struktur mit ihrem kontrastreichen Wechsel unabhängiger Episoden und zeigt nicht einzelne Details des Textes, sondern strebt nach Einheit und monolithischer Komposition. Der die gesamte Musik Glinkas durchziehende Hauptbildrefrain („Um zwölf Uhr nachts“) bestimmt den allgemeinen dramatischen Ton der intonatorisch sehr soliden, in Variationen- und Coupletform geschriebenen Ballade. Es dominiert der ostinate Marschrhythmus; die Gesangsstimme entfaltet sich ohne den bei Glinka üblichen breiten Gesang auf Sprechintonationen in einem engen Bereich. Indem er mit dieser Ballade ein einzigartiges Beispiel für einen rein rezitativischen, deklamatorischen Stil schuf, ebnete der Autor von „Nächtliche Heerschau“ zweifellos den Weg für die zukünftige Entwicklung der russischen Vokalmusik. Glinkas Ballade dürfte vor allem Dargomyschski mit seinen bemerkenswerten dramatischen Romanzen im deklamatorischen Stil direkt beeinflusst haben: „Paladin“ (ebenfalls nach einem Text von Schukowski) und „Der alte Korporal“.

Der Reichtum der vokalen Ausdruckstechniken, der in den oben erwähnten Romanzen zu beobachten ist und der im Gegensatz zu ihrer figurativen Struktur steht, kommt in der Gruppe der Werke, die auf Texte eines so unbedeutenden Dichters wie N. W. Kukolnik geschrieben wurden, nicht weniger lebendig zum Ausdruck. Interessanterweise dienen die Gedichte dieses eklektischen Dichters, eines längst vergessenen Anhängers der Romantik, als Grundlage für den einzigen von Glinka geschaffenen Vokalzyklus „Abschied von St. Petersburg“ (1840), ein Zyklus, der zu den Klassikern seiner Art gehört und echte Meisterwerke aus der „Ruslan“-Periode enthält: „Die Lerche“, „Reiselied“, „Die Blauen sind eingeschlafen“ (*Barcarole*) und „Die Ritterromanze“ (*Virtus antiqua*).

Die zeitliche Nähe dieses Zyklus zu den genialen Romanzen auf Texte von Puschkin hatte ihre Gründe. Kukolnik besaß zwar kein ausgeprägtes poetisches Talent, war aber gleichzeitig mit einer wichtigen, unersetzlichen Eigenschaft ausgestattet: Musikalität. Seine Fähigkeit, eine musikalische Idee sofort zu erfassen, Glinkas Musik wahrzunehmen und auf ihre melodische Struktur zu reagieren, ermöglichte es ihm, mit dem Komponisten in einem einzigen Prozess der gemeinsamen Schöpfung zu arbeiten. Es ist bekannt, dass einige von Glinkas Romanzen in den Jahren dieser engen Zusammenarbeit „vor den Worten“ geboren wurden (so wie es früher bei Rosen war, als er „Iwan Sussanin“ komponierte); Glinka konnte Kukolniks Text unter der vorgefertigten Musik sofort mit seiner eigenen Hand bearbeiten und ihm manchmal einfach einzelne Zeilen diktieren. Und wenn Glinkas Werke, die er zu Texten von Puschkin und Schukowski geschrieben hat, eine gute Gelegenheit bieten, über die Interpretation des poetischen Textes zu sprechen, so kann man in diesem Fall kaum ein solches Problem aufwerfen: Isoliert von Glinkas Musik existieren Kukolniks Gedichte einfach nicht.

Der Zyklus hat keinen Handlungsstrang der Entwicklung. Und doch kann er nicht einfach als eine Sammlung von Vokalwerken betrachtet werden. W. A. Wasina-Grossman sieht darin zu Recht eine innere „poetische Handlung“, die alle zwölf Romanzen durch ein einziges romantisches Thema der Wanderschaft vereint (66, 101). In der Tat sind in den hellen und malerischen Romanzen des „Abschieds von Petersburg“ der Traum des Künstlers von fernen Ländern, sein Durst nach schönen und immer neuen Eindrücken mit der ganzen Kraft der Phantasie verkörpert. Eine Kette von charakteristischen Bildern entfaltet sich vor dem Zuhörer. Russische, orientalische, spanische und italienische Motive sind darin verwoben, verschiedene Gattungen werden gestreift - Lied, Ballade, Romanze, dramatischer Monolog. Und überall erinnert die saftige Lebendigkeit und Pittoreske des Bildes lebhaft an das Thema der Wanderschaft, das bereits in „Ruslan“ in einer breiteren, großartigen epischen Struktur entwickelt wurde.

Die Besonderheit des gesamten Zyklus ist die lebendige Charakteristik und Gattungsspezifik des musikalischen Bildes. Unter den Romanzen des Zyklus befinden sich ein lyrisches Bild der russischen Frühlingsnatur („Lerche“), das anrührende „Wiegenlied“, eine Barcarole, das strenge „Hebräisches Lied“ aus der Musik zum „Fürsten von Cholmski“ und das gattungsspezifische „Reiselied“, das Merkmale malerischer Bilder mit warmer und herzlicher Lyrik verbindet. Die heroische „Ritterromanze“ (*Virtus antiqua*) ist wunderschön, voller Kraft und Mut, verwandt mit Ruslans Helden-Bildern; der aktive Marschrhythmus dieser Romanze bringt sie in die Nähe des heroischen Zwischenspiels zum IV. Akt von „Ruslan“. In jeder Romanze findet der Komponist seine eigene Art der Durchführung: neben der dreiteiligen Reprise-Komposition gibt es auch „Lied“-Couplets und Variationen sowie eine freiere zweistimmige, kontrastreich komponierte Form (in der Romanze „Hast du nicht

herrlich als Rose geblüht“, die an eine Opernarie erinnert). Auch die Techniken des vokalen Ausdrucks sind vielfältig - von der schnellen „rossinischen“ Kurzschrift im „Reiselied“ bis zur weichen, breiten Kantilene in den Romanzen „Verlange keine Lieder vom Sänger“ (*An Molly*) und „Die Blauen sind eingeschlafen“ (*Barcarole*).

Der Reichtum von Glinkas Kantilene ist in der letzten dieser Romanzen überraschend großzügig, die eine lebendige Parallele zur früheren italienischen Barcarole „Venezianische Nacht“ bildet. Die leichte, aquarellartig-transparente Malerei der italienischen Landschaft wich nun einem üppigeren und vollmundigeren Schreibstil. Die Flexibilität und Flüssigkeit der melodischen Linie und die Ausdruckskraft des wogenden Klaviersatzes verleihen der Barcarole ein warmes und leidenschaftliches, südliches Flair. Die Vokalmelodie mit ihren symmetrisch angeordneten Auf- und Abschwüngen aus vollklingenden konsonanten Intervallen, Terz- und Sextakkorden (Beispiel 111) wird in einer Glinka-ähnlichen Weise „geformt“.

Der Ausdruck der Vokalmelodie wird durch ausgedehnte Gesänge und textlose Ausrufe verstärkt, die wie selbstverständlich in das musikalische Gewebe eingewoben sind. Fesselnd, sogar mit einem Hauch von „orientalischer Zärtlichkeit“, klingen in dieser freien Vokalise die verkniffenen chromatisierten Intonationen der tiefen VI. und erhöhten IV. Stufe - der leidenschaftliche Appell der Sängerin.

Wenn man Glinkas Zyklus als Ganzes als eine nicht-narrative Abfolge von Romanzen verschiedener Art - lyrisch, dramatisch, landschaftlich - betrachtet, kann man nicht umhin, in ihnen eine ganz bestimmte Orientierung zu erkennen, die dem optimistischen Konzept „Ruslans“ nahe steht. Ihr Sinn ist die Schönheit des Lebens und die Freude am Leben in all seinen Erscheinungsformen. Die Intonationssphäre ist hell und wolkenlos, und die gesamte harmonische Struktur ist von Licht durchdrungen. Es dominieren Dur-Tonarten, das strahlende „ruslanische“ D-Dur triumphiert, mit dem die Barcarole, das „Reiselied“ und das abschließende mutige Tischlied – „Lebt wohl, gute Freunde“ - gefärbt sind. Jedes Werk dieser Romanzen-Suite zeichnet sich durch die Weite und Plastizität, die Flüssigkeit der melodischen Entwicklung aus - und überall spürt man die Vokalisierung, den lebendigen Klang der menschlichen Stimme, des schönsten aller Instrumente.

Glinka blieb auch in Zukunft der Gattung der Romanze treu, wenngleich sein vokales Schaffen der späteren Jahre nicht mehr so reichhaltig ist wie zuvor. Die Romanzen, die er im letzten Jahrzehnt seines Lebens schrieb, zeugen von seiner neuen schöpferischen Suche und dem deutlichen Einfluss der neuen künstlerischen Strömungen, die die russische Poesie Ende der 40er Jahre erfassten.

Es ist bezeichnend, in dieser Hinsicht zwei Hauptgruppen von Glinkas späten Romanzen zu vergleichen: einerseits Werke auf Gedichte der Klassiker - Puschkin, Lermontow und Mizkewitsch, andererseits dramatische Romanzen-Monologe nach Texten kleinerer, aber damals populärer Dichter: J. W. Schadowskaja, E. I. Guber, N. F. Pawlow.

Die erste dieser Gruppen kann konventionell als der „späte Puschkin-Zyklus“ mit drei Gedichten bezeichnet werden: „Der Toastbecher“, „Mary“, „Adele“ (1848-1849).

Die anmutige Romanze „Adele“ sticht hervor - ein schönes Aquarellporträt, das der Künstler fein gemalt hat. Glinka überträgt das flotte und leichte Metrum von Puschkins Gedicht (zweihebiger Jambus) in den tänzerischen Rhythmus einer Polka. Der Klavierpart, der sich in hoher Lage entfaltet, schattiert ausdrucksvoll den bewegten Tanzrhythmus und verleiht der Musik einen Hauch weiblicher Anmut.

Eine auffällige Parallele zu dieser anmutigen Miniatur ist ein anderes „Romanze-Porträt“ - das Lied „Mary“ zu Puschkins Text, das eine freie Übersetzung eines Gedichts des englischen Dichters Barry Cornwall ist. In seiner meisterhaften Version versuchte der Dichter, den englischen Geschmack des Originals zu bewahren - ein männliches und energisches Tischlied, das wie eine Hymne zu Ehren der Geliebten, zu Ehren der Schönheit klingt. Von hier aus, von diesem Gefühl des „englischen Geistes“, gingen seine Interpretation und Glinka aus. Voller Energie und Lebendigkeit gibt die Musik direkt die charakteristische rhythmische Struktur des englischen Volkstanzes wieder (Contretanz, $\frac{6}{8}$). Dazu passt der aufstrebende, willensstarke Ton der Gesangsmelodie, die fast ausschließlich in aufsteigender Bewegung gehalten wird. Der deutlich gesungene choreische Rhythmus der Begleitung unterstützt und verstärkt den „ritterlichen Geist“ des Liedes. Zusammen mit dem zur gleichen Zeit entstandenen Lied „Der Toastbecher“ war Glinkas Romanze „Mary“ seine letzte Hommage an Puschkins heitere anakreontische Dichtung.

Einen besonderen Platz im Spätwerk des Komponisten nimmt die schöne Romanze „Finnische Bucht“ ein, die die Gruppe der lyrischen Landschaften vervollständigt, an denen seine Kammermusik so reich war. Das beherrschende Bild darin ist dasselbe Thema der Erinnerung, der Träume vom Schönen und des Bedauerns um das unwiederbringlich Verlorene, das auch in den besten Klavierwerken der Zeit zu hören ist, in den Erinnerungen an eine Mazurka oder der verträumten Barcarole. In der Romanze „Finnische Bucht“ nach einem Text von P. G. Obodowski fand diese elegische Gefühlsstruktur ihren höchsten und vielleicht subtilsten Ausdruck. Sie gehört zu den vollkommensten Beispielen für Glinkas Gesangsstil.

Die Romanze ist auch als Fortsetzung einer bestimmten Gattungslinie interessant: sie vervollständigt einen besonderen Zyklus italienischer Barcarolen, die in der frühen, reifen und späten Periode von Glinkas kreativer Biografie entstanden sind. „Venezianische Nacht“ (1832), „Die Blauen sind eingeschlafen“ (*Barcarole*) (1840), „Finnische Bucht“ (1850) - drei verschiedene Stadien, drei Stimmungen. Vorbei sind die poetischen Bilder der „Venezianischen Nacht“, die leidenschaftlich-romantischen Anklänge der italienischen Barcarole aus dem Zyklus „Abschied von St. Petersburg“, Jetzt breitet sich das fahle Nordmeer vor dem Blick des Künstlers aus; die bezaubernden Bilder des Südens sind gerade erst wieder in Erinnerung gerufen und lassen ihn „im Traum ins Mittagsland entschweben“.

Der allgemeine Ton der Kontemplation und Reflexion wird durch die plastischen und weichen, gleitenden Intonationen der Gesangsmelodie und die eingefrorenen plagalen Harmonien erzeugt. Alle Stimmen werden von jener sanften chromatischen Bewegung beherrscht, die einen Vergleich von Glinkas musikalischem Vokabular mit den charakteristischen Techniken des Mozartschen Stils nahelegt. Aber hier ist Mozarts Lyrik bereits in das romantische Weltbild des 19. Jahrhunderts gebrochen. Wie in anderen Werken dieser Jahre, etwa in der letzten Fassung der Walzer-Fantasie, kommt Glinkas lyrischer und elegischer Melodismus in der „Finnischen Bucht“ in all ihrer Spiritualität zum Ausdruck.

Mehrere Monologe mit dramatischem Charakter unterscheiden sich deutlich von den oben genannten Romanzen. In ihnen nimmt Glinka sensibel den Zeitgeist wahr, der in der russischen Vokalmusik der späten 40er - frühen 50er Jahre nachhallte. Die Bewegung zur Demokratisierung der russischen Romantik, ihre Annäherung an die reale Wirklichkeit unter den Bedingungen dieser „Gogol-Periode“ war ein direkter Spiegel der allgemeinen Tendenzen der gesamten russischen Kunst. Die ganze

Unmittelbarkeit der Gefühle eines „kleinen Mannes“, nicht eines Helden und nicht eines „erhabenen Dichters“, in Tönen auszudrücken - das war die Aufgabe, die sich die Zeitgenossen Glinkas stellten. Die begabten Autoren der Alltagsromanzen Warlamow und Guriljow verfolgten diesen Weg; Dargomyschski löste diese Aufgabe auf der höchsten Ebene der Verallgemeinerung. Die Besonderheiten der gesprochenen, natürlichen Intonation wurden in der Kammermusik gemeistert; der Bereich des lyrischen Ausdrucks wurde bereichert und ging weit über die traditionellen Liebesthemen hinaus. Die Stimmungen von Lermontows „Duma“ (*Betrachtung*), die bitteren Reflexionen über die Härten des Lebens und die Unzufriedenheit einer Seele, die sich nach Glück sehnt, aber von der Unterdrückung durch alles um sie herum erdrückt wird, dringen tief in die romantische Lyrik ein.

In vielerlei Hinsicht waren diese Empfindungen dem späten Glinka nahe. Sie veranlassten ihn, sich den Gedichten der Volksdichterin J. W. Schadowskaja zuzuwenden, den Romanzen und Monologen Dargomyschskis zuzuhören und sogar in gewissem Maße in Konkurrenz zu ihm zu treten.

Eine klare Bestätigung dieser kreativen Verbindungen war die Romanze „Bald wirst du mich vergessen“ (1847), die fast gleichzeitig mit Dargomyschskis Romanze zu demselben poetischen Text entstand. Beide Komponisten eint der Wunsch nach einer natürlichen Sprachintonation und der semantischen Ausdruckskraft des gesprochenen Wortes. Wie Dargomyschski betonen auch bei Glinka die Verdichtung der musikalischen Form, die unkomplizierte Klavierstruktur und der enge Tonumfang der Gesangsstimme die kammermusikalische Intimität des lyrischen Ausdrucks. Doch im Vergleich zu seinem Zeitgenossen verdichtet Glinka den düsteren Ton von Schadowskajas Gedicht noch mehr und verleiht diesem Monolog den Charakter einer verborgenen Tragödie.

Ein ähnlicher Inhalt offenbart sich in einem anderen Werk dieser Jahre – „Margaritas Lied“ (*Gretchen am Spinnrad*) aus Goethes Tragödie Faust, übersetzt von E. I. Guber (1848). Die Aufmerksamkeit des Komponisten wurde erneut auf dasselbe psychologische Thema gelenkt, das Serow in seinen „Erinnerungen an M. I. Glinka“ scharfsinnig definiert hatte: „die Sehnsucht des liebenden Herzens einer Frau“. Der Komponist brachte es mit großer dramatischer Kraft zum Ausdruck und ließ die eher kammermusikalische Romantik von Schadowskajas Text weit hinter sich. Gesänglich ist „Margaritas Lied“ (*Gretchen am Spinnrad*) eines der schönsten Beispiele für Glinkas deklamatorische Melodie. Schon in den ersten Phrasen der Romanze wird die Melodie von ausdrucksvollen Pausen unterbrochen, und es entstehen ostradramatische, traurig tiefe Intonationen der Trauer (Beispiel 112).

Die semantischen Details des Textes werden durchweg durch subtile Nuancen der harmonischen Farbe hervorgehoben. Das Nebeneinander von Licht und Schatten und die kühnen Tonverschiebungen (die enharmonische Modulation von B-Dur in der Mitte nach h-Moll in der Reprise) offenbaren auf phantasievolle Weise das Wesen des tragischen Zusammenstoßes, die Unvereinbarkeit der Träume mit der harten Realität. Das Wesen des dramatischen Ausdrucks ist in vielerlei Hinsicht neu für Glinka. Der Gesangsstil der Romanze tendiert, um mit Dargomyschskis Worten zu sprechen, eindeutig zum „direkten Ausdruck des Wortes“.

Diese Tendenz kommt in Glinkas letzter Romanze, „Sag nicht, dass es dein Herz zugrunde richtet“, nach Texten von N. F. Pawlow (1856), noch deutlicher zum Ausdruck. Die Gattung des dramatischen Monologs wird in dieser Romanze vollständig beibehalten. Es gibt keine abgerundete Repriseform, wie sie für den Komponisten typisch ist; die zweistimmige, sich entwickelnde Komposition, die vielen Romanzen Dargomyschskis sehr ähnlich ist, wird meisterhaft angewandt. Die Melodie ist in kurze, ausdrucksstarke Phrasen gegliedert, die direkt die Interpretation des

Wortes vorschlagen. Aufschlussreich sind auch die entsprechenden Bemerkungen des Autors: „einfach und ausdrucksvoll“, „mit Vibration“ und vor allem „mit Verachtung“ - eine Nuance, die direkt auf eine deklamatorische, „schauspielerische“ Darbietung hinweist. Zwei den Monolog einrahmende Episoden - die Klaviereinleitung und der Schluss - spielen eine wichtige Rolle in der Dramaturgie des Werks. Mit seinem düsteren und tragischen Ton und den scharfen dissonanten Konsonanzen offenbart das Präludium sofort die Natur des traurigen lyrischen Bekenntnisses, das später in den lebendigen Intonationen der menschlichen Stimme zum Ausdruck kommen wird.

Mit diesem Bekenntnis seiner aufgewühlten Seele beendete Glinka den langen Weg, den er in der Romanze zurückgelegt hatte. Vom jugendlich-verträumten „Verfolge mich nicht“ über die romantische Pathetik des „Zweifels“ kam er zu diesem Monolog, der so aufrichtig und wahrhaftig die Stimmungen einer ganzen Generation widerspiegelte, die Lermontow-Motive des Leidens, Zweifels und der Sehnsucht. Es ist nicht bekannt, wie sich diese Tendenz der Zeit, die Tendenz der lebendigen Dramatisierung der russischen Romantik, in ihm weiter entwickelt haben könnte. Fest steht, dass er sensibel auf die Stimme der russischen Poesie der kritischen, vorreformatorischen Zeit hörte und sich dem Ideal der „dramatischen Wahrheit in Tönen näherte, das von seinen jüngeren Zeitgenossen vertreten wurde.

6.

Glinka leistete auch einen wertvollen Beitrag zur Instrumentalkammermusik. Wie in seinen Romanzen sind hier die lyrischen Aspekte seines Talents am stärksten ausgeprägt. Die gleiche poetische Welt, aber bereits „jenseits der Macht der Worte“, beherrscht Glinkas Klavierstücke und Kammerensembles, die stets durch ihre emotionale Offenheit, melodische Großzügigkeit und die Fülle lyrischer Ergüsse bestechen.

Die Kammerensembles des Komponisten bilden einen besonderen Bereich, der den Prozess der Herausbildung seines Könnens anschaulich charakterisiert. Sie gehören allesamt der frühen, „Vor-Sussanin“ Periode an. Bei der Arbeit an ihnen strebte Glinka beharrlich danach, seine eigene Handschrift und sein eigenes auktoriales Gesicht zu offenbaren. Bereits in den ersten Werken dieser Gattung zeigen sich einige seiner typischen stilistischen Merkmale: die Glätte der Intonation, eine Tendenz zur thematischen Einheit und der Wunsch nach einer „melodiösen“ Behandlung der Instrumentalstimmen. Sie alle entstanden in den 1820er - Anfang der 30er Jahre in jener Atmosphäre des „zirkulären“ Amateurmusikierens, die sich damals unter der aufgeklärten Intelligenz entwickelte, in den Salons der Wielgorskis, A. N. Olenin, M. Schimanowskaja in St. Petersburg, in den Häusern von S. A. Wolkonskaja, Gribojedow und Werstowski in Moskau. Zusammen mit den in denselben Jahren entstandenen Kammerensembles von Aljabjew vervollständigten Glinkas Werke den komplexen Weg der Gattungsbildung, den die russische Instrumentalmusik seit der Ära Bortnjanskis beschritten hatte.

Glinkas Ensembles, die sich in Gattung und Komposition unterscheiden, lassen sich klar in zwei Gruppen einteilen: Werke mit und ohne Klavier. In künstlerischer Hinsicht sind sie ungleich. Die Klavierensembles von Glinka waren die markantesten und stilistisch individuellsten Werke, während der junge Komponist sich im Rahmen des

klassischen Streichquartett-Genres eher eingengt und von den etablierten westeuropäischen Traditionen abhängig fühlte.

Von Glinkas zwei Streichquartetten ist das erste, unvollendete Quartett in D-Dur (1824-1825) interessanter in seinem melodischen Inhalt, aber schwächer in seiner Kompositionstechnik ³².

³² Das Quartett wird herausgegeben von N. J. Mjaskowski und W. P. Schirinski (1948). Nach Glinkas Skizzen vollendete Mjaskowski die unvollendeten Teile des Zyklus: den zweiten Satz und das Finale.

Der zweite, langsame Satz, der in Form von Variationen entwickelt wurde und Assoziationen zu Aljabjews Drittem Quartett weckt, zeichnet sich durch seine subtile Eleganz und intime romantische Intonation aus.

Die Musik des Zweiten Quartetts in F-Dur (1830) zeichnet sich durch technische Sicherheit, Integrität und Schlankheit der Form aus. In der Entwicklung des Zyklus wird das für Glinka charakteristische Prinzip der thematischen Verknüpfung deutlich. Alle vier Sätze des Quartetts sind durch eine quartettübergreifende Leitintonation verbunden, die das Gerüst der Hauptthemen bildet. Das wahre Gesicht des russischen Komponisten kommt hier jedoch nicht klar zum Vorschein. Die vorherrschenden Traditionen des vergangenen „galanten Zeitalters“ sind in der ausgewogenen, Mozart-ähnlich klaren, aber etwas kalten Musik des Quartetts spürbar, die der Komponist selbst nicht zu seinen besten Leistungen zählte.

Eine andere, romantischere Interpretation gab Glinka seinen Klavierensembles, in denen seine pianistische Meisterschaft voll zur Geltung kam. Sie alle zeichnen sich durch große Vielfalt und Freiheit in der Interpretation der Form aus. Der Zyklus ist auf der Grundlage von zwei, drei oder vier Sätzen aufgebaut; neben der klassischen Sonatenstruktur werden die charakteristischen Prinzipien freier Formen wie brillante, mit Variationsentwicklung gesättigte Konzerttranskriptionen angewendet.

Zu den besten Werken des jungen Glinka gehört die Sonate für Bratsche und Klavier. Sie ist von einem breiten Gesang durchdrungen und lehnt sich eng an die Romanzen der frühen Petersburger Zeit an – „Verfolge mich nicht“, „Enttäuschung“ und „Der arme Sänger“. Der allgemeine lyrische Ton der Sonate wird durch das erste Thema bestimmt, das nachdenkliche Eleganz mit innerer Sehnsucht und seelenvollem Impuls verbindet. Charakteristisch ist auch die Wahl des Soloinstruments - die Bratsche mit ihrem matten, „brustbetonten“, samtigen Timbre.

Das Schicksal dieses Werkes ist ungewöhnlich. Nachdem er den ersten Teil der Sonate ununterbrochen aufgeführt hatte, ließ Glinka den Zyklus dennoch unvollendet. Auf den ersten Satz (Allegro moderato) folgt ein langsamer zweiter Satz (Larghetto ma non troppo), in dem der Klavierpart vom Komponisten unterstrichen wird. Es ist möglich, dass die Form des zweiteiligen Zyklus, der rein lyrisch konzipiert ist, ihn nicht dazu veranlasst hat, das Werk mit einem schnellen Finale zu beenden³³.

³³ Laut Glinkas Manuskript wurde die Sonate von W. W. Borissowski, dem ersten Interpreten dieser Fassung (1932), bearbeitet und vervollständigt.

In Glinkas Kammermusik der 30er Jahre vollzog sich ein bedeutender Wandel. Eine Reise nach Italien bereicherte den Komponisten mit neuen Eindrücken und brachte wertvolle Ergebnisse. Allein im Laufe des Jahres 1832 entstanden vier groß

angelegte Werke: ein brillantes Divertissement über Themen aus Bellinis Oper „Die Nachtwandlerin“ für Klavier und Streichquintett; eine Serenade über Themen aus Donizettis Oper „Anna Boleyn“ für Klavier, Harfe, Fagott, Horn, Bratsche, Cello oder Kontrabass; ein großes Sextett für Klavier und Streichquintett und ein pathetisches Trio für Klavier, Klarinette und Fagott. In all diesen Werken zeigt sich Glinkas aufkeimendes Talent in seiner ganzen Brillanz. Die Musik ist voller spiritueller Erhebungen und einem schwärmerischen Sinn für Schönheit. In seinen brillanten, virtuosen Transkriptionen von Themen von Bellini und Donizetti zeigte der junge Komponist jenen fröhlichen, überschwänglichen Sinn für das Leben (sentimento brillante), den er als Hauptmerkmal des italienischen Nationalcharakters betrachtete.

Aus der gesamten Gruppe ragen zwei Werke heraus, die nach eigenen, originellen Themen komponiert wurden: das Sextett und das Trio Pathetique.

In beiden Werken spielt das Klavier die Hauptrolle. Die ausgedehnte Komposition des Sextetts erinnert in der Organisation des Materials an ein Klavierkonzert: der brillant entwickelte Part des Pianisten wird nur durch die leichte Unterstützung des „kleinen Orchesters“ der Streicher beschattet. Der Klavierpart im Pathetique Trio ist ebenso verantwortungsvoll und weit entwickelt. Beide Ensembles bestechen durch ihre melodische Helligkeit und den Reichtum und die Fülle ihrer Klangfarben. Und gleichzeitig sind sie kontrastreich in ihrem emotionalen Tonfall. Die leichte, heitere Musik des Sextetts wird abgelöst von der düsteren Eleganz des Pathetique Trios, in dem die „nostalgischen Streicher“, die Sehnsucht nach der russischen Heimat und die poetischen Erinnerungen an frühere Jahre schon deutlich zu hören sind.

Das Große Sextett ist von einem romantischen Gefühl für die südliche Natur durchdrungen und von der fesselnden Melodie einer sanften italienischen Melodie erfüllt. Der erste Satz, ein Sonatensatz, das mit einer kraftvollen, energischen Einleitung beginnt, bringt uns sofort in den Kreis dieser Bilder. Eine leichte Dur-Farbe dominiert den zweiten Satz - eine verträumte Barcarole, die direkt von persönlichen Eindrücken inspiriert ist (Glinka schrieb das Sextett in Norditalien, am Comer See). Das Ensemble schließt mit einem raschen, dynamischen Finale, das auf einem entschlossenen, beherrschenden Thema basiert, das das Motiv der Einleitung aufgreift. Das gesamte Werk wird als ein Bild Italiens wahrgenommen - eine perfekte Parallele zu den italienischen Landschaften von Glinkas Zeitgenossen, dem russischen Maler S. Schtschedrin. Unterstützt wird dieser Eindruck durch die romantische Harmonik und die Fülle an farbigen Terzkontrasten, die sowohl in den großen Skalen (Es, G, Es - die Tonarten der drei Sätze des Zyklus) als auch in den Details der Form verwendet werden.

Der eher sachlichen Absicht des Sextetts steht die rein lyrische Stimmung des Pathetique Trios gegenüber. Die freie Komposition dieses viersätzigen Zyklus ähnelt eher einem Gedicht oder einer Fantasie. Die Musik des Trios, die sich in einem einzigen Schwall ergießt, klingt wie ein aufgewühltes Geständnis, wie ein Bekenntnis der Seele. Die Dynamik der Entwicklung wird durch die Attacca-Technik unterstrichen: der erste Satz geht direkt in ein leichtes, luftiges Scherzo über, dem ohne Unterbrechung ein pathetisches Largo folgt. Der Zyklus schließt mit einem raschen, glühenden Allegro con spirito, das die Thematik der vorangegangenen Sätze aufgreift. Charakteristisch ist das Prinzip der Reminiszenz. Die gesamte Komposition ist von der Durchdringung des aufgewühlten, pathetischen Anfangsthemas - dem Urbild - durchdrungen. Im ersten Satz mehrfach wiederholt (abweichend von der klassischen Tradition behandelt Glinka ihn als tonal nicht geschlossenes Rondo), kehrt es im Finale wieder und „rundet“ den gesamten Zyklus auf schlanke Weise ab.

Als die bedeutendsten Kammermusikensembles Glinkas haben das Trio Pathétique und das Große Sextett eine gewisse Tradition in der russischen Musik begründet. Von der leichten, lebensbejahenden Musik des Sextetts führt der Weg zu ähnlichen lyrischen und Genre-Werken russischer Klassiker, vor allem zu Tschaikowskis Florentiner Sextett und seinem Italienischen Capriccio. Als noch vielversprechender erwies sich die im Pathétique Trio begründete Tradition. Mit dieser Art von Klavierensemble verbanden die russischen Komponisten immer wieder lyrische Themen und Bilder, die in düsteren, elegischen und schwermütigen Tönen gefärbt waren. In der Geschichte der russischen Kammermusik war Glinkas Trio der Prototyp für eine Reihe klassischer Ensembles von Tschaikowski, Arenski und Rachmaninow, die von traurigen Erinnerungen und der Trauer um die unwiederbringlich Verstorbenen erfüllt sind. Glinkas Musik öffnete mit ihrer aufrichtigen, direkten Lyrik und der Freiheit des Ausdrucks den Weg in die Zukunft. Eine wahrhaft russische instrumentale Kammermusik war geboren, die bereits den bekannten akademischen Charakter des Genres und seine Abhängigkeit von traditionellen westeuropäischen Vorbildern überwunden hatte.

Noch näher an den künstlerischen Ansprüchen des Komponisten war die Klavierkunst, die damals in ihrer Blütezeit stand. Schon in jungen Jahren war das Klavier Glinkas treuer Begleiter, der Hüter seiner Ideen und Träume. Er verfügte über eine ausgezeichnete pianistische Schule, trat ständig in Amateurkonzerten auf, wirkte in Ensembles mit, improvisierte über vorgegebene Themen und trug immer wieder seine Romanzen vor, wobei er sich selbst am Klavier begleitete. Glinkas brillante Beherrschung des frühromantischen Stils des „Perlenspiels“ als Schüler von Field zeigte sich deutlich in seinen ersten Kompositionen - Variationen über Themen von Mozart, Cherubini, russische und italienische Themen. Davon zeugen auch die oben genannten Kammermusikensembles der italienischen Periode, in denen der Klavierpart dominiert und das gesamte Klanggefüge unterordnet.

Gleichzeitig wandte sich Glinka immer wieder seinem Lieblingsinstrument zu und vollzog auf diesem Gebiet natürlich eine deutliche Entwicklung. Im Laufe der Jahre vertiefte sich die psychologische Stimmung seiner Musik; virtuose Variationszyklen wichen lyrischen Miniaturen. Auch die Gattung der Variationen erfuhr einen bedeutenden Wandel und entwickelte sich hin zu größerer Zurückhaltung, klassischer Einfachheit und Reinheit des Stils.

Besonders deutlich wird diese Tendenz in seinen Variationen über russische Themen. Bereits in einem kleinen Variationszyklus aus der Frühzeit, der auf dem Volkslied „In der Mitte des Tals“ (1826) basiert, verlässt Glinka den imposanten, protzigen Stil, der dem Klavierspiel jener Zeit eigen war, und lässt sich vom innigen Gesang des Themas inspirieren. Das musikalische Gewebe, reich an polyphoner Entwicklung, bildet ein lebendiges Geflecht von Gesangsstimmen. Die Variationen über ein Thema aus Aljabjews Lied der „Nachtigall“, die zur gleichen Zeit wie die Ouvertüre-Symphonie über ein kreisförmiges russisches Thema und andere Volksliedwerke (1833) entstanden, vertieften dieselbe Linie weiter. Die Techniken der subvokalen Polyphonie werden hier mit der Farbigkeit der romantischen Harmonik und der Farbigkeit von Harmonien und Nebeneinanderstellungen kombiniert. Das gesamte Werk als Ganzes berührt durch seine Direktheit und Wärme.

Die Blütezeit von Glinkas Genie brachte eine Reihe wunderschöner lyrischer Stücke hervor, die noch immer zu den Juwelen der russischen Klavierliteratur zählen. Ende der 30er Jahre entstanden das bekannte Nocturne „Die Trennung“ und die erste

Klavierfassung der Walzer-Fantasie. 1847 wurde in Smolensk ein ganzer Zyklus von Klavierwerken komponiert: „Gebet“ (später zu einer Romanze nach Texten von Lermontow umgearbeitet), "Erinnerungen an eine Mazurka", Barcarola und Variationen über ein schottisches Thema - Glinkas letzter Beitrag zu seinem bevorzugten Variationsgenre. Der Komponist zollte der Tanzminiatur weiterhin großen Tribut. Seine anmutigen Mazurken und Walzer der letzten Jahre spiegeln die romantische Tendenz zur Poetisierung des Tanzes anschaulich wider. Das Stück „Erinnerungen an die Mazurka“, das deutlich an die lyrischen Mazurken von Chopin erinnert (Glinka selbst wies auf diese Verwandtschaft hin), ist in seiner Konzeption besonders raffiniert und vergeistigt. Und in dem bemerkenswerten Zyklus der Variationen über ein schottisches Thema (im Grunde eher irisch als schottisch) wurde eine völlig neue, epische Perspektive auf die Variationsform gefunden. Das volkstümliche Thema, zutiefst poetisch und charmant in seiner Einfachheit, klingt wie der Beginn einer Balladenerzählung, wie das Echo einer alten Legende. Der gesamte kurze Zyklus (das Thema, die beiden Variationen und das Finale) ist einer durchgehenden Linie der dramatischen Steigerung und Dynamisierung des Ausgangsbildes untergeordnet. Die Gattung der Variationen entwickelt sich zu einer romantischen Ballade. Dieses originell komponierte Werk stellt einen echten Höhepunkt in Glinkas Klavierschaffen dar.

Betrachtet man den langen Weg, den der Komponist auf dem Gebiet der Klavierkunst zurückgelegt hat, kann man nicht umhin, die wichtige Rolle zu würdigen, die er - der Meister zweier grandioser Opern - in diesem scheinbar bescheidenen, zweitrangigen Bereich seines Schaffens spielte. Aufgewachsen auf dem Boden der russischen Alltagstradition, gebildet in denselben stabilen Gattungen der Variation bekannter und beliebter Themen, erreichte seine Klaviermusik im Laufe der Zeit eine künstlerische Vollkommenheit, zu der seine älteren Zeitgenossen nicht aufstiegen. Nachdem er die reichsten Erfahrungen der westeuropäischen Klavierkultur aufgesogen hatte, verlor Glinka sein Hauptziel nicht aus den Augen: die Schaffung der nationalen Grundlagen der russischen Musik. Die für die frühe Periode charakteristische Leidenschaft für den virtuosen Konzertstil diente nur als Vorstufe für die Verwirklichung wichtigerer und vielversprechenderer Ideen. Mit polyphonen Stücken (drei Fugen im Jahr 1834), dem Nocturne „Die Trennung“ und Variationen über russische Themen begründete er die lyrische Tradition des russischen Klavierspiels, die direkt zu ähnlichen Gattungen in Tschaikowskis Werk führte. Es ist kein Zufall, dass es „Die Trennung“ ist, von dem ein Forscher der russischen Klaviermusik als direktem Vorgänger von Tschaikowskis berühmtem „Herbstlied“ und der Barcarole aus seinem Zyklus „Jahreszeiten“ spricht: „Bestimmte Techniken, die Glinka in der Nocturne verwendet hat, sind an Tschaikowski weitergegeben worden (eine Kette von Unterstimmen, absteigende und wiederholte zweite Register in der Melodie)... Es ist nicht schwer, hier eine große Verwandtschaft in der Struktur zu erkennen. Die subvokalisierte Liedstruktur von Glinkas Musik ist sehr charakteristisch für die russische Musik“ (162, 197).

Glinkas Klavierwerk hat mit seiner Eindringlichkeit und seinem natürlichen lyrischen Ausdruck vieles in der Klaviermusik der größten Meister der russischen Schule vorweggenommen - bis hin zu den besten Klavierstücken von Tschaikowski, Arenski, Ljadow und später Rachmaninow.

Im Wesentlichen können alle herausragenden russischen Komponisten der Folgezeit als Erben Glinkas bezeichnet werden.

Die Prinzipien des volkstümlichen Symphonismus von Glinka wurden im Werk von Balakirew, einem direkten Schüler Glinkas, lebendig, und er bemühte sich seinerseits,

sie an seine Freunde und Mitarbeiter weiterzugeben. Glinkas Ästhetik wurde von anderen Vertretern des „Mächtigen Häufleins“ noch tiefer verwirklicht und spiegelt sich in der stillen Erhabenheit von Borodins epischen Bildern, in der poetischen Essenz von Rimski-Korsakows Märchenwelt und in der unnachahmlichen Vitalität von Mussorgskis Volksbildern wider.

Für Tschaikowski, den größten russischen Sinfoniker des 19. Jahrhunderts, waren Glinkas Grundsätze von besonderer Bedeutung. In Glinkas Kunst sah er die Grundlage für wahre Volkskunst, psychologischen Realismus und hohe Menschlichkeit. Die Integrität des tragischen Gesamtkonzepts, die Wahrhaftigkeit der volkstümlichen Charaktere in „Iwan Sussanin“, die herzliche und russische Seelenhaftigkeit von Glinkas Texten - das waren die Merkmale, die Tschaikowski besonders an dem Werk des „Vaters der russischen Musik“ reizten.

Je weiter wir uns von Glinkas Zeit, von dieser Zeit der „schönen Jugend“ der russischen Musikkunst entfernen, desto deutlicher tritt die schöpferische Leistung des großen Musikers in unser Bewusstsein. Indem wir Belinskis Worte über Puschkina wiederholen, können wir mit Sicherheit behaupten, dass Glinkas Werk zu den „ewig lebendigen und bewegten Phänomenen“ der Weltkultur gehört: „Jede Epoche spricht ihr eigenes Urteil über sie aus, und egal wie richtig sie sie versteht, sie wird es immer der nächsten Epoche überlassen, etwas Neues und Richtigeres zu sagen“ (41, 555).

MUSIKTHEATER

1.

Im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts tritt das russische Musiktheater in eine neue Phase seiner Entwicklung ein, unter dem Einfluss der allgemeinen herausragenden Errungenschaften der nationalen Kunstkultur vollziehen sich tiefgreifende Veränderungen in seinem Leben.

Die Inszenierungen von „Iwan Sussanin“ und „Ruslan und Ljudmila“ waren Großereignisse nicht nur von Musik- und Theaterebene, sondern auch von allgemeiner kultureller Bedeutung. Die beiden monumentalen Schöpfungen Glinkas bleiben für lange Zeit unangefochtene Höhepunkte der russischen Oper. Daneben wurde das russische Opernrepertoire durch andere talentierte Werke bereichert, wenn auch in kleinerem Rahmen: von Ende der 20er bis Mitte der 40er Jahre wurden fünf der sechs Opern von Werstowski aufgeführt; 1847 kam in Moskau und wenig später in St. Petersburg Dargomyschskis erste Oper „Esmeralda“ auf die Bühne, stilistisch noch nicht ganz ausgereift, aber bereits ein Vorbote des späteren Autors von „Rusalka“ und „Der steinerne Gast“.

Die hohe schöpferische Reife der russischen Oper, die in Glinkas brillanten Schöpfungen erreicht wurde, fiel mit der künstlerischen Reife der russischen Operntruppe zusammen. „Iwan Sussanin“ und „Ruslan und Ljudmila“ konnten dank begabter Sänger-Schauspieler, die die Intentionen des Komponisten wahrheitsgetreu und lebendig zu vermitteln vermochten, eine würdige Bühnenumsetzung erfahren. Es ist kein Zufall, dass im Jahr der Inszenierung von „Iwan Sussanin“ die endgültige Trennung der Operntruppe von der Schauspieltruppe offiziell vollzogen wurde. Im Gegensatz zu den herausragenden Künstlern der vorangegangenen Epoche, die ihre

Zeit zwischen Oper und Schauspiel aufteilen mussten, konnte sich die neue Schar von Sängern, die in den 30er Jahren auftrat, ganz der Oper widmen.

O. A. Petrow, A. J. Worobjowa-Petrowa und andere Vertreter dieser neuen, jungen Generation haben in Opern russischer Komponisten Bilder geschaffen, die in ihrer Vitalität und Kraft bemerkenswert sind. Sie haben sich erfolgreich mit den Neuerungen des ausländischen Opernrepertoires auseinandergesetzt. Seit Ende der 20er Jahre verschwanden allmählich die Werke von Monsigny, Daleyrak, Gaveau von den Theaterplakaten und wurden durch leichte komische Opern von Auber, Hérold, Adam und durch typische Beispiele der romantischen Kunst wie „Robert der Teufel“ von Meyerbeer, „Der Vampir“ von Marschner und einige der späten Opern von Rossini ersetzt. Diese Repertoireänderungen entsprachen den allgemeinen Tendenzen der russischen Kunstkultur, in der die Romantik noch immer eine starke und stabile Position innehatte.

Gleichzeitig gab es erhebliche Schwierigkeiten in der Entwicklung des russischen Operntheaters. Trotz all seiner Errungenschaften und seines offensichtlichen kreativen Wachstums blieb es in den Augen der Theaterdirektion, die immer noch ausländische Truppen bevorzugte, ein Stiefkind. „Keine Hauptstadt Europas“, heißt es im „Theater-Almanach für 1830“, „hat so viele mehrsprachige Theater wie St. Petersburg. Wir haben russische, Ballett-, französische, deutsche, italienische Truppen, die täglich allen Klassen der Gesellschaft verschiedene Unterhaltungen anbieten, und leider ist den oberen Klassen das russische Theater fast fremd“ (277, 11-12).

Die Tätigkeit ausländischer Truppen im Theater- und Musikleben Russlands im 19. Jahrhundert lässt sich nicht eindeutig bewerten. Sie hatte unbestreitbar positive Aspekte. So machte die deutsche Operntruppe, die in den 30er und Anfang der 40er Jahre in St. Petersburg auftrat, das russische Publikum zum ersten Mal mit so herausragenden Werken wie Mozarts „Die Hochzeit des Figaro“, Beethovens „Fidelio“ und den damaligen Neuheiten „Die Stumme von Portici“ von Auber, „Die Jüdin“ von Halévy und „Norma“ von Bellini bekannt. Einige dieser Opern, die aufgrund der Zensurbestimmungen für das russische Theater unzugänglich waren, wurden von der fortschrittlichen demokratischen Gesellschaft mit Begeisterung aufgenommen. Ab Mitte der 40er Jahre führten italienische Sänger in St. Petersburg eine Reihe von Verdi-Opern auf, die in der Presse heftige Kontroversen auslösten, vom Publikum jedoch mit großem Interesse aufgenommen wurden.

Gleichzeitig behinderten die einseitigen Vorteile, die die herrschenden bürokratischen Kreise ausländischen Truppen gewährten, die Entwicklung der russischen Oper. In materieller und rechtlicher Hinsicht waren die russischen Künstler im Grunde genommen Parias, ihre jährliche Gage war oft niedriger als die, die berühmte italienische Sänger für eine einzige Aufführung erhielten. Erst 1839 wurde die Bestimmung verabschiedet, die russischen Künstlern das Recht auf den Titel eines Ehrenbürgers verlieh - davor standen sie außerhalb der Klassenstruktur der Gesellschaft.

Ungünstige Folgen hatten die Änderungen im System der Verwaltung der Kaiserlichen Theater, die kurz nach der Thronbesteigung von Nikolaus I. eingeführt wurden. Hatte die Theaterdirektion vor 1825 eine gewisse Autonomie, so wurde sie nun dem Hofministerium unterstellt, wodurch die Rechte des Theaterdirektors eingeschränkt wurden und er in allen Fragen des Repertoires, der Gründung des

Ensembles, der Festlegung von Vergütungskategorien für Autoren und Interpreten usw. nur mit Zustimmung dieses neu geschaffenen Ministeriums tätig werden konnte.

Ein großes Übel war schließlich die Zensur, die nach dem Massaker an den Dekabristen stark verschärft worden war. Alle Werke, die auch nur den geringsten Hinweis auf Ungehorsam gegenüber der Obrigkeit oder auf eine Verurteilung der gekrönten Persönlichkeiten enthalten könnten, wurden entweder ganz verboten oder grob verändert und in ihrem Sinn entstellt. So durfte „Die Stumme von Portici“ von Auber, die in den Augen des demokratischen Publikums mit den Befreiungsbewegungen am Vorabend der Julirevolution von 1830 in Frankreich in Verbindung gebracht wurde, nur unter der Bedingung einer radikalen Überarbeitung des Librettos und einer Änderung des Titels¹ auf die Bühne des deutschen Theaters gebracht werden.

¹ Es trug den Namen „Fenelli“ (nach dem Namen des Protagonisten). Auf Russisch wurde es erstmals 1857 unter dem Titel „Die Palermo-Banditen“ inszeniert.

Der Protagonist der Oper, Masaniello, der den Namen einer echten historischen Figur trug, die 1647 in Neapel einen Aufstand gegen die Feudalherrschaft angeführt hatte (Tomaso Agnello), wurde in Fiorillo umbenannt, und das Motiv des sozialen Kampfes wurde vollständig aus der dramatischen Handlung ausgeschlossen. Der Direktor der Kaiserlichen Theater, A. M. Gedeonow, berichtete dem Hofminister, dass die Handlung der Oper gegenüber dem Original verändert und sogar der Name (Masaniello, der in den Annalen der Unruhen zu gut bekannt ist) geändert worden sei" (113, 37). „Die Hugenotten“ erblickten erst 1850 auf der Petersburger Bühne das Licht der Welt, aufgeführt von italienischen Künstlern² unter dem Titel „Guelfen und Ghibellinen“ mit einer entsprechenden Verlegung der Handlung in ein anderes Land und eine andere Epoche und einer Änderung der Grundlage des dramatischen Konflikts.

² Es wurde von russischen Darstellern aufgeführt und 1863 zum ersten Mal inszeniert.

Selbst Dargomyschskis Opernballett „Der Triumph des Bacchus“ auf Puschkins Anakreontische Gedichte erschien dem Zensor als gefährlich für die öffentliche Moral. In seiner Schlussfolgerung schrieb er: „Der Tanz der Bacchantinnen, der sozusagen die Gedanken des Dichters verkörpert, drückt, wie vom Libretto vorgegeben, den Übergang von Schüchternheit und Verwirrung zu Leidenschaft und Wollust aus eine Handlung, die im Gedicht als Spiel der Phantasie entschuldigt wird, auf der Bühne aber verführerisch und nahe an der Unmoral ist“ (113, 108).

Die Überarbeitung der Opernlibretti, die unter dem Druck der Zensur oder auf direkte Anweisung staatlicher Stellen erfolgte, ähnelte dem, was man gemeinhin als „Vogel-Strauß-Politik“ bezeichnet. Ein großer Teil des Publikums kannte den wahren Inhalt der aufgeführten Opern, unabhängig davon, was auf der Bühne präsentiert wurde. I. A. Gontscharow, der in der Zeit der bekannten Liberalisierung in der zweiten Hälfte der 50er Jahre zum Zensor ernannt wurde, schrieb in einem seiner Berichte: „Ich wage zu denken, dass alle früheren Maskierungen von unbequemen, nach Meinung des Zensors, Themen nutzlos waren... Dies führte nicht zu den gewünschten Folgen; alle Zuschauer wussten sehr gut, was sich dahinter verbarg, und enthielten sich natürlich nicht der Kritik an der übermäßigen Strenge der Zensur“ (113, 158).

Wenn man vom Musiktheater in Russland im zweiten und weitgehend auch im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts spricht, muss man sich fast ausschließlich auf die Oper beschränken. Das St. Petersburger Ballett befand sich nach dem Rücktritt Didelots 1832 im Niedergang. Die französischen Choreographen A. Blache und A. Titus, die den brillanten Choreographen ersetzten, waren wenig begabte, beschränkte Menschen, die sich keine ernsthaften künstlerischen Aufgaben stellten. Ersterer hielt sich nur kurz in Russland auf und kehrte zwei Jahre später in seine Heimat zurück, da er die Sympathie des Petersburger Publikums nicht gewinnen konnte. Titus, der mit seiner Abreise den Platz des obersten Ballettmeisters einnahm, stand bis Ende der 40er Jahre an der Spitze des russischen Hauptstadtballetts. Der sowjetische Forscher charakterisiert sein künstlerisches Bild: „Titus hatte wie Blache keine gefestigten schöpferischen Überzeugungen, hatte keine ausgeprägte und integrale Künstlerpersönlichkeit. Er diente nicht der Kunst, sondern der Mode. Neben den niedrigsten Produktionen seiner eigenen Komposition („Die wilde Insel“, „Zwei Tanten“ usw.) kopierte er bereitwillig die Aufführungen anderer Ballettmeister, die im Westen Furore gemacht hatten“ (131, 200).

Mit Titus' Werk ist der äußerlich brillante, üppig dekorative, aber leichtgewichtige und substanzlose Inszenierungsstil verbunden, der die russische Ballettszene während der 30er und den größten Teil der 40er Jahre beherrschte. Die Musik für die Ballettaufführungen wurde entweder aus allen möglichen zufälligen Quellen ausgewählt oder von völlig unbedeutenden handwerklichen Musikern geschaffen.

Von den berühmteren russischen Komponisten wandten sich nur Aljabjew und Warlamow sporadisch dem Genre des Balletts zu. 1827 wurde auf der Moskauer Bühne ein Ballett mit Musik von Aljabjew unter dem parodistischen Titel „Die Zaubertrommel oder Die Folge der Zauberflöte“ aufgeführt. In den 1830er Jahren schrieb Warlamow, ebenfalls für das Moskauer Theater, Musik für die Ballette „Die Vergnügungen des Sultans oder Der Sklavenverkäufer“ (1834) und „Der schlaue Junge und der Kannibale“ (letzteres in Zusammenarbeit mit A. S. Gurjanow, 1837). Aber trotz des historischen Interesses dieser Fakten und der attraktiven Aspekte der Musik beider Komponisten enthielten diese Werke keine innovativen Elemente, die einen bedeutenden Einfluss auf das Schicksal des russischen Balletttheaters haben könnten.

Die Balletttruppen von St. Petersburg und Moskau verfügten über eine ausreichende Anzahl von klugen und interessanten Künstlerpersönlichkeiten - unter ihnen J. S. Teleschowa, M. D. Nowitzkaja, J. I. Andrejanowa, T. S. Karpakowa, J. A. Sankowskaja. Aber unter der vorherrschenden Inszenierungsroutine konnten sie sich nicht in der vollen Kraft ihres Talents zeigen.

Erst in den 40er Jahren begann sich ein neuer Strom im Bereich des Repertoires und etwas später auch im Verständnis der Ballettaufführung als ganzheitliches choreographisches Drama mit einer einzigen übergreifenden Handlung zu entfalten. Ein bemerkenswertes Ereignis im russischen Theaterleben war die Aufführung eines der populärsten romantischen Ballette, „Giselle“ (1842), auf der St. Petersburger Bühne mit Musik von A. Adam, einem Komponisten, der dem russischen Publikum durch seine in beiden Hauptstädten aufgeführten Opern bekannt war.

Die entscheidende Erneuerung des Produktionsstils beginnt mit der Ankunft des berühmten französischen Ballettmeisters Jules Perrot. 1848 inszenierte er in St. Petersburg sein Ballett „Esmeralda“, das kurz zuvor auf der Pariser Bühne erschienen war. Die Inszenierung verdankte ihren großen Erfolg sowohl der populären russischen Handlung von Hugos Roman, die zuvor als Grundlage für eine dramatische Inszenierung und Dargomyschskis Oper gedient hatte, als auch der Neuartigkeit und

Ausdruckskraft der choreografischen Lösung. Die Ballettinterpretation dieser Geschichte erwies sich als die langlebigste und hat auf der Bühne bis heute überlebt.

Indem er die Prinzipien des romantischen Balletts der 30er und 40er Jahre auf russisches Terrain übertrug, belebte Perrot gewissermaßen Didelots choreografische Methoden neu und führte sie auf einer neuen historischen Stufe fort. Die zehnjährige Periode, in der er die St. Petersburger Ballettkompanie leitete, war von vielen bedeutenden und farbenfrohen künstlerischen Errungenschaften geprägt.

Die Frage der Synthese von choreografischen und musikalischen Elementen stellte sich in Perrots Produktion jedoch noch nicht. Sein ständiger musikalischer Mitarbeiter war der italienische Komponist C. Pugni³, der sich durch eine phänomenale Fruchtbarkeit und Leichtigkeit des Schreibens auszeichnete, sich aber nicht über das Niveau eines unpersönlichen Handwerks erhob.

³ Ab 1851 war er ständiger Komponist von Ballettmusik bei der Direktion der Kaiserlichen Theater.

Die Musik der zahlreichen Ballette Pugnis, die zwar unter dem Gesichtspunkt des „Tanzens“ zweckmäßig, aber banal und primitiv in der Struktur war, erfüllte nur eine rein zweckmäßige Aufgabe, nämlich die Begleitung des Tanzes. Bestenfalls blieben seine Ballettpartituren, wie B. W. Assafjew bemerkt, „nur Experimente, die es nicht schafften, das Konzept eines ballettmusikalischen Konzerts (wie das „Konzert“ der italienischen Opern) zur Einheit und Ganzheit der musikalisch-choreographischen Handlung gemäß den Bestrebungen des Konzepts des Musikdramas zu vertiefen“ (26, 176).

Diese Aufgabe wurde erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im klassischen russischen Ballett verwirklicht, das den wichtigsten Wendepunkt in der Geschichte des Weltballetttheaters markierte, doch finden wir die Voraussetzungen für ihre Lösung bereits in den choreographischen Szenen der Opern Glinkas. „Glinka“, schreibt derselbe Forscher, „vergeistigte auf seine Weise die „abgestandenen Formeln“ der klassischen „Übungen der Tänzer zur Geige“. Die Rhythmusformeln italienischer und französischer Herkunft erwachten unter dem Einfluss seiner elegantesten melodischen Muster („Tänze der Zauberin Naina“) zum Leben und erinnerten an die ebenso klassischen Rhythmen und Reime von Puschkins Gedichten über Istomina.... In den oben erwähnten Tänzen aus „Ruslan“ formulierte Glinka fast den gesamten „Koran“ der Ballettklassiker, ihren figurativen und rhythmischen Kanon in Musik. Sie wurden später von Tschaikowski und Glasunow mit ihren Rhythmen und Melodien bereichert und weiterentwickelt“ (21, 136-137).

Es ist durchaus verständlich, dass weder die klassischen Tänze von „Nainas Verzauberungen“ noch die eher national geprägten Tänze im Königreich Tschernomor⁴ zu Lebzeiten des Komponisten eine angemessene choreografische Umsetzung erfahren konnten.

⁴ Glinka schuf bereits im polnischen Akt von „Iwan Sussanin“ eine symphonisierte Suite von Nationaltänzen, die organisch in die Entwicklung der dramatischen Handlung eingebunden sind.

Glinka war der zeitgenössischen Ballettpraxis drei bis vier Jahrzehnte voraus.

Außerordentlich populär war bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts das Genre des Vaudevilles, das an der Wende von 1810 zu den 20er Jahren entstand. Jedes Stück, sei es ein Drama, eine Tragödie oder eine „ernste“ Oper, das das Publikum unterhalten sollte, musste mit dem Vaudeville enden. Die meisten Stücke dieser Art

waren leer und substanzlos, eine reine Farce, oft eine bloße Übersetzung oder eine hastige Neuliteration des französischen Originals. Solche billigen Basteleien verschwanden so schnell, wie sie auf der Bühne erschienen waren, und wurden vergessen. Eine der Moskauer Zeitschriften beklagte sich über die Überbevölkerung des Vaudevilles im Theaterrepertoire und schrieb: „Auf der hiesigen Bühne wimmelt es nur so von Vaudeville-Heuschrecken, und gute Opern vertreiben diese Wolke gelegentlich“⁵.

⁵ Moskauer Telegraph, 1829, Nr. 24, S. 506.

Nur einige Vaudevilles der 30-40er Jahre sind von größerem literarischen und dramaturgischen (aber nicht musikalischen) Interesse. In den Stücken dieses Genres, die von Autoren wie W. A. Karatygin, F. A. Koni, D. T. Lenski stammen, finden sich Anklänge an den literarischen Kampf jener Zeit, in dem in ziemlich durchsichtiger Form Vertreter der korrupten reaktionären Presse, wie z. B. der selbst von Puschkin stigmatisierte Figljarin (Thaddäus Bulgarin), angeprangert und lächerlich gemacht wurden. Einige dieser Stücke kommen inhaltlich dem Typus des „physiologischen Essays“ nahe, der in der „natürlichen Schule“ entwickelt wurde. „An die Stelle des edlen Vaudevilles“, schreibt A. A. Gosenpud, „tritt das bürgerliche Vaudeville, das bereits in den Werken von Schachowski und Pissarew durch Merkmale einer gewissen Krise gekennzeichnet ist. Während bei Pissarew die Stadtbewohner nur gelegentlich auftauchen, werden sie bei Lenski, Koni und Karatygin zu den Hauptprotagonisten. Kaufleute, Beamte, Angehörige des Kleinbürgertums und Schauspieler bevölkern in bunter Menge die Bühne des Vaudevilles der 30er Jahre. Gelegentlich taucht auch die Bluse eines Handwerkers auf. Die Genremalerei wird dichter, die Verbindung zum Alltag deutlicher spürbar.

All dies betrifft jedoch nur die literarische Seite - die Vaudeville-Musik wurde in der Regel nicht neu komponiert, sondern aus früheren Stücken rekrutiert⁶.

⁶ In der Presse erschienen Klagen über die Wiederholung der gleichen Melodien im Vaudeville, die angeblich auf die Schuld der Schauspieler zurückzuführen waren, die keine neuen lernen wollten (siehe z.B. „Moskauer Telegraph“, 1829, Nr. 10, S. 272-273).

Berühmte russische Komponisten arbeiteten nicht in diesem Bereich: Aljabjew schrieb nach 1827 fast kein neues Vaudeville mehr, während sich Werstowskis schöpferische Interessen ab Ende der 20er Jahre fast ausschließlich auf die Oper konzentrierten, und wenn er sich gelegentlich dem Vaudeville zuwandte, dann nur in Zusammenarbeit mit anderen Komponisten, wobei er sich auf die Komposition einzelner Nummern beschränkte und meist aus seinem alten Fundus schöpfte. Die musikalische Bedeutung des Vaudeville in den 30-40-er Jahren entspricht bei weitem nicht seinem spezifischen Gewicht im Theaterrepertoire dieser Jahre. Allmählich wurde die Rolle der Musik im Vaudeville immer bescheidener, und er degenerierte zu einem bescheidenen farcenhafte Typus Komödie, und den Platz einer solchen Varietät als Opern-Vaudeville nimmt eine leichte komische Oper nach französischem Vorbild ein, die ihrerseits in den 60-er Jahren die Operette verdrängte.

2.

In den ersten Jahren nach dem Dekabristenaufstand befand sich das russische Operntheater in einem kritischen Zustand, da es an einem neuen, publikumswirksamen Repertoire mangelte und das Niveau der Aufführungen deutlich gesunken war. Bereits in der ersten Hälfte der 20er Jahre verlor die großstädtische Truppe so herausragende Sänger-Schauspieler wie J. S. Sandunowa und P. W. Slow, 1828 musste G. F. Kljowski seine künstlerische Tätigkeit wegen des Verlustes seiner Stimme aufgeben, gleichzeitig verließ N. S. Semjonowa die Bühne. Von der älteren Generation der Opernkünstler, die sich der Liebe des Publikums erfreuten, trat nur noch W. M. Samoilow auf, aber auch seine Stimme klang nicht mehr so frisch wie in der Blütezeit der 1800-10er Jahre. All diese Verluste, so ein zeitgenössischer Beobachter, „ließen die eifrigsten Besucher der russischen Euterpe erkalten“ (277, 14).

1828 wurde die italienische Operntruppe, die seit Anfang der 20er Jahre in Moskau tätig war, nach St. Petersburg verlegt. Sie begann ihre Aufführungen auf der Bühne der Hauptstadt am 17. Januar desselben Jahres mit Rossinis „Der Barbier von Sevilla“, dessen Werke einen zentralen Platz in ihrem Repertoire einnahmen. Das russische Publikum in der Hauptstadt lernte zunächst seine Opern des „ernsten“ Genres wie „Semiramis“, „Moses in Ägypten“ (mit einem modifizierten Libretto unter dem Titel „Pietro l'Eremita“ – „Peter der Einsiedler“) und „Tancredi“ kennen. 1830 zeigten italienische Künstler Mozarts „Don Giovanni“, der zwei Jahre zuvor auf der russischen Bühne inszeniert worden war. Die italienische Inszenierung stieß in der Presse auf scharfe Kritik. „Kürzlich gab im hiesigen italienischen Theater“ - schrieb D. J. Strujski – „ein bekannter Fremder „Don Giovanni“...“ (273, 5). Der Kritiker wies vor allem auf die zahlreichen Kürzungen und Umstellungen hin, die dieses brillante Werk völlig entstellten.

Das Juwel der italienischen Truppe war Sophia Schoberlechner, Tochter und Schülerin des Hofmusikers F. Dal-Occa, die in Russland geboren und aufgewachsen war. Unter den anderen Künstlern ragten die Sopranistin Melas, der erste Tenor Nicolini und der Bass D. Tosi, der später auf die russische Bühne wechselte⁷, heraus.

⁷ Im September 1830 trat die berühmte deutsche Sängerin G. Sonntag (verheiratet mit Rossi) in den Rollen der Rosina und der Desdemona in Aufführungen italienischer Opern auf der Bühne des Hoftheaters von Zarskoje Selo auf (siehe: „Der Zeitgenosse“, 1843, Nr. 11, Verschiedenes, S. 86). An den öffentlichen Aufführungen in St. Petersburg nahm sie nicht mehr teil, da sie ihre Tätigkeit als Opernkünstlerin aufgegeben hatte.

Doch im Großen und Ganzen bestand die Truppe aus zweitklassigen Sängern, von denen die meisten nicht über das Niveau des Mittelmaßes hinaus kamen. Die Produktionen waren kein Erfolg, und nach mehr als drei Jahren verließ das Ensemble St. Petersburg.

In der Zwischenzeit hatte sich die russische Oper positiv entwickelt und konkurrierte erfolgreich mit der italienischen Oper. Die öffentliche Aufmerksamkeit wurde durch die Inszenierung von Rossinis „Moses“ in einer neuen Pariser Fassung mit dem Titel „Die Belagerung von Korinth“ erregt. Die Presse stellte fest, dass die Oper „ungewöhnlich gut verlief“⁸, von den Teilnehmern der Aufführung verdienten W. M. Samoilow und die junge Nachwuchssängerin Birkina besonderes Lob.

⁸ „Moskauer Westnik“, 1830, Nr. 5, S. 101.

Zu Beginn der 30er Jahre wurde das russische Opernhaus mit neuen jungen Kräften, darunter hochbegabten Künstlern von herausragendem Format, erheblich erneuert. Dies trug dazu bei, das Ansehen der Oper in den Augen des Publikums zu steigern, und ermöglichte die Realisierung einer Reihe neuer und interessanter Produktionen.

Am 10. Oktober 1830 debütierte auf der St. Petersburger Bühne O. A. Petrow, der die Rolle des Zarastro aus der „Zauberflöte“ spielte. Trotz mangelnder Bühnenerfahrung zog er sofort allgemeine Aufmerksamkeit auf sich durch seine wunderbare Stimme, Noblesse und die durchdachte Darstellung⁹.

⁹ Siehe „Die Nordbiene“, 1830, 21. Oktober.

Einige Monate später trat Petrow mit nicht weniger Erfolg in „Der Barbier von Sevilla“ in der Rolle des Figaro auf und begründete seinen Ruf als talentierter, vielversprechender Sänger und Schauspieler.

Der junge Künstler, der aus den unteren Schichten der Gesellschaft stammte, war bereits seit Mitte der 20er Jahre auf Provinzbühnen in der Ukraine und in südrussischen Städten aufgetreten, sowohl in dramatischen Stücken als auch in kleinen Opern vom Typus des Halbvaudevilles (siehe: 139, 4-10). Von unbestrittener Bedeutung für ihn waren die Begegnungen mit M. S. Schtschepkin, zunächst in Charkow und dann in Moskau, wo Petrow auf seinem Weg nach St. Petersburg einige Zeit verweilte. Später sagte er selbst, wie viel er dem großen Künstler in seiner künstlerischen Entwicklung zu verdanken hatte (siehe: 205). Die in seiner Jugend erworbenen Fähigkeiten der Bühnenaufführung und des Amateurmusizierens kompensierten bis zu einem gewissen Grad Petrows Mangel an systematischer Gesangs- und Schauspielausbildung. In St. Petersburg konnte er unter der Anleitung erfahrener Lehrer sein Talent sehr schnell verfeinern und einen führenden Platz im Bassrepertoire einnehmen.

Drei oder vier Jahre lang spielte Petrow auf den Bühnen der Hauptstadt mehr als zehn der unterschiedlichsten Rollen in russischen und ausländischen Opern. Einige davon hatten für ihn nur episodische, flüchtige Bedeutung, und die Werke, in denen der Künstler auftrat, waren oft nur von kurzer Dauer und verschwanden bald von den Spielplänen. Aber es gab auch Rollen, die ihm die Möglichkeit gaben, ein starkes, eindrucksvolles dramatisches Bild zu schaffen. Dies ist die Rolle des Bertram in Meyerbeers Oper „Robert der Teufel“, die 1834 in St. Petersburg aufgeführt wurde.

Diese erste große romantische Oper auf der russischen Bühne wurde trotz einiger kritischer Reaktionen vom Publikum mit Begeisterung aufgenommen und blieb lange Zeit eines der beliebtesten Werke des Opernrepertoires. Petrow, der an der Uraufführung 1834 mitwirkte, war zwölf Jahre lang ein ständiger Darsteller der Rolle des Bertram und wandte sich ihr dann bis zum Ende seiner ungewöhnlich langen künstlerischen Laufbahn immer wieder zu.

Belinski, als er ihn in dieser Rolle sah, schrieb an W. P. Botkin: „Petrow (Bertram) ist ein großartiger Schauspieler, er spielte seine Rolle vor mir wie ein genialer Künstler“ (38, 445). Fast ein Vierteljahrhundert nach der ersten Aufführung von „Robert“ in St. Petersburg, als der Künstler bereits über fünfzig war, gestand Serow, dass er „in dieser Rolle genauso war wie vor 20 Jahren, das heißt, hervorragend“. „In Petersburg“, bemerkt der Kritiker, „gab es viele Bertrams (Versing, Tamburini, Formes,

ein gewisser Gjurti und Dido), unser Bertram, sagen wir mit Stolz, ist ohne Vergleich besser als alle anderen. Diejenigen, die in Paris Lévasseur (für den diese Rolle geschrieben wurde) hören konnten, gestehen, dass Petrow besser ist als Lévasseur...“ (247, 813).

Petrows Leistung war besonders beeindruckend, da er dem düsteren dämonischen Bild, das die romantische Fantasie des Librettisten und Komponisten geschaffen hat, lebendige menschliche Züge verlieh. Sein Bertram ist vielschichtig und widersprüchlich - er ist nicht nur ein böser Geist, der die Gestalt eines mittelalterlichen Ritters angenommen hat: obwohl er seinen eigenen Sohn ins Verderben stößt, ist ihm das Gefühl der väterlichen Liebe nicht fremd.

In dieser Rolle zeigte sich Petrow zum ersten Mal als großer realistischer Opernkünstler, der zu tragischen Höhenflügen fähig ist. In den von ihm geschaffenen Bildern war alles bis ins kleinste Detail durchdacht und innerlich gerechtfertigt. So staunte Brjullow zum Beispiel über die außergewöhnliche Kunst, mit der er sein Gesicht schminkte, so dass es manchmal völlig unkenntlich war.

Petrows regelmäßige Partnerin war A. J. Worobjowa¹⁰, die am 19. November 1833 im Alter von nur sechzehn Jahren ihr Debüt in Rossinis „Die diebische Elster“ gab.

¹⁰ Nach ihrer Heirat mit O. A. Petrow nahm sie seinen Nachnamen an, unter dem sie ab 1837 auftrat.

In dieser Oper spielte sie die kleine Rolle des Pippo, nahm aber in den folgenden Jahren einen der führenden Plätze auf der St. Petersburger Opernbühne ein. Worobjowa besaß eine schöne, tiefe, samtig timbrierte Altstimme und bestach durch eine erstaunliche Aufrichtigkeit, Wahrhaftigkeit des Ausdrucks, die Fähigkeit, in die innere Struktur der Erfahrungen ihrer Figuren einzudringen und jede Rolle zu vergeistigen.

Das Talent der Künstlerin zeigte sich mit großer Kraft in der Rolle des jungen tapferen Kriegers Arsace aus Rossinis Oper „Semiramis“, die Anfang 1836 auf der russischen Bühne aufgeführt wurde. An der Aufführung war auch O. A. Petrow beteiligt, aber alle Anwesenden der Premiere vermerkten vor allem einen großen Eindruck von der spielenden und singenden Worobjewa, die ein ungewöhnlich helles und vollständiges Stimm- und Bühnenbild schuf. Die Presse beurteilte ihre Leistung einhellig mit Begeisterung (siehe: 97, 90-92).

Zur gleichen Zeit wie Petrowa begann auch M. M. Stepanowa ihre künstlerische Tätigkeit, eine Sängerin, die zwar nicht so herausragend war, aber einige Jahre lang erfolgreich das gesamte Sopranrepertoire in russischen Opernproduktionen sang. „Zwei solche Sängerinnen wie Frau Petrowa Senior [A. J. Worobjowa-Petrowa] und Stepanowa“, schrieb Odojewski, „sind in der Lage, die schwierigsten Gesangspartien mit Ruhm zu erfüllen“ (197, 202). Der Hauptinterpret von Tenorpartien auf der St. Petersburger Bühne war nach Samoilows Tod A. I. Leonow. Obwohl er keine herausragenden stimmlichen Eigenschaften besaß, konnte er dank seiner natürlichen Musikalität und Kultur bedeutende künstlerische Leistungen erbringen. Im Zusammenhang mit der ersten Inszenierung von „Ruslan und Ljudmila“ im Jahr 1842, in der Leonow die Rolle des Finn verkörperte, bemerkte Odojewski: „G. Leonow hat in letzter Zeit enorme Fortschritte in der Stimme und in der Kunst gemacht: das Publikum ist endlich sehr angetan von ihm, und er verdient diese Auszeichnung mit seinem wunderbaren Talent absolut“ (197, 203).

Der ehrwürdige Cavos blieb bis Ende der 30er Jahre an der Spitze des Opernhauses. Wenn er auch keinen kreativen Funken in seine Arbeit einbrachte, so erreichte er doch ein gutes Ensemble und die Korrektheit der Aufführung. Seine hohe Professionalität und große Erfahrung brachten ihm einen wohlverdienten Ruf als Lehrer und Führer ein.

In der Oper und insbesondere im Ballett wurde dem Spektakulären große Bedeutung beigemessen. Im Bereich der Dekoration dominierte der Wunsch nach romantischer Pittoreske, Reichtum und Helligkeit der Farben, aber das „goldene Zeitalter“ der Romantik in der Theatermalerei ist bereits vorbei und poetische Reichtum der Phantasie, gewagte Flug der Phantasie oft durch externe Glanz und Pracht ersetzt. „... Die fortschrittlichsten Ideen der romantischen Kunst, die in der Staffeleimalerei des zweiten Drittels des 19. Jahrhunderts verkörpert wurden“, - stellt der sowjetische Forscher fest – „spiegeln sich nicht in der Theaterausstattung jener Zeit wider In den 30-40-er Jahren gab es in der Theaterdekoration keine so hohen Beispiele, wie sie in der vorangegangenen Periode geschaffen wurden, als die russische Bühne Gonzaga und Kanoppi diente“ (102, 380).

Seit 1834 war A. A. Roller, der bereits in seinem Heimatland Deutschland und in einigen anderen westeuropäischen Ländern berühmt geworden war, Theaterdesigner und Chefmechaniker der St. Petersburger Bühne. Mit unbestrittenem koloristischem Geschick und Einfallsreichtum bei der Schaffung aller Arten von Extravaganzeffekten war Rollers Kunst eklektisch und trug manchmal den Stempel akademischer Vernunft. In dem Maße, in dem sich der Realismus in der russischen Kunstkultur ausbreitete und durchsetzte, offenbarte er zunehmend seine Schwächen. „Seit den 50er Jahren“, schreibt derselbe Forscher, „war die romantische Richtung in der russischen Theater- und Dekorationsmalerei erschöpft, aber Roller errichtete in dieser Zeit weiterhin auf der Bühne sperrige eklektische Strukturen, die mit den leuchtenden Farben exotischer Landschaften koloriert waren. Der Künstler blieb ein Gefangener der romantischen Methode, die zu diesem Zeitpunkt bereits zu einer toten Routine geworden war“ (102, 387).

Die gleichzeitige Arbeit mit russischen und ausländischen Theatermachern folgte demselben Weg, nur in geringerem Umfang.

3.

Die Situation des Moskauer Operntheaters Ende der 20er und in der ersten Hälfte der 30er Jahre unterschied sich erheblich von der Situation der russischen Oper in St. Petersburg zur gleichen Zeit. Zwar wurden bereits zu Beginn dieser Periode talentierte Künstler auf die Moskauer Bühne berufen, die erfolgreich im Opernrepertoire auftraten. In diese Jahre fällt die Blütezeit der künstlerischen Tätigkeit von P. A. Bulachow, den F. A. Koni als „einen der besten Sänger Russlands“ bezeichnete, 1827 debütierte als Opernsänger A. O. Bantyschew, der nach seinem Abschied von der Bühne Bulachow (1832) den Platz des ersten Moskauer Tenors einnahm. Bei der Eröffnung des Bolschoi-Theaters 1825 debütierte N. W. Lawrow mit der Rolle des Apollo im Prolog von "Der Triumph der Musen". Der zitierte Kritiker, der die „außerordentliche Süße und Reinheit“ seines gesungenen weichen Basses bemerkte, schenkte Lawrows dankbarem Auftreten und dramatischem Talent besondere Aufmerksamkeit, „die nicht immer bei Opernsängern zu finden sind“ (126,

79). Unter den Frauen war der „Star“ der Moskauer Bühne N. W. Repina. Sie war eine vielseitige Schauspielerin mit großem Bühnencharme, die mit gleichem Erfolg sowohl in dramatischen als auch in Opern- und Vaudeville-Rollen auftrat.

Gleichzeitig waren die Möglichkeiten des Moskauer Theaters im Vergleich zu den Bühnen der Hauptstadt viel bescheidener und begrenzter. In den Augen der Theaterleitung war es von untergeordneter Bedeutung, und die ihm zugewiesenen Mittel waren oft unzureichend, was sich sowohl auf das Repertoire als auch auf das allgemeine Niveau der Produktionen auswirkte. Einige Opern, die in St. Petersburg sehr erfolgreich waren, konnten in Moskau nicht aufgeführt werden, weil die materiellen und darstellerischen Mittel nicht ausreichten.

Schließlich war es notwendig, den Geschmack des Publikums zu berücksichtigen, der durch die besondere Lebensweise in Moskau bestimmt wurde, die sich damals deutlich von der in St. Petersburg unterschied, wie Puschkin in den 30er Jahren schrieb (siehe: 217, 184-189). Ein Jahrzehnt später entwickelte und vertiefte Belinski einige seiner Gedanken in einem Essay mit dem Titel „Petersburg und Moskau“. Er verweist auf die Rolle Moskaus und insbesondere seiner Universität bei der Entwicklung der Aufklärung und der Propagierung neuer, fortschrittlicher Ideen, bezeichnet sie aber gleichzeitig als „Stadt des patriarchalischen Familienlebens“ mit ihrem spezifischen Konservatismus und dem Festhalten an alten Traditionen: „Trotz des offensichtlichen Appetits Moskaus auf neue Meinungen, oder vielleicht auf neue Ideen, lebt sie, meine Mutter, immer noch auf die alte Art und Weise und macht sich nicht verrückt... ihre Ideen sind ihre eigenen, und ihr Leben ist ihr eigenes. Es ist klar, dass sie ihren eigenen konservativen Ansatz hat, der nur nach und nach und langsam der Neuheit nachgibt und sich ihr nicht unterwirft“ (37, 412).

Dieser „konservative Ansatz“ kann das Fortbestehen alter „magischer“ Opern auf der Moskauer Bühne erklären, die auf den Spielplänen der Petersburger Theater nur selten zu finden waren¹¹.

¹¹ Die Wiederaufnahme von Cavos' „Ilja der Recke“ 1831 in St. Petersburg blieb unbemerkt und löste keine Reaktion in der Presse aus.

Der Intendant der Moskauer Theater F. F. Kokoschkin schrieb 1828 an den Hofminister im Zusammenhang mit der Aufführung von „Ilja der Recke“: „Die Aufführung dieser Oper ist um so notwendiger, als die französische Truppe, die aus Paris kommt, bald hier eintreffen wird und den größten Teil des besten Publikums hier ablenken wird. Infolgedessen können nur prächtige Aufführungen, die auf alle Klassen von Zuschauern wirken, die Gebühren des russischen Theaters tragen“ (zitiert in: 306, 122)¹².

¹² „Ilja der Recke“ wurde am 13. Januar 1829 aufgeführt, nachdem der erste Teil von „Rusalka“ ein halbes Jahr zuvor wiederaufgenommen worden war.

Ab Ende der 20er Jahre beginnt im Leben des Moskauer Theaters eine Zeit, die als „Werstowski-Ära“ bezeichnet werden kann. 1825 wurde A. N. Werstowski zum Leiter der Musikabteilung ernannt, 1830 zum Inspektor des Repertoires der Moskauer Kaiserlichen Theater. In seinen Händen konzentrierte sich die gesamte künstlerische Leitung, er bestimmte nicht nur die Repertoirepolitik, sondern lernte mit den Künstlern neue Rollen ein und übernahm manchmal auch die Funktion des Regisseurs.

Als begabter Komponist, der sich in seinem Schaffen vor allem dem Musiktheater zuwandte, hatte Werstowski auch einen bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung des Moskauer Operntheaters. Von größter historischer Bedeutung waren seine drei Opern, die vor Mitte der 30er Jahre aufgeführt wurden: „Pan Twardowski“ (1828), „Wadim“ (1832) und „Askolds Grab“ (1835). Durch die Verbindung des lebendigen Schauspiels, der Dekoration und der unterhaltsamen Handlung der „magischen“ Oper vom Anfang des Jahrhunderts mit dem romantischen Mysterium der Bilder und der frischen, ausdrucksstarken Musik, die von den Intonationen des städtischen Liedlebens durchdrungen ist, fanden sie großen Anklang beim Publikum und nahmen einen festen Platz im Repertoire ein.

Das ausländische Repertoire der Moskauer Oper entwickelte sich langsamer als in St. Petersburg, aber allmählich. Auf der Bühne der Hauptstadt wurde 1831 „Die Belagerung von Korinth“ inszeniert. „Das Gerücht“ schrieb mit Genugtuung: „Endlich haben wir auf diese berühmte Oper des großen Rossini gewartet“ - und lobte die Darsteller (Bulachow, Bantyschew, Lawrow, die lokale Primadonna Petrowa), begleitete seine Einschätzung jedoch mit einem charakteristischen Vorbehalt: „...sagen wir offen, dass der ununterbrochene Gesang und die langen Rezitative, die unsere Künstler nicht ganz beherrschen, für unser ungewohntes Ohr schwierig sind, und deshalb erschien die ganze Oper vielen lang und ermüdend“¹³.

¹³ „Das Gerücht“, 1831, Nr. 20, S. 6-7.

Eine weitere wichtige Premiere im selben Jahr war Marschners Oper „Der Vampir“. Diesmal hob der Rezensent Lawrow und Repina hervor, die die Titelrolle spielten, und beklagte gleichzeitig die „Knappheit der Mittel unserer Bühne“, die es nicht erlaubte, die für die Aufführung schwierige Oper in ihrer richtigen Form zu zeigen. Die Bewertung des Werks selbst fiel zurückhaltend aus: mit der Bemerkung, es handele sich lediglich um eine Variation desselben Motivs wie beim „Freischütz“, gab der Rezensent Letzterem den Vorzug¹⁴.

¹⁴ „Das Gerücht“, 1831, Nr. 49, S. 362-363. Im Zusammenhang mit der nächsten Wiederaufnahme des „Freischütz“ vermerkte dasselbe Blatt: „Die unsterbliche Musik von Herrn Weber altert nicht“ („Das Gerücht“, 1832, Nr. 78, S. 311).

Im darauffolgenden Jahr wurde zum ersten Mal in Russland Cherubinis „Lodoiska“¹⁵ aufgeführt, die von der Presse viel höher bewertet wurde als Kreutzers gleichnamige Oper, die dem russischen Publikum seit Anfang des Jahrhunderts gut bekannt war.

¹⁵ In diesem Fall war Moskau der Stadt St. Petersburg voraus, wo Cherubinis Oper erst zwei Jahre später aufgeführt wurde (siehe: „Die Nordbiene“, 1835, 29. August).

Hérolds „Zampa“ (Uraufführung am 3. November 1833), in der ein Rezensent nur „eine lächerliche Nachahmung von Don Giovanni“ sah, war zwar umstritten, doch die Aufführung wurde dank der unterhaltsamen, romantisch angehauchten Handlung und der zugänglichen melodischen Musik ein Publikumserfolg.

Ab 1830 gastierte ein deutsches Ensemble in Moskau und zeigte neben dem gleichzeitig auf der russischen Bühne aufgeführten „Freischütz“ auch Mozarts „Don Giovanni“ und Webers „Silvana“. Die letztgenannte Oper wurde später auch im russischen Theater aufgeführt.

Doch all diese Neuerungen verdrängen nicht die vom Moskauer Publikum geliebten guten alten Bekannten von der Bühne: 1832 erscheint wieder der vierte Teil von

„Rusalka“, und zu Beginn des nächsten Jahres – „Kosakendichter“. Besonderes Interesse an dem Stück weckte diesmal die Beteiligung von Schtschepkin. „Die Inszenierung dieses alten, abgegriffenen Stücks durch neue Personen (Darsteller - J. K.), - so war in einer der Rezensionen zu lesen - unter Beachtung der Treue in den Kostümen und anderer lokaler Merkmale des kleinrussischen Lebens hat dem größten Teil des Publikums Freude bereitet, wofür es Herrn Schtschepkin sehr dankbar ist. Da er selbst ein Sohn der Ukraine ist, bezauberte Schtschepkin in der Rolle des Grizko wahres Spiel, das durch die strengste Treue in Kostüm, Sprache und allen Kunstgriffen eingefangen wurde“¹⁶.

¹⁶ „Das Gerücht“, 1833, Nr. 15, S. 52.

Anschließend trat der große Künstler immer wieder in kleinen komischen Opern des Liedtyps auf, die auf Themen aus dem ukrainischen Leben basieren.

4.

Am 27. November 1836 wurde Glinkas Oper „Iwan Sussanin“ anlässlich der Eröffnung des teilweise rekonstruierten Bolschoi-Theaters in St. Petersburg aufgeführt. Der Premiere wohnten die besten Vertreter der fortgeschrittenen russischen Intelligenz bei, die sich damals in St. Petersburg aufhielten. Der Erfolg war außerordentlich: in zwei Monaten (bevor die Theater wegen der Großen Fastenzeit geschlossen wurden) erlebte die Oper 20 Aufführungen, und jedes Mal war sie voll besetzt. Trotz der offen unfreundlichen Haltung der Hauptstadtaristokratie und der feindseligen Nörgeleien der bulgarischen Herren wuchs das Interesse an Glinkas genialem Werk in weiten Kreisen des Publikums stetig, auch wenn nicht jeder seine Bedeutung für das Schicksal der russischen Musik richtig einschätzen konnte¹⁷.

¹⁷ Die Umstände der Inszenierung von „Iwan Sussanin“ und die um die Oper entstandene Polemik sind in der sowjetischen Glinka-Forschung ausführlich und umfassend beleuchtet worden. Die wichtigsten Punkte dieser Polemik werden im Kapitel „Musikalisch-kritische Gedanken“ zusammengefasst.

Die Aufführung von „Iwan Sussanin“ - ein Werk, das nach den Worten Odojewskis eine neue Periode in der Kunstgeschichte eröffnete – „die Periode der russischen Musik“ - wurde zu einem wichtigen Wendepunkt im Leben des russischen Operntheaters. So bemerkenswerte Künstler wie O. A. Petrow und A. J. Petrowa, die bereits ein hohes Maß an Perfektion im ausländischen Repertoire erreicht hatten, brachten ihr Talent erst in Glinkas Oper voll zur Geltung, deren Bilder ihnen nahe und vertraut waren. Odojewski schrieb über Petrowa, die in der Rolle des Wanja auftrat, dass sie „mit dem Erscheinen von „Iwan Sussanin“ über jedes Urteil und in Spiel und Stimme erhaben wurde“ (183, 130). Für Petrow war die Rolle des Sussanin dasselbe wie Boris Godunow für Schaljapin. Während seiner gesamten Bühnenkarriere hat er sich nicht von ihr getrennt, so dass das von ihm geschaffene Bild fast untrennbar mit der Persönlichkeit des Künstlers selbst verbunden wurde. Tiefe Wahrhaftigkeit und nationale Charakterisierung verbanden sich in Petrows Darstellung mit lebendiger und starker Dramatik. Über den bloßen „Alltagsrealismus“ hinausgehend erreichte er in seiner Interpretation von Glinkas Sussanin einen hohen Grad der Verallgemeinerung, was Mussorgski in einem bekannten Brief an L. I. Schestakowa

bemerkenswert ausdrückte: „Sussanin ist kein einfacher Mann, nein: eine Idee, eine Legende, eine mächtige Schöpfung der Notwendigkeit (vielleicht zu dieser Zeit historisch) - trat plötzlich vor die Zuschauer... Der Auftritt von Großvater Petrow als Sussanin ist meiner Meinung nach der Auftritt von Sussanin (der Idee) in Petrow.“

Stepanowa spielte die Rolle der Antonida stimmlich gut, aber mit wenig Interesse am Schauspiel. Kritiker bemängelten Defizite im Spiel des Kultursängers Leonow – als Sobinin¹⁸.

¹⁸ Odojewski riet ihm, sich an Petrows Spiel ein Beispiel zu nehmen.

Aber im Großen und Ganzen wurde ein gutes, schlankes Ensemble erreicht.

Das hohe Niveau der Aufführung wurde zum großen Teil dadurch bestimmt, dass der Komponist selbst mit den Sängern am Erlernen der Rollen arbeitete, indem er ihnen nicht nur seine Idee und sein Verständnis des Bildes vermittelte, sondern auch ihre stimmlichen Fähigkeiten entwickelte und in ihnen eine vernünftige Einstellung zu Worten und musikalischen Phrasen sowie die Kunst der wahrheitsgemäßen Deklamation förderte. In den „Notizen“ berichtet Glinka: „Die Herren Künstler haben mit mir ihre Rollen mit aufrichtigem Eifer gemeistert. Petrowa (damals noch Worobjowa), eine ungewöhnlich begabte Künstlerin, bat mich immer, ihr jede neue Musik zweimal zu singen, beim dritten Mal den Text und die Musik, die sie schon gut sang und auswendig konnte“ (85, 270; siehe auch: 206). Glinka begann mit Petrow zu studieren, noch bevor die Sänger sich direkt auf die Teilnahme an der Inszenierung von „Iwan Sussanin“ vorbereiten und ihre Rollen lernen konnten. Um die prächtige Stimme des Sängers („mächtiger Bass“, so Stassow) zu polieren und sie flexibler und beweglicher zu machen, schrieb Glinka spezielle Übungen für ihn. Glinkas Arbeit mit den Interpreten seiner ersten Oper legte den Grundstein für jene bemerkenswerten Traditionen, die in der Arbeit mehrerer Generationen herausragender russischer Sänger und Künstler so brillant fortgesetzt und weiterentwickelt wurden.

Die Erfolge der russischen Operngesellschaft sind offensichtlich und werden allgemein anerkannt. Davon zeugt ein interessantes Dokument mit dem Titel „Kurze Übersicht über die Tätigkeit der Kaiserlichen St. Petersburger Theater“, das dem Bericht für das Jahr 1836¹⁹ beigelegt ist.

¹⁹ Das Dokument wurde von W. W. Protopopow entdeckt. Auszugsweise veröffentlicht im Anhang des Buches: 148, 2, 198-201.

Der Verfasser des Berichts hebt die fruchtbare Tätigkeit aller Theater im Berichtsjahr hervor, wobei er die Oper besonders hervorhebt. Er zeichnet das schöpferische Wachstum ihrer künstlerischen Kräfte in den letzten drei oder vier Jahren nach und nennt die erfolgreichsten Produktionen. „Aber der wichtigste Erfolg des Opernhauses“, räumt der Autor ein, „war die russische Oper „Leben für den Zaren“.“ Bei weiterem, ebenso schnellem Wachstum, so die Rezension, „würde das russische Opernhaus bald mit den besten Opernhäusern in Europa gleichziehen.“

Die nächsten Produktionen, die auf „Iwan Sussanin“ folgten, rechtfertigten diese Vorhersage voll und ganz. Nach nur zweieinhalb Monaten wurde im Februar 1837 Bellinis Oper „Die Capulets und die Montagues“ gezeigt, in der wiederum Petrowa-Worobjowa mit ihrer hervorragenden Leistung in der Rolle des Romeo auffiel. Die Oper war bereits seit Mitte des Vorjahres im deutschen Theater mit Erfolg aufgeführt

worden, aber die russischen Künstler gingen aus diesem Wettbewerb nicht nur ehrenvoll hervor, sondern erwiesen sich als Sieger.

„Die Capulets und die Montagues“ - die erste in Russland aufgeführte Oper Bellinis, die beim russischen Publikum großen Anklang fand. Im Mai desselben Jahres 1837 wurde auf der russischen Bühne seine „Nachtwandlerin“ aufgeführt, und im Herbst (3. Oktober) „Norma“, die ein besonders großer und dauerhafter Erfolg war. Und auch diesmal mussten sich die russischen Künstler mit der deutschen Truppe messen, die diese Oper zwei Jahre zuvor dem Petersburger Publikum vorgeführt hatte, und auch diesmal siegten sie.

Ein junger Sänger aus Glinkas Gefolge, A. P. Lodi, gab unter dem Pseudonym Nestorow sein Debüt in „Norma“. Seine Stimme reichte jedoch für einen großen Theatersaal nicht aus, und so verließ er bald die Bühne und machte sich einen Namen als feiner, kultivierter Kammersänger und Gesangslehrer. Gut war, nach Meinung der Zeitgenossen, Stepanowa in der Titelrolle. Im Rampenlicht stand jedoch Petrowa-Worobjewa, die ein zutiefst bewegendes und aufregendes Bild der jungen Adalgisa zeichnete, die von einem schmerzhaften seelischen Kampf zwischen dem Gefühl leidenschaftlicher Liebe und der Pflichttreue gequält wird. Die Presse merkte an, dass die Künstlerin, die gewohnt ist, in den Rollen von Travestien zu sehen, zum ersten Mal als Frau auf der Bühne stand - zart, charmant und gleichzeitig fest und entschlossen²⁰.

²⁰ Siehe „Die Nordbiene“, 1837, 20. Oktober.

Eine ernsthafte Prüfung für Petrowa-Worobjewa war ihr Auftritt in dieser Rolle in derselben Produktion mit der berühmten italienischen Sängerin des letzten Jahrhunderts Giuditta Pasta in der Saison 1840/1841. Die Rolle der Norma wurde vom Komponisten in Erwartung ihrer stimmlichen und bühnentechnischen Daten geschrieben, und obwohl sich die Sängerin bereits am Ende ihrer künstlerischen Laufbahn befand und ihre Stimme ihre frühere Frische verloren hatte, hinterließ sie dank ihres großen stimmlichen Könnens und ihrer dramatischen Leistung einen tiefen Eindruck beim Publikum. „Pasta ist eine große dramatische Schauspielerin“, bemerkte ein Rezensent und verglich ihren Vortrag von Rezitativen mit dem von J. S. Semjonowa (164, 41-42). Aber selbst in einer solchen Nachbarschaft ließ sich Petrowa nicht beirren und erwies sich als eine würdige Partnerin der berühmten Künstlerin.

1840 trat sie in einer weiteren Oper von Bellini auf – „Die Puritaner“, wo ihr die Baritonrolle des Riccardo zugewiesen wurde. Petrowa spielte und sang wie immer mit großem Erfolg und wurde von der Presse hoch gelobt, aber die Bewältigung der schwierigen Rolle, die nicht ihren natürlichen Stimmdaten entsprach, verlangte von der Sängerin eine unerträgliche Spannung, in deren Folge sie sich einen Stimmbruch zuzog und nach einer Weile gezwungen war, die Bühne ganz zu verlassen.

Weitere wichtige Produktionen dieser Jahre sind „Tancredi“, in der Petrowa-Worobjewa erneut brillierte, und Rossinis „Wilhelm Tell“. Während die erstgenannte Oper dem Petersburger Publikum bereits durch die Aufführungen italienischer Künstler bekannt war, wurde „Wilhelm Tell“ 1838 erstmals auf der russischen Bühne aufgeführt. Trotz eines von der Zensur verstümmelten Librettos, aus dem alles, was mit dem Befreiungskampf des Volkes zu tun hatte, sorgfältig getilgt wurde, wurde die Oper (die unter dem Titel „Karl der Kühne“ aufgeführt wurde) vom Publikum begeistert aufgenommen und war ein großer Erfolg.

Neben solchen herausragenden Beispielen ausländischer Opernkunst nahmen leichte komische Opern von Auber („Das bronzene Pferd“, „Der schwarze Domino“, „Der Eid oder die Fälscher“) oder eher drittklassige Werke wie „Sarah oder Die Waise von Glencoé“ des heute längst vergessenen französischen Komponisten A. Grisar einen wichtigen Platz im Repertoire ein. In den späten 30er Jahren erschienen einige von Donizettis Opern auf der russischen Bühne („Der Comte de Ory“, „Der Wahnsinnige auf der Insel Domingo“, „Belisarius“), die jedoch wenig beachtet wurden. Mit großem Erfolg wurden „Lucia di Lammermoor“ (1840) und „Der Liebestrank“ aufgeführt. Im deutschen Theater wurden in den gleichen Jahren „Anna Bolena“ und „Lucrezia Borgia“ inszeniert.

Das einheimische Repertoire wurde bis Anfang der 40er Jahre nicht wieder aufgefüllt, und die einzige russische Oper auf der St. Petersburger Bühne war Glinkas „Iwan Sussanin“, die weiterhin ein großes Publikum anzog. Strujskis äußerst schwache Oper „Parascha der Sibirier“ nach dem gleichnamigen Stück von N. A. Polewoi, die 1840 aufgeführt wurde, überlebte trotz der Mitwirkung der beiden Petrows kaum drei Aufführungen²¹.

²¹ Eine scharfe Kritik an der Oper wurde von F. A. Koni in der „Literarischen Zeitung“ (1841, 9. Januar) veröffentlicht.

Am 27. August desselben Jahres wurde „Askolds Grab“, das sechs Jahre lang die Bühne des Moskauer Theaters nicht verlassen hatte, mit großem Erfolg aufgeführt. Die St. Petersburger Presse behandelte Werstowskis Oper hauptsächlich kritisch („Nachdem man das Beste gekostet hat, ist es schwierig, sich mit Mittelmäßigem zufrieden zu geben“), aber das Publikum nahm sie sehr gerne auf. „Askolds Grab“ wurde in der ersten Spielzeit 29 Mal aufgeführt, aber eine andere Oper desselben Komponisten, „Sehnsucht nach der Heimat“, die nach „Askolds Grab“ auf die Bühne der Hauptstadt kam, fiel schlichtweg durch. „Die „Sehnsucht nach der Heimat“ ..., die in Moskau keinen Erfolg hatte, war auch in St. Petersburg kein Erfolg“ - so die lapidare Feststellung eines Theaterkritikers über die Inszenierung²².

²² „Repertoire und Pantheon“, 1842, Nr. 1, S. 46.

Ende der 30er und Anfang der 40er Jahre wurde die St. Petersburger Operntuppe durch mehrere, wenn auch nicht herausragende, so doch gute Sängerinnen und Sänger ergänzt. Im Jahr 1837 debütierte die Absolventin des Pariser Konservatoriums, A. F. Solowjewa- Verteuil, in „Die diebische Elster“. Sie trat bis 1843 in St. Petersburg auf und sang sowohl italienische und französische als auch russische Partien (Antonia, Nadeschda in „Askolds Grab“). Der Chronist der St. Petersburger Theater, A. I. Wolf, charakterisiert sie folgendermaßen: „Ihre Stimme war nicht stark und nicht umfangreich, aber angenehm und gut ausgebildet. Kurz gesagt, sie war eine Koloratursopranistin, wie wir sie heute nennen würden - das, was die Franzosen *chanteuse à roulades* nennen“ (77, 65).

Im Jahr 1842 trat zum ersten Mal eine talentierte Sängerin und Schauspielerin J. A. Semjonowa auf, die ausgezeichnete stimmliche Daten mit dramatischem Talent kombiniert. Eher begrenzt in ihren Fähigkeiten, wenn auch nicht eine gute Sängerin war J. A. Lilejewa. „Für die leichten Rollen der Stella in „Das bronzene Pferd“ und der Adina in „Der Liebestrank“ - schreibt derselbe Autor - war ihre kleine, aber angenehme Stimme durchaus geeignet“ (77, 103).

Bereits mit seinen ersten Auftritten auf der Petersburger Bühne erregte der Schüler und Zögling Glinkas, S. S. Gulak-Artemowski, Aufmerksamkeit. Artemowski²³, Besitzer eines schönen, klangvollen Basses, wurde vom Komponisten aus der Ukraine eingeführt und verfeinerte seine Fähigkeiten nach mehreren Jahren des Unterrichts in Italien, wo er seinem reichen Stimmklang den letzten Schliff verlieh (vgl.: 85, 288—291; 46).

²³ Auf der Bühne trat er unter demselben Namen auf.

„Sowohl Artemowski als auch Michailow²⁴“, lesen wir in der Theaterkritik für das Jahr 1842, „junge Sänger, die in Italien ausgebildet wurden, belebten unsere Oper.

²⁴ Ein Tenor, der kurzzeitig auf der St. Petersburger Bühne auftrat.

Leider zwang die schwache Gesundheit von Herrn Michailow ihn bald, die Bühne zu verlassen. Dagegen wurde Herr Artemowski, der über eine umfangreiche vokale Technik (Bass) verfügte, zum Publikumsliebbling. Nach glänzenden Debüts in „Lucia di Lammermoor“, „Belisarius“ und „Norma“ sang er in „Die Belagerung von Calais“ und in „Der Favorit“ und trat schließlich bei der zweiten Aufführung von „Ruslan und Ljudmila“ auf. Ihm stand ein Wettbewerb mit Herrn Petrow bevor, und der junge Sänger verließ den Kampf mit Ehre. Von nun an war das Schicksal von Herrn Artemowski entschieden, und er diente zusammen mit Herrn Leonow als Zierde der Petersburger Oper“²⁵.

²⁵ „Repertoire und Pantheon“, 1843, Nr. 1, S. 233.

Im Sinne der Artistik und der Fähigkeit, eine vollkommene, beeindruckende Figur zu erschaffen, stand Artemowski, der nicht über ein großes schauspielerisches Talent verfügte, Petrow deutlich nach, aber anscheinend entsprach die Partie des Ruslan mehr seinen natürlichen stimmlichen Fähigkeiten.

Der Tag der Aufführung von „Ruslan und Ljudmila“ am 27. November 1842 wurde für das russische Opernhaus ebenso historisch wie das Datum der Premiere von „Iwan Sussanin“, die genau sechs Jahre zuvor stattfand. In den Hauptrollen waren Petrow und Stepanowa zu hören, doch dann sang Ruslan vor allem Artemowski, und Petrow übernahm die Rolle des Farlaf und ersetzte damit den Italiener Tosi, der bereits aus der Stimme gefallen war und zudem mit seiner falschen russischen Aussprache für Gelächter im Publikum sorgte. In dieser Rolle schuf der Künstler ein bemerkenswertes in seinem charakteristischen Komödienbild.

Zu Glinkas Verärgerung und Frustration konnte A. J. Petrowa, auf die er bei der Erschaffung der Rolle des Ratmir gezählt hatte, wegen Krankheit nicht an den ersten Aufführungen teilnehmen. Sie wurde durch eine junge, noch unerfahrene Künstlerin A. N. Petrowa die 2. ersetzt, deren Leistung schwach und farblos war²⁶.

²⁶ Glinka führte diese Auswechslung auf die unfreundliche Haltung des Theaterdirektors von Gedeonow gegenüber A. J. Petrowa zurück.

Erst ab der dritten Aufführung erschien die ältere Petrowa auf der Bühne: „... Sie spielte die Szene des dritten Aktes mit solcher Leidenschaft - erinnerte sich Glinka - dass sie das Publikum begeisterte. Es gab einen schallenden und lang anhaltenden Beifall, und zuerst wurde ich und dann Petrowa feierlich aufgerufen“ (85, 310).

Der Komponist war mit dem Bühnenbild von Roller und seinen Assistenten nicht ganz zufrieden. Mit den Bühnenbildern der ersten drei Akte war er im Allgemeinen zufrieden, bemerkte jedoch, dass sie „nicht ganz dem märchenhaften russischen Charakter entsprachen“; für den vierten Akt, auf dessen Bühnenbild Glinka sich besonders verließ, schuf Roller nach seinen Worten „das vulgärste aller Bühnenbilder der Oper“. „Das letzte Bühnenbild des V. Aktes“, fügt Glinka hinzu, „war nicht besser“ (85, 308).

Trotz aller luxuriösen Ausstattung wurde sie ohne jedes Eindringen in den Charakter der Handlung und die schöpferische Absicht des Komponisten ausgeführt. „Die Oper wurde“, schreibt A. A. Gosenpud, „nach den damals akzeptierten Grundsätzen der „prächtigen Aufführung“ in einem konventionellen „ganz slawischen“ Geschmack inszeniert. So wurden, mit mehr oder weniger großen Unterschieden, in St. Petersburg „Askolds Grab“ und magische Opern wie „Iwan Zarewitsch“ aufgeführt“²⁷.

²⁷ „Iwan Zarewitsch“ ist ein spätes Echo der alten „magischen“ Oper. Sie wurde 1830 mit der Musik des italienischen Komponisten und Dirigenten A. Sapienza jr. in St. Petersburg und später in Moskau aufgeführt.

Und weiter: „Die Arbeiten der russischen Historiker und Archäologen wurden von den Künstlern des russischen Theaters der 30-40er Jahre nur am Rande genutzt. Die ästhetischen Positionen von Roller und anderen Bühnenbildnern blieben unerschütterlich - die Kulissen sollten reich und schön sein, und Schönheit ersetzte oft die Wahrheit“ (97, 135-136).

Trotz aller Unzulänglichkeiten der Produktion war der Erfolg von „Ruslan und Ljudmila“ kolossal. Die Zahl der Aufführungen vor ausverkauftem Haus erreichte bis zum Ende der Spielzeit die Rekordzahl von 37. Dies war ein unbestrittener und sehr überzeugender Sieg für die russische Musik und die nationale Opernaufführungskunst.

5.

Die Inszenierung von „Ruslan und Ljudmila“, die von den Fähigkeiten der russischen Großstadtoper zeugte, war ihr größter Erfolg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Doch in dieser Zeit erhielt sie einen schweren Schlag, von dem sie sich lange Zeit nicht erholen konnte.

Die italienische Operntruppe wurde nach St. Petersburg eingeladen und nahm im Oktober 1843 ihre Arbeit auf der Bühne des Bolschoi-Theaters auf. Die russische Oper, die eine untergeordnete Rolle spielte, hatte nur die Möglichkeit, im Alexandria-Theater aufzutreten, im Wechsel mit den Aufführungen der dramatischen Truppe. Die Verlegung großer und komplexer Produktionen in einen anderen Raum mit kleinerer Bühnenfläche und vergleichsweise begrenzten technischen Mitteln war nicht ohne mehr oder weniger große Verluste zu realisieren. Im Herbst 1846 wurde die russische Oper auf Anordnung der Theaterdirektion nach Moskau geschickt; auf der Bühne der Hauptstadt konnte sie nur in den Frühlingsmonaten, wenn die italienischen Sänger das „nördliche Palmyra“ verließen, und zu Beginn der Herbstsaison bis zu ihrer Rückkehr auftreten. Die Zahl der russischen Opernaufführungen nahm stetig ab: während es 1843/44 noch 28 waren, sank diese Zahl 1846/47 auf 11 und 1847/48 auf 10.

Von den neuen Opern, die in dieser Zeit inszeniert wurden, sind nur „Olga, Tochter eines Exilanten“ von M. I. Bernard (1845) und „Undine“ von A. F. Lwow (1848) zu nennen - künstlerisch völlig unbedeutende Produktionen, die in der russischen Musikkultur keine Spuren hinterlassen haben.

Die Aufführungen der italienischen Operntruppe mit den hervorragendsten, international bekannten Sängern waren zweifellos ein Ereignis im St. Petersburger Musikleben. Aber die Aufregung, die um sie herum entstand, beruhte auch auf Motiven von prestigeträchtiger Art. „Mit nationalem Stolz und künstlerischem Ego können wir sagen“, schrieb ein musikalischer Mitarbeiter von „Notizen des Vaterlandes“, „dass wir jetzt die erste italienische Oper der Welt haben“²⁸.

²⁸ „Notizen des Vaterlandes“, 1843, Nr. 12, Verschiedenes, S. 95.

Und in der Tat, wenn in den 30er und Anfang der 40er Jahre das Zentrum der Anziehungskraft für die meisten italienischen Opernstars Paris war, so verlagerte sich dieses Zentrum mit der Einrichtung einer ständigen italienischen Oper in der russischen Hauptstadt nach St. Petersburg. Die Regierung von Nikolaus I. gab riesige Summen aus, um italienische Berühmtheiten einzuladen, und ließ sich dabei von einer anderen Überlegung leiten. Das Aufsehen, das ihre Auftritte erregten, trug dazu bei, die Aufmerksamkeit des Publikums von den drängenden Problemen der Zeit abzulenken, wie einer der Memoirenschreiber direkt feststellt: „... in Ermangelung jeglichen politischen Interesses zu jener Zeit war die italienische Oper ihr (des Petersburger Publikums - J. K.) Hauptanliegen und die einzige Dekoration unter den unschönen Bedingungen, in denen sich der denkende Teil der russischen Gesellschaft damals befand“ (310, 742-743).

Der Enthusiasmus des St. Petersburger Publikums für die italienische Oper war in den ersten Spielzeiten besonders groß, als der Kern des Ensembles aus drei bemerkenswerten Künstlern bestand - dem Tenor D. Rubini, dem Bassbariton A. Tamburini und der sehr jungen, aber bereits von sich reden machenden Pauline Viardot-Garcia.

Rubini kam als weltberühmter Sänger in jungen Jahren nach Russland und beendete hier seine künstlerische Laufbahn. Obwohl seine Stimme ihre frühere Frische verloren hatte, blieb die Kunst der Vokalisierung unübertroffen, und die außergewöhnliche Ausdruckskraft seines Gesangs hatte eine magische Wirkung auf die Zuhörer. Tamburini wurde zusammen mit Lablache, der später auf der Petersburger Bühne auftrat, zu den beiden besten Bässen Europas gezählt. Aber sein Vorteil gegenüber Lablache „und im Allgemeinen gegenüber allen modernen Baritonem und Bässen“, wie es in dem zitierten Artikel „Notizen des Vaterlandes“ heißt, war „eine unglaubliche Leichtigkeit der Stimme und die Fähigkeit zur Verzierung und Koloratur“. Nichts konnte jedoch mit dem Eindruck mithalten, den Viardot vom ersten Moment an auf der Bühne machte. A. N. Jachontow schrieb, als er sich an die Aufführung des „Barbiere von Sevilla“ erinnerte, in der sie am 22. Oktober 1843 zum ersten Mal vor dem St. Petersburger Publikum auftrat: „... auf dem Balkon auf der linken Seite, im Vordergrund erschien Viardot - Rosina, und hinter ihr Tosi - Bartolo Es war schwierig, das Gesicht der Primadonna im Halbdunkel zu erkennen, jemand, der auf dem Stuhl hinter mir saß, sagte: „Unschön...“ Szenenwechsel. Auf dem Flur ist alles still. Ein Zimmer in Bartolos Haus. Rosina tritt

ein, von kleiner Statur, mit eher großen Gesichtszügen und großen, tiefen Augen ... „Unattraktiv“, wiederholte mein Nachbar. „In der Tat“, dachte ich.

Plötzlich geschah etwas Außergewöhnliches, es erklangen so herrliche, samtige Töne, wie sie noch nie jemand gehört hatte.... Ein elektrischer Funke durchzog den Saal... Die Begeisterung war nicht mehr zu bremsen in der riesigen Menschenmenge, die gierig die Klänge dieser Zauberin aufnahm, die so plötzlich und vollständig die Gefühle und Gedanken, die Vorstellungskraft von Jung und Alt, Glühenden und Kalten, Musikern und Profanen, Männern und Frauen ergriffen hatte. Bei der Wiederholung der Arie wurde allen klar, dass Viardot nicht nur eine große Interpretin, sondern auch eine brillante Künstlerin war“ (310, 742; siehe auch: 227).

Viardot stand der russischen Kultur durch die Art ihres Talents besonders nahe. Während Rubinis Leistung manchmal wegen eines gewissen Manierismus kritisiert wurde (insbesondere wurde sein Missbrauch des Falsetts bemerkt), war die gesamte Presse in ihrer Beurteilung der französischen Sängerin einhellig. Besonders hervorgehoben wurde ihre außergewöhnliche Gabe der Reinkarnation, die Tiefe des Eindringens in das Bild, ganz zu schweigen von der seltenen Stimme und dem phänomenalen stimmlichen Können. Auf den Seiten der „Notizen des Vaterlandes“ findet sich ein interessanter Vergleich zwischen Viardot und Pasta: „Bei Pasta fällt uns vor allem eine majestätische, klassische Ruhe auf: es ist griechischer Marmor, es ist die florentinische Niobe Viardot-Garcia ist Natur pur. Ihr Gesang ist Inspiration und Jugend. Sie ist keine Schauspielerin: sie ist Rosina, sie ist Desdemona“²⁹.

²⁹ „Notizen des Vaterlandes“, 1843, Nr. 12, Verschiedenes, S. 99.

Zur italienischen Truppe gehörte 1844 auch M. Alboni, die sich nach den Worten von A. I. Wolf als „eine der großartigsten Altistinnen, die je auf der Bühne gestanden haben“ (77, 111) erwies. Ihre Stimme wurde mit dem Klang eines Cellos in den Händen des berühmten Servais verglichen.

Die russischen Sänger Petrow und Artemowski nahmen auch an Aufführungen der italienischen Oper teil und standen deren Berühmtheiten in nichts nach. Demselben Autor zufolge verdiente Petrow in den Rollen des Basilio, des Leporello und des Grafen aus „Die Nachtwandlerin“ stets Beifall und Hervorrufe“ (77, 107). Der Vergleich der russischen Künstler mit den italienischen Stars fiel oft nicht zugunsten der letzteren aus. So fügt Wolf zu seiner begeisterten Charakterisierung von Albonis Stimme hinzu: „...aber da es auf der Welt keine Vollkommenheit gibt, so fehlte Alboni leider das himmlische Feuer. Ihr Gesang schmeichelte dem Ohr, verblüffte, fesselte, erreichte aber nicht das Herz wie der Gesang von Viardot, Petrova und Lawrowskaja“ (77, 112).

Das italienische Opernrepertoire bestand hauptsächlich aus Werken, die dem russischen Publikum bereits bekannt waren. In den ersten drei Spielzeiten wurden neben dem bereits erwähnten „Barbier von Sevilla“ Rossinis „Otello“ und „Aschenputtel“, Bellinis „Norma“, „Die Nachtwandlerin“, „Die Puritaner“, „Anna Bolena“, „Lucia di Lammermoor“, „Der Liebestrank“, Donizettis „Don Pasquale“ und einige andere Opern derselben Komponisten sowie Mozarts „Don Giovanni“ aufgeführt. Die Inszenierung von A. F. Lwows blasser, eklektischer Oper „Bianca und Gualtiero“, die auf ein italienisches Libretto geschrieben wurde, war nur ein Tribut an die Wünsche der offiziellen Sphären. Trotz der luxuriösen Ausstattung und der Mitwirkung von Künstlern wie Viardot, Rubini und Tamburini war sie kein Erfolg und konnte nicht mehr als drei Aufführungen erleben³⁰.

³⁰ Im Vergleich dazu ist es besonders aufschlussreich, dass Tamburini, als er „Iwan Sussanin“ und „Esmeralda“ von Dargomyschski zu seinen Gunsten aufführen wollte, abgewiesen wurde.

Das vertraute Repertoire, das von Jahr zu Jahr wiederholt wurde, begann das Publikum offenbar bald zu langweilen. Umso mehr stieß die Aufführung von Verdis „Die Lombarden“ im Jahr 1845 auf großes Interesse. Wolf listet die neuen Aufführungen italienischer Opern in der Saison 1845/46 auf: „Allein Verdis Oper war ein Erfolg“ (77, 116).

Die Aufführung der „Lombarden“ durch italienische Künstler war die erste Begegnung des russischen Publikums mit dem Werk des jungen Komponisten, dessen Werke sich auf den großen europäischen Bühnen durchsetzten. Mit ihrer Neuartigkeit verblüfften sie die Zuhörer und gaben ihnen zuweilen Rätsel auf, lösten in der Presse heftige Auseinandersetzungen aus, zogen aber gleichzeitig die Aufmerksamkeit aller auf sich. Die Zeitschrift „Repertoire und Pantheon“ schrieb über die Uraufführung von „Die Lombarden“: „Nach dieser Oper zu urteilen, kann von Verdi viel erwartet werden, und dank der Regisseurin für das, was sie uns mit diesem Komponisten bekannt gemacht hat, können wir nicht umhin, unseren Wunsch zu äußern, für die Zukunft Zeit und andere Opern von Signor Verdi zu lernen“³¹.

³¹ Repertoire und Pantheon, 1846, Nr. 2, Theater-Annalen, S. 87.

Seit „Die Lombarden“ hat das Opernschaffen Verdis einen festen Platz im Repertoire der italienischen Gesellschaft eingenommen. In der zweiten Hälfte der 40er Jahre wurden „Ernani“ (1846), „Die beiden Foscari“ (1847) und „Jeanne d'Arc“ (1849) aufgeführt. Über die Ergebnisse der Saison 1846/47 schrieb die Petersburger Presse: „Verdis Opern, dieser Verwandlungskünstler der italienischen Opernmusik, waren für uns alle unterhaltsamer.“ In der gleichen Rezension heißt es weiter: „Verdis Genie und wahre Kunstfertigkeit übertrifft Bellini und Donizetti bei weitem, und selbst Rossini (ersterer ist Italiener, nicht Franzose) übertrifft Poesie, Größe und Kühnheit der Ideen. Mit seinen Opern hat die italienische Musik endlich echte dramatische Werke erworben...“³²

³² „Bibliothek zum Lesen“, 1847, Nr. 2, Verschiedenes, S. 135, 137.

Dennoch ließ das Interesse des Petersburger Publikums an der italienischen Oper merklich nach. Dies zeigt sich an den sinkenden Einnahmen an der Abendkasse, und die gesamte Presse äußert sich offen zu diesem Thema. „Im Laufe des Januars hat sich der Geschmack des St. Petersburger Publikums grundlegend verändert“, heißt es in der nächsten Musikkritik der „Bibliothek zum Lesen“. - ... In der eleganten Gesellschaft spricht niemand mehr von der italienischen Oper oder den Italienern“³³.

³³ Ebenda, 1846, Bd. 74, Nr. 2, Verschiedenes, S. 144.

Einige der Anhänger der italienischen Oper versuchten, diese Abkühlung mit dem Weggang von Rubini zu erklären. Aber eine solche Erklärung war nicht sehr überzeugend. Die wahre Ursache lag in etwas anderem, und darüber schreibt der Theaterkritiker eines anderen Hauptstadtmagazins mit aller Deutlichkeit: „Die übrigen Handlungsstränge sind die gleichen, sogar mit der Zugabe von anderen - aber die

frühere Begeisterung fehlt! Vielleicht gerade deshalb, weil sie falsch war und gefälscht wurde, und alles, was gefälscht ist, ist unbeständig“³⁴.

³⁴ „Repertoire und Pantheon“, 1846, Nr. 2, Theater-Annalen, S. 87.

Die säkulare Mode der italienischen Oper wurde zum Gegenstand satirischer Essays, Artikel und Pamphlete berühmter russischer Schriftsteller, von denen die gedruckten Reden von N. A. Nekrassow zu Fragen des Operntheaters von besonderem Interesse sind (siehe: 147, 64-75).

Forscher haben auf einen seltsam anmutenden Zufall aufmerksam gemacht: gerade als das Interesse an der italienischen Oper zu sinken begann, wurde die russische Truppe aus der Hauptstadt abgezogen (siehe: 97, 293). Dieser Schritt wurde nicht von der Sorge um die nationale Opernkunst diktiert, sondern im Gegenteil von dem Wunsch, die Position der italienischen Künstler zu stärken, die damit zu Monopolisten auf der St. Petersburger Opernbühne wurden.

Nach dem Verlust von Rubini und Viardot wird die italienische Truppe mit anderen hervorragenden Sängern aufgefüllt. Dazu gehören die Primadonnen T. Giulia-Borsi, E. Frezzolini, J. A. Castellan, die Tenöre C. Guasco und E. Calzolari. Tamburini blieb bis Anfang der 50er Jahre auf der St. Petersburger Bühne, ab 1846 wurde er von einem anderen berühmten Bariton, F. Collini, unterstützt.

Besonders beeindruckend war die Darbietung von Giulia-Borsi mit ihrem leuchtenden und kraftvollen dramatischen Ausdruck. Ihre Rivalin ab der nächsten Saison wird Frezzolini sein, die unter anderem in der eigens für sie geschriebenen Titelpartie von Verdis „Jeanne d'Arc“ auftrat. „Verdis Opern machten Frau Frezzolini berühmt; in seinen wie Lerchen aufsteigenden Melodien klang ihre klare Stimme so hell und strahlend“, bemerkt W. P. Botkin (50, 85). Andererseits gab es auch andere Meinungen - F. A. Koni fand Frezzolinis „weiche, zarte“ Stimme, die das Gehör mit „Klängen voller Zärtlichkeit und Innigkeit“ umschmeichelte, kalt und nicht dem Charakter der Musik Verdis entsprechend, „die Dramatik im Spiel und Gesang erfordert“³⁵.

³⁵ „Pantheon“, 1850, Nr. 2, Theater-Annalen, S. 8-9.

Nach ihren stimmlichen und darstellerischen Fähigkeiten waren der Sängerin lyrische Partien näher.

Trotz der brillanten Besetzung und des Luxus und der Pracht, mit denen italienische Opern üblicherweise ausgestattet waren, zogen die Produktionen kein Publikum mehr an. In der Spielzeit 1847/48 waren, wie Wolf berichtet, „die Plätze nicht alle reserviert, und oft war der Saal halb leer, selbst wenn Frezzolini sang“ (77, 128).

Erst an der Wende zum nächsten Jahrzehnt erwachte das Interesse an den Aufführungen der italienischen Truppe wieder, was vor allem zwei bemerkenswerten Künstlern zu verdanken war, die Ende 1849 zum ersten Mal auf der St. Petersburger Bühne auftraten: der Sopranistin G. Grisi und dem Tenor G. Mario. „Frau Julia Grisi ist die größte dramatische Sängerin unserer Zeit“ (125, 2). „Dieses dramatische Singen erfasst jede Situation, jede Nuance, es gibt keine Möglichkeit, es mit Worten zu beschreiben. Die Energie, Zärtlichkeit und Pathos sind furchterregend“³⁶, schrieben russische Magazine über die Künstlerin; W. P. Botkin verglich Grisi mit der großen tragischen Schauspielerin Rachel.

³⁶ Notizen des Vaterlandes, 1849, Nr. 11, Vermischtes, S. 113.

Er bewunderte besonders ihre Darstellung der Rolle der Norma: „In keiner anderen Rolle ist ihr Talent nicht in einer so auffallenden Größe zu finden Vielleicht weil in keiner anderen Rolle Tragik und Zärtlichkeit so wenig verschmelzen wie in der Rolle der Norma“ (51, 51).

Marios Darbietung wurde in Bezug auf Geschicklichkeit, Weichheit und Gefühl mit dem Gesang von Rubini verglichen. Während sie zu Beginn ihrer Bühnenkarriere als Schauspielerin wenig interessant war, wurde ihr Spiel später viel ausdrucksstärker und dramatischer, was auf den günstigen Einfluss ihres Partners Grisi zurückgeführt wurde (siehe: 133, 191). Wenn sie zusammen auftraten, wurden selbst Werke, die beim russischen Publikum keinen besonderen Erfolg hatten, anders, auf eine neue Weise wahrgenommen. So haben die beiden Sänger in Donizettis Oper „Lucrezia Borgia“ nach den Worten eines Kritikers „nicht gespielt, sondern ihre Rollen geschaffen“ (125, 5). Auf Initiative von Grisi und Mario wurde auf der St. Petersburger Bühne zum ersten Mal „Die Hugenotten“ (unter dem Titel „Guelfen und Ghibellinen“) aufgeführt - eine Oper, die das lebhafteste Interesse weckte und vom russischen Publikum lange erwartet wurde. Wolf bezeichnet diese Produktion als den „Haupttriumph“ der Saison 1849/50.

In der Saison 1850/51 wurde anstelle von Grisi, der diesmal nicht anreiste, F. Persiani eingeladen, „die letzte Vertreterin der künstlerischen Schule, aber die Schule hat sich durch die Erfordernisse des dramatischen Ausdrucks schon etwas verändert“, - schrieb der musikalische Mitarbeiter von „Notizen des Vaterlandes“, fügte aber hinzu: „Frau Persiani ist keine Schauspielerin, zumal sie kein pathetisches Element hat“³⁷.

³⁷ Notizen des Vaterlandes, 1850, Nr. 11, Vermischtes, S. 69.

Am Vorabend des neuen Jahres 1853 kam Viardot erneut nach Russland und wurde ebenso herzlich empfangen, die in 25 Vorstellungen der italienischen Oper auftrat (siehe: 227, 90-95). Im Herbst desselben Jahres wurde der Platz der Primadonna von der berühmten französischen Sängerin A. K. Langrange eingenommen – „eine kostbare Perle unserer Oper“, wie die gleiche Zeitschrift schrieb³⁸.

³⁸ Notizen des Vaterlandes, 1853, Nr. 11, S. 138.

Besonders hervorgehoben wurde ihre starke, tief beeindruckende Darstellung der Rolle des Fidès in Meyerbeers Oper „Belagerung von Gent“ („Der Prophet“).

Unter den männlichen Darstellern waren die Tenöre E. Calzolari und E. Tamberlik, der mit seiner großen, kraftvollen Stimme beeindruckte, sowie die Bässe C. I. Formes und L. Lablache die Juwelen der Truppe. Die interessanteste künstlerische Persönlichkeit war jedoch G. Ronconi (Bariton), der laut A. N. Serow dem „Ideal eines dramatischen Sängers“ nahe kam. In Bezug auf die Stimmqualität war Ronconi vielen anderen italienischen Baritonen, die dem russischen Publikum bekannt waren, unterlegen, aber dies wurde durch seine feine Kunstfertigkeit kompensiert, eine Kombination aus großem Können und höchster Musikalität mit schauspielerischem Talent. „Er spielt immer mehr, als er singt“, schrieb Serow, „aber gleichzeitig singt er charmant, und manchmal zeigt er sich mit einer Roulade, einer Floskel a mezza voce, einem Triller en manière de persiflage, als ob er sich widerstrebend als ein hervorragender virtuoser Sänger zeigt, der alle Schwierigkeiten eines nicht ganz

dankbaren Instruments überwunden hat und den aufgeklärtesten künstlerischen Geschmack, den feinsten, zartesten künstlerischen Sinn besitzt“ (240, 89).

Ronconis Erfolg, so ein anderer Kritiker, war gleichbedeutend mit „dem Erfolg von Rubini, Mario und anderen wenigen künstlerischen Ausnahmen“³⁹.

³⁹ Notizen des Vaterlandes, 1851, Nr. 11, Vermischtes, S. 51.

Einer der größten Erfolge des Sängers war die Darstellung des Rigoletto in Verdis gleichnamiger Oper, die 1853 in St. Petersburg aufgeführt wurde.

6.

Trotz der schwierigen Existenzbedingungen der russischen Operntuppe, die jedes Jahr mit der Ankunft der Italiener nach Moskau reisen musste und nur selten und zu den ungünstigsten Zeiten für Aufführungen vor dem Publikum der Hauptstadt auftreten konnte, setzten patriotisch gesinnte Künstler alles daran, die besten Beispiele des russischen Repertoires zu bewahren. Glinkas "Iwan Sussanin" wurde auf der Petersburger Bühne immer wieder aufgeführt. Der 2. Juni 1849 war die 101. Aufführung der Oper. In „Notizen des Vaterlandes“ hieß es zu diesem Ereignis: „Werke des einfachen Stils geben sich sofort zu verstehen und langweilen bald, Werke der echten hohen Musik sind vom ersten Mal an unnachgiebig, aber je öfter man sie hört, desto mehr sind sie von ihnen durchdrungen. „Ein Leben für den Zaren“ gehört zu der letzteren Art von Geschöpfen“⁴⁰.

⁴⁰ „Notizen des Vaterlandes“, 1849, Nr. 7, Vermischtes, S. 88.

Für Moskau hatte der vierjährige Aufenthalt der Truppe aus der Hauptstadt eine zweifellos positive Bedeutung. In der zweiten Hälfte der 30er Jahre bemühte sich die Moskauer Oper, soweit es ihr möglich war, mit der Petersburger Oper Schritt zu halten: 1837 wurde hier „Robert der Teufel“ inszeniert, gefolgt von „Norma“, „Die Capulets und die Montagues“, „Die Nachtwandlerin“, „Der Freischütz“, „Fra Diavolo“ und einigen anderen Opern ausländischer Komponisten. Im inländischen Repertoire dominierte Werstowski uneingeschränkt.

An der Wende von den 30er zu den 40er Jahren musste die Moskauer Oper empfindliche Verluste hinnehmen: 1840 starb ihr bester Bass Lawrow, 1841 verließ Repina die Bühne. An ihre Stelle traten der junge Bass D. W. Kurow, der aus St. Petersburg versetzt worden war, und die Sängerin M. K. Leonowa (geb. Eisrich), die bereits über Erfahrung verfügte, sich aber nicht durch ihr großes Talent auszeichnete; 1844 zog auch J. A. Semjonowa nach Moskau. Seit den frühen 40er Jahren wurde die Truppe von einem guten, kultivierten Dirigenten, I. Johannis, geleitet. Dank dieser Ergänzung war es möglich, nicht nur das Grundrepertoire zu bewahren, sondern auch eine Reihe neuer Produktionen zu realisieren.

Die wichtigste von ihnen war die erste Moskauer Aufführung von Glinkas „Iwan Sussanin“, die am 7. September 1842 stattfand. Einer der Rezensenten schrieb, nachdem er zunächst einige allgemeine Fragen angeschnitten hatte: „Was können wir über die Aufführung der Oper selbst sagen? Wir verdanken sie den St. Petersburger Künstlern, ohne die wir, wie es scheint, dieses schöne Werk nicht aufführen können“⁴¹. Neben Durow - Sussanin und Leonowa - Antonida nahm an der Aufführung auch

A. N. Petrowa (die 2.) teil, die in der Rolle des Wanja auftrat. Von den ehemaligen Moskauer Künstlern war unter den Darstellern der Hauptrollen ein gewisser Bantyschew - Sobinin. In Anbetracht dessen, dass er „wie absichtlich, so scheint es, für die Rolle des Bogdan geschaffen wurde“, stellte der Kritiker gleichzeitig in seinem Spiel „zu scharfe Possen“ fest, die dem Gesamteindruck schaden. Es ist anzunehmen, dass es dem talentierten Charakterdarsteller, dessen Image in den Augen der Zeitgenossen untrennbar mit Torop aus „Askolds Grab“ verbunden war, in diesem Fall an Augenmaß fehlte und er manchmal „überspielte“.

Der ungeheuerlichste Moment der Inszenierung war der Kauf des gesamten Chorepilogs. Der zitierte Rezensent begründete dies damit, dass die Theatertrommeln niemals den Eindruck des Lätens der echten Moskauer Trommeln vermitteln könnten. „Für uns“, so bemerkt er, „endete die Oper mit dem letzten wunderbaren Schluchzen des Trios...“.

Ein Jahr später erschien in derselben Zeitschrift eine strengere Rezension, die mit dem lateinischen „x“ unterzeichnet war. Aus dieser Rezension erfahren wir, dass die Ouvertüre des Autors durch eine eigens geschriebene Johannis-Ouvertüre zum Thema einer monarchistischen Hymne ersetzt wurde. Der Artikel listet eine Reihe weiterer Kürzungen auf, darunter „Sussanins wunderbares Gebet im vierten Akt“ (die Arie „Spür die Wahrheit!“?). „Was immer sie sagen“, schrieb der Autor entrüstet, „aber Glinka ist unser musikalischer Ruhm, und seine Werke mit Nachlässigkeit aufzuführen, sie zu kürzen und umzudeuten bedeutet, keinen Respekt vor der russischen Kunst und vor uns selbst zu haben“⁴².

⁴² Eröffnung des erneuerten Bolschoi-Theaters. – „Moskwitjanin“ (etwa: „Der Moskauer“), 1843, Nr. 10, S. 499.

Nicht ganz zufrieden mit dem Autor des Artikels und den Interpreten der Hauptrollen; bei Kurow mit „dankbarer“ Stimme findet er „Mangel an Methode“, und über Bantyschew - Sobinin bemerkt er : „Es ist immer noch schade, dass unser Tenor sich schaurige Tricks erlaubt, die nicht auf die Bühne passen, die elegant erzogen ist“⁴³.

⁴³ Ebenda, S. 500.

1844 fand die Uraufführung von Werstowskis neuer Oper „Tschurowa-Tal oder Ein Wachtraum“ mit Semjonowa, Leonowa und Kurow in den Hauptrollen statt. Die Oper war mehrere Spielzeiten lang erfolgreich im Repertoire, obwohl sie keine große Popularität erlangte.

Die St. Petersburger Kompanie begann ihre Aufführungen in Moskau am 8. Oktober 1846 mit „Iwan Sussanin“ und gab den Moskauern die Gelegenheit, diese Oper zum ersten Mal in einer würdigen und künstlerisch anspruchsvollen Aufführung zu hören. Am 9. Dezember desselben Jahres führten die Moskauer Künstler „Ruslan und Ljudmila“ auf der Moskauer Bühne mit Petrow und Stepanowa in den Titelrollen auf⁴⁴.

⁴⁴ In späteren Aufführungen wurde die Rolle des Ruslan auch von Artemowski gespielt.

Die ersten Aufführungen stießen auf großes Interesse, und das Theater war fast voll besetzt, doch schon bald gingen die Einnahmen zurück und die Oper wurde immer seltener aufgeführt. Ob dies daran lag, dass das Moskauer Publikum nicht bereit war, ein so komplexes und innovatives Werk zu sehen, wie einige Zeitgenossen glaubten,

oder an den Unzulänglichkeiten der Inszenierung - es ist schwer zu sagen. Aber man kann nicht umhin zuzugeben, dass die Leitung der Moskauer Theater Glinkas Oper nicht mit der gebührenden Aufmerksamkeit behandelte. Das teilweise aus St. Petersburg mitgebrachte Bühnenbild wurde mit willkürlichen Kulissen aus dem Fundus ergänzt, und es wurden erhebliche Kürzungen vorgenommen. Werstowski sparte sogar 125 Rubel für ein Bühnenblasorchester ein, was zweifellos den Klang einiger wichtiger Momente der Oper beeinträchtigte.

Die erste Inszenierung von Dargomyschskis „Esmeralda“ wurde ebenfalls in Moskau von St. Petersburger Künstlern aufgeführt⁴⁵.

⁴⁵ Die Uraufführung fand am 5. Dezember 1847 statt. In den Hauptrollen spielten Semjonowa, Artemowski und Leonow.

Der Name des Komponisten als Verfasser von Romanzen, die im Alltag und auf der Konzertbühne zu hören waren, hatte zu dieser Zeit bereits genügend Ruhm erlangt, so dass das Interesse, mit dem die noch unbekannte Oper erwartet wurde, verständlich ist. Später erlitt sie jedoch das Schicksal vieler talentierter russischer Opern und verschwand bald von den Theaterplakaten.

Die Kritiken der Presse waren gemischt. Einige Rezensenten stellten „Esmeralda“ fast über die neuen italienischen Opern, während andere dem Komponisten das Fehlen schöner, mitreißender Melodien sowie die Kälte und Monotonie der Musik vorwarfen. Der Moskauer Korrespondent des „Zeitgenossen“ erkannte zwar eine Reihe von Vorzügen der Oper an, hielt es aber für einen Fehler Dargomyschskis, dass er sich „eine deutsche Schule zum Vorbild genommen hat, und zwar eine, die nicht so sehr die Melodie als vielmehr eine gelehrte Harmonie im Sinn hat“⁴⁶.

⁴⁶ „Der Zeitgenosse“, 1848, Buch 2, Vermischtes, S. 158.

Beide Meinungen waren extrem und einseitig. Es ist sicherlich ungerecht, Dargomyschskis melodische Begabung zu leugnen, die sich auch in „Esmeralda“ hinreichend manifestierte; wenn man nach Vorbildern sucht, denen der junge Komponist folgte, sollte man nicht von der deutschen, sondern von der französischen romantischen Oper der 30er Jahre sprechen. Dargomyschski gelang es jedoch nicht, mit seinem Opernerstling das Niveau der besten dieser Vorbilder zu erreichen. Das Moskauer Publikum fand bei ihm nicht das, was ihm vertraut und nahe war, während es in dem vom Komponisten gewählten phantasievollen und thematischen Bereich die Werke von Meyerbeer, Bellini und Donizetti bevorzugte.

In einem seiner Briefe an Gedeonow bemerkt Werstowski, dass man sich von Opern französischer und italienischer Komponisten „manchmal mehr erhoffen kann als von russischen Nachrichten, besonders wenn sie nicht märchenhaft sind“ (97, 324).

Von den ausländischen Opern, die von der St. Petersburger Truppe aufgeführt wurden, interessierten sich die Moskauer besonders für „Fenella“, die von Semjonowa im Dezember 1849 zu ihren Gunsten ausgewählt wurde. In Russland seit Mitte der 30er Jahre in der Aufführung deutscher und dann italienischer Künstler bekannt, wurde diese Oper zunächst auf der heimischen Bühne aufgeführt, aber ... mit einem italienischen Text. Die Gäste aus der Hauptstadt machten das Moskauer Publikum auch mit dem Werk Verdis bekannt, indem sie dessen „Die Lombarden“ aufführten. Leider haben wir keine Informationen über die Aufführung selbst oder darüber, wie sie vom Publikum aufgenommen wurde.

Während der 40er Jahre des 19. Jahrhunderts gastierten neben russischen auch ausländische Operntruppen in Moskau. 1842 wurde die deutsche Oper aus

Petersburg hierher verlegt. Es ist nicht bekannt, was der Grund dafür war – ob der Wunsch der Theaterdirektion, das Moskauer Opernleben zu bereichern, oder das nachlassende Interesse des Petersburger Publikums an den Vorstellungen der deutschen Truppe. Trotz der Mitwirkung zweier so hervorragender Künstler wie des Tenors G. Breiting und des Basses W. Versing⁴⁷ war die deutsche Oper in Petersburg nur schwach besucht; in einer Rezension des Benefizabends des letzteren heißt es: „Leider zieht der Mangel an einer guten Primadonna auf unserer deutschen Opernbühne nicht viel Publikum zu den Operaufführungen an, und beim Benefiz Versings war der Saal des Bolschoi-Theaters ziemlich leer⁴⁸“.

⁴⁷ Beide Künstler kamen 1837 nach Russland.

⁴⁸ „Repertoire und Pantheon“, 1842, Nr. 4, Theaterchronik, S. 23.

In Moskau stießen die Aufführungen der deutschen Truppe zunächst auf Interesse, doch ab der zweiten Spielzeit begann sich das Publikum zu beruhigen. Mozarts Opern, die einen der wichtigsten Plätze im Repertoire des Ensembles einnahmen, stießen nicht auf Gegenliebe. Die Gründe für ihre kalte Aufnahme könnten unterschiedlich sein. „Moskwitjanin“ reagierte auf die Inszenierung des „Don Giovanni“ mit einer ausführlichen Rezension, in der zwar Versing als Darsteller der Hauptrolle besonders hervorgehoben wurde, die Aufführung aber im Allgemeinen kritisch beurteilt wurde: „Was sie den russischen Künstlern vorwerfen, müssen wir auch über die deutsche Truppe sagen: es gibt kein Ensemble, und Herr Versing allein hat uns „Don Giovanni“ präsentiert“ (276, 658). Ein Rezensent einer anderen Zeitschrift schrieb über die Aufführungen der „Zauberflöte“ und der „Hochzeit des Figaro“: „Beide Opern, obwohl von einem großen Komponisten, gefielen dem Publikum nicht, sei es, weil sie schlecht aufgeführt wurden, sei es, weil sie zu musikalisch und daher nicht für jedermann zugänglich waren“⁴⁹.

⁴⁹ „Repertoire und Pantheon“, 1843, Nr. 12, Vermischtes, S. 75.

Die interessanteste Neuheit der deutschen Oper in Moskau war die Aufführung von drei Szenen aus „Die Hugenotten“ zu Gunsten von Versing. Derselbe Korrespondent, der den Erfolg der Aufführung feststellte, beendete seinen Bericht mit einer Ausrufungsfrage: „Werden wir jemals die ganze Oper hören!...“⁵⁰

⁵⁰ „Repertoire und Pantheon“, 1844, Nr. 1. Theater-Annalen, S. 30.

Diese Frage ließ sich nicht so schnell beantworten: in St. Petersburg wurden die „Hugenotten“ Anfang 1850 von italienischen Künstlern aufgeführt - Moskau musste viel länger warten: die Oper wurde erst 1863 vollständig aufgeführt.

Von Zeit zu Zeit traten hier verschiedene italienische Truppen auf, die jedoch keinen Erfolg hatten und keine bedeutenden Spuren im Musik- und Theaterleben der alten Hauptstadt hinterließen.

7.

Im Herbst 1850 kehrte das Petersburger Opernhaus schließlich in die Hauptstadt zurück. Ihre Situation blieb schwierig: die Bühne des Bolschoi-Theaters wurde der italienischen Oper und dem Ballett überlassen, während die russischen

Opernaufführungen entweder im Alexandria-Theater oder in den unbequemen und akustisch ungünstigen Räumlichkeiten des Zirkustheaters stattfanden, das „für reiterliche und dramatische Aufführungen“ gedacht war (77, 135).

Doch trotz aller Schwierigkeiten, mit denen die russische Oper in St. Petersburg konfrontiert war, setzte Anfang der 50er Jahre ein gewisser Aufschwung ein: die Zahl der Aufführungen stieg von sechs im Jahr 1849/50 auf 21 in der folgenden Spielzeit und 52 in der Spielzeit 1853/54. Der künstlerische Stab des Ensembles wird mit neuen jungen Sängern bereichert. In der Rolle des Sobinin debütierte 1849 der frischgebackene Absolvent der Theaterschule P. P. Bulachow, der Sohn des in den 20er und frühen 30er Jahren berühmten „Moskauer“ Bulachow. Die Kritiker sympathisierten mit dem jungen Künstler, hoben das schöne, weiche Timbre seiner Stimme und eine gute Art zu singen hervor, wiesen aber gleichzeitig auf einige noch vorhandene Bühnenunbeholfenheit hin. Kurz vor Bulachow war der Besitzer eines sonoren Baritons, P. I. Gumbin, auf der Bühne aufgetreten.

Über die Aufführungskräfte der Petersburger Oper schrieb Serow 1851: „Die männlichen Rollen einiger weniger, zumindest aus bekannten Opern, können mit großem Erfolg den Herren Petrow, Artemowski, Gumbin, Bulachow zugewiesen werden, aber die Frauen sind mangelhaft. Wenn eine Primadonna auftreten würde, würde die russische Oper ein völlig neues Leben führen“ (240, 76).

Ab 1852 wurde der Platz der Primadonna auf der Petersburger Bühne von A. A. Lawrowa eingenommen, die mit Bulachow verheiratet war und zuvor in Moskau in führenden Sopranrollen aufgetreten war. Mezzosopran- und Altpartien sang erfolgreich A. A. Latyschewa (die jüngere Schwester von E. A. Lilejewa), dann D. M. Leonowa, die 1851 im Alter von nur sechzehn Jahren debütierte. Nachdem sie unter Glinka hohe künstlerische Leistungen erbracht hatte, erlangte sie später Ruhm als hervorragende Propagandistin der Werke russischer Komponisten.

Von den Opernpremierer dieser Jahre war die bedeutendste Dargomyschskis „Esmeralda“ (1851), die bereits zuvor von St. Petersburger Künstlern in Moskau aufgeführt worden war. J. K. Arnold, der dieser Aufführung einen umfangreichen Artikel mit einer detaillierten Analyse des Werks widmete, stellte darin „einige Schwächen und Unebenheiten“ fest, argumentierte aber gleichzeitig, „dass die Oper „Esmeralda“ zum größten Teil aus schönen, wahrhaft dramatischen Nummern besteht. „Ich bin sicher“, erklärte er, „dass seine Musik im Ausland gewiss die Aufmerksamkeit aller Kenner auf sich gezogen hätte, und ich bin überzeugt, dass unser eigenes Publikum unter anderen Umständen das traurige Sprichwort nicht gerechtfertigt hätte: Nul n'est prophète en son pays („Es gibt keinen Propheten in seinem eigenen Land““ (17, 28).

Es ist nicht schwer zu erraten, von welchen „anderen Umständen“ der Kritiker spricht. Dargomyschskis Oper hätte zweifellos ein größerer Erfolg werden können, wenn die russische Truppe über die entsprechenden Einrichtungen verfügt hätte und wenn nicht die ganze Aufmerksamkeit der „höheren Sphären“ auf die italienischen Sänger gerichtet gewesen wäre. Dennoch wurde „Esmeralda“ in den 50er Jahren zweimal wiederaufgenommen.

Andere Neuerungen im russischen Opernrepertoire dieser Jahre sind nicht von großem Interesse. A. G. Rubinsteins „Die Schlacht von Kulikowo“ (1852) wurde ohne jeden Erfolg aufgeführt, obwohl die Kritiker diese erste Theatererfahrung des hochbegabten Musikers positiv beurteilten. Ein strengeres Urteil verursachte die folgende Oper desselben Komponisten „Fomka, der Narr“, die im Frühjahr 1853 aufgeführt wurde. „Wie sehr seine musikalische Gelehrsamkeit auch von Fachleuten

auf diesem Gebiet gelobt wird“, heißt es in einer der Rezensionen, „das Publikum wird seinen Werken gegenüber kaltblütig bleiben, wenn es sie nicht zum Leben anrührt - und das ist ein Unglück für den Komponisten“⁵¹.

⁵¹ „Pantheon“, 1853, Nr. 5. Russisches Theater in St. Petersburg, Theater-Annalen, S. 9.

Anfang der 50er Jahre setzte eine für die Petersburger Bühne unerwartete Tendenz ein, alte russische Opern aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert zu restaurieren, die vom großstädtischen Publikum längst vergessen waren⁵².

⁵² Ein verspäteter Tribut an dieselbe Tendenz war A. F. Lwows Oper „Russischer Bauer und französische Plünderer im Jahr 1812“ (1854 im Alexandria-Theater aufgeführt), die im Geiste der patriotischen Vaudeville-Opern aus der Zeit der napoleonischen Kriege stand. Trotz der Beteiligung der besten künstlerischen Kräfte blieb das Werk fast unbemerkt und geriet nach drei Aufführungen für immer in Vergessenheit.

1851 wählte Artemowski Davos' „Iwan Susanin“ für seine Benefizaufführung, was offenbar von der Theaterleitung inspiriert wurde, da der Begünstigte selbst nicht an der Aufführung der Oper beteiligt war⁵³; Petrow spielte die Hauptrolle.

⁵³ Artemowski sang bei seinem Benefizauftritt Ruslans Arie „Oh, das Feld, das Feld!“ und trat im Divertissement „Ukrainische Hochzeit“ auf.

Fast alle St. Petersburger Zeitungen reagierten auf die Aufführung, obwohl es auch kritische Kommentare zum Werk selbst gab. Ein Rezensent, der die beeindruckende Leistung Petrows vor allem in den starken dramatischen Momenten hervorhob und Bulachow und Lilejewa lobte, wies darauf hin, dass das Libretto der Oper der historischen Wahrheit widerspreche – „und dies ist einer jener Fehler in einem Werk, das ein populäres Ereignis wiedergibt, den kein Interesse ausgleichen kann“ (166, 2).

In denselben Jahren wurden am Zirkustheater Bullandts „Der Sbitenverkäufer“ und Sokolowskis „Der Müller – Zauberer“⁵⁴ und am Alexandria-Theater Dawydows „Lesta, die Meerjungfrau vom Dnjepr“, A. N. Titows „Der Kosakendichter“ und Werstowskis „Pan Twardowski“ inszeniert.

⁵⁴ Im Jahr 1847 wurde „Der Müller“ im Alexander-Theater von Dramatikern aufgeführt. F. A. Koni äußerte sich zu dieser Aufführung wie folgt: „Gegenwärtig erscheint „Der Müller“ auf der Bühne als eine bibliographische Rarität, eine archäologische Reminiszenz.... Wenn „Der Müller“ in einer solchen Aufführung nicht erfolgreich war, so ist dies der unbarmherzigen Zeit zuzuschreiben“ (123, 63-64).

Keine dieser Produktionen konnte sich im Repertoire halten, und ihre Bühnenlebensdauer war sehr kurz.

Normalerweise wird dieser Repertoiretrend als Ergebnis der Alterslosigkeit der russischen Oper und sogar als direktes Zugeständnis an die rückwärtsgewandten Ansichten der Bulgarin-Clique gesehen. Das stimmt zum großen Teil, aber es gibt auch eine andere Seite, auf die Nekrassows „Zeitgenosse“ aufmerksam machte: „Viele Leute denken, sagen und schreiben, dass sich unser Musikgeschmack seit der

Existenz der italienischen Oper in St. Petersburg so sehr entwickelt hat, dass man sich nichts Besseres wünschen kann.... Wir wollen nur anmerken, dass dies, wenn es wahr wäre, nur für jene Gesellschaftsschichten gelten würde, die häufig die italienische Oper besuchen. Das Publikum des Alexandria-Theaters besteht jedoch aus ganz anderen Gesellschaftsschichten, und für diese Schichten ist die italienische Oper und folglich die dramatische Musik im Allgemeinen in ihrer italienischen Form nicht zu genießen. Ihrer Musikalität muss man sich von einem anderen Tor aus nähern - einfacher, näher am Volksgeist, der vielleicht viel mehr wahrhaft musikalische Elemente enthält als der Geist z.B. des französischen Publikums, für das jedoch die Opéra comique, auch in einem rein volkstümlichen Charakter, geschaffen wurde und in unserer Zeit gedeiht⁵⁵.

⁵⁵ „Der Zeitgenosse“, 1851, Nr. 7, Abteilung VI, S. 90.

Das Bedürfnis nach einer leichten, komischen Oper mit Themen aus dem russischen Alltagsleben und einer einfachen, leicht zugänglichen Musik, die sich an den Ursprüngen des Volkes orientiert, ist ganz natürlich. Das Repertoire, das dem Hörer auf der Opernbühne präsentiert wurde, konnte dieses natürliche Bedürfnis nicht befriedigen, was einer der Gründe dafür war, dass man sich längst vergessenen und weitgehend überholten Werken zuwandte, die vierzig bis fünfzig Jahre und länger zurücklagen. Zu bedenken ist auch, dass die genannten Opern vor allem in den Sommermonaten aufgeführt wurden, wenn die „feine Gesellschaft“ der Hauptstadt auf ihre Landhäuser und Landgüter reiste und die Aufführungen von Menschen aus der Mittelschicht besucht wurden.

Der gleiche Zuschauerkreis sorgte für den Erfolg ukrainischer Musikkomödien wie „Natalka Poltawka“ und „Moskal, der Zauberer“ von I. P. Kotljarewski. Das zweite dieser Stücke wurde in den frühen 40er Jahren in Moskau mit M. S. Schtschepkin in der Hauptrolle aufgeführt, im Sommer 1851 auf der Bühne des St. Petersburger Theaterzirkus in der gleichen Rolle von Artemowski. In einem zitierten Artikel stellte der „Zeitgenosse“ fest, dass er „in seiner neuen Rolle sehr gut ist. Sein Spiel ist voll von natürlichem Kleinrussischem, eine Art von gutmütiger Komik“.

Werke dieser Art bestimmten jedoch nicht die Hauptrichtung des Repertoires der russischen Oper in St. Petersburg. Glinkas „Iwan Sussanin“, Werstowskis „Askolds Grab“ und einige der ausländischen Opern, die in der vorangegangenen Periode inszeniert worden waren, verließen die Bühne nicht. Die Aufführungen der russischen Oper wurden, so Wolf, „von Musikliebhabern fleißig besucht, die nicht genug Geld für ein Abonnement der italienischen Oper hatten“ (77, 147).

Die Moskauer Oper erlebte nach einem vorübergehenden Aufschwung durch den Aufenthalt von Petersburger Künstlern erneut eine schwierige Zeit. Das Unternehmen insgesamt war kompositorisch schwach, und die einzige Künstlerin, die in der Lage war, das Publikum für die „großen“ Opern, die noch im Repertoire waren, zu interessieren, war die talentierte Semjonowa. 1854 trat sie bei der Wiederaufnahme von Glinkas „Iwan Sussanin“ in der Rolle der Antonida auf, doch trotz ihrer hervorragenden Leistung in dieser Rolle wurde die Inszenierung der Oper wegen ihrer allgemeinen Nachlässigkeit und vieler ungerechtfertigter Kürzungen stark kritisiert.

Das Repertoire wurde hauptsächlich mit längst überholten und meist künstlerisch schwachen Werken gefüllt: 1845 wurde „Ilja, der Recke“ wieder aufgeführt, 1846 wurde der vierte Teil von „Rusalka“ erneuert, 1847 – „Fürst Unsichtbar“, 1848 – „Der eingebildete Unsichtbare“ von Cavos. Es entstanden auch neue Werke desselben

Typs, darunter ein merkwürdiger Versuch, die Reihe der „Rusalka“ in einem Theaterstück mit dem Titel „Lida, die Tochter der Meerjungfrau und der böse Zauberer Tschernogor“ fortzusetzen, das 1853 aufgeführt wurde (siehe: 97, 286-291); es gibt keine Informationen über den Autor der Musik (wahrscheinlich handelte es sich um eine Kompilation). Werstowskis Opern „Wadim“ (1850) und „Pan Twardowski“ (1851), die lange Zeit nicht mehr aufgeführt wurden, werden derzeit restauriert.

Als Leiter der Moskauer Theater versuchte Werstowski, Maßnahmen zu ergreifen, um das Opernhaus zu stärken und es mit neuen Kräften aufzufüllen. Es gelang ihm jedoch nicht, in dieser Richtung wesentliche Ergebnisse zu erzielen. Ohne die Unterstützung der Hauptstadtdirektion und des Hofministeriums fristete die Moskauer Oper viele Jahre lang ein kümmerliches Dasein.

8.

Das Bild des Opernlebens in Russland in der Zeit von 1826 bis 1855 wäre unvollständig, wenn wir nicht zumindest ganz allgemein auf den Platz eingehen würden, den die Oper im Leben der Provinztheater einnahm. Außerhalb von St. Petersburg und Moskau gab es keine speziellen Opern- oder Opern-Ballett-Theater; die einzige Ausnahme war Odessa, wo die italienische Oper, die sich dort zu Beginn des Jahrhunderts etabliert hatte, weiterhin dominierte. In den übrigen Städten gab es weiterhin gemischte Truppen, die von denselben Künstlern sowohl dramatische als auch musikalische Aufführungen darboten. Der Anteil der Oper in ihrem Repertoire ist im Allgemeinen gering, aber der Wunsch, das Genre Oper zu beherrschen, ist symptomatisch.

Opernaufführungen wurden u.a. in der Lokalpresse breit diskutiert, und oft entstanden hitzige Debatten um einzelne Inszenierungen, die sich teilweise in den Seiten der großstädtischen Zeitungen und Zeitschriften widerspiegelten. Und auch wenn man sich nicht immer auf die Einschätzungen von Autoren aus der Provinz verlassen kann, so sind die Informationen, die diese Materialien liefern, doch recht vollständig und reichhaltig (siehe: 147, 51-64).

Bevor man sich jedoch den Fragen des Opernrepertoires und der Produktionskultur zuwendet, ist es notwendig, einige allgemeine Veränderungen in der Situation, der Organisation und teilweise auch in der Geographie der Provinztheater festzustellen. Die Leibeigenen-Theater, die bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts den Weg in die Privatwirtschaft eingeschlagen hatten, verloren in den 30er und 40er Jahren fast vollständig ihre Bedeutung. Zwar hielten sich einige Grundherren Gruppen von Leibeigenenmusikern und -schauspielern, aber nur, wenn man so sagen darf, „für den Hausgebrauch“⁵⁶.

⁵⁶ Ein Leibeigenen-Theater gab es zum Beispiel im Haus von W. P. Turgenjewa, der Mutter des Schriftstellers. Einige der Schauspieler, die zu ihr gehörten, wurden später aufgekauft und schlossen sich den „freien“ Truppen an.

Die größten und wichtigsten Leibeigenen Bühnen gingen in die Hände von Unternehmern - Theaterspezialisten oder Kaufleuten - über, für die der Unterhalt des Theaters eine zusätzliche Einnahmequelle darstellte. So wurde 1827 das bekannte Theater des Fürsten N. G. Schachowski in Nischni Nowgorod von einem Beamten namens I. A. Rasputin erworben, dem auch das Theater in Saratow gehörte. Dank der

von ihm ergriffenen Maßnahmen wurde das Nischni-Nowgoroder Theater, wie ein lokaler Korrespondent schrieb, „fast zur besten Provinzbühne Russlands, vielleicht mit Ausnahme des Theaters des Grafen S. M. Kamenski in Orel, das aber damals schon im Niedergang begriffen war“ (83, 99). 1838 übernahm M. I. Schiwokini, der Bruder des berühmten Moskauer Schauspielers W. I. Schiwokini, die Leitung des Theaters in Nischni.

Im Zentrum der russischen Hütten- und Bergbauindustrie, im Ural, begann sich das Theater auf breiter Front zu entwickeln: 1843 wurde in Jekaterinburg ein ständiges Theater gegründet, wohin der Schauspieler und Regisseur P. A. Sokolow, der zuvor in Kasan gearbeitet hatte, mit seiner Truppe übersiedelte (siehe: 135, 87). Sokolows Truppe trat während der Messesaison auch in Perm und Irbit auf. In kleinen Städten und Fabriksiedlungen blieben Festungstheater bis zur Mitte des Jahrhunderts erhalten. So wurde z. B. im Ocker-Werk der Stroganows die Matinski-Paschkewitsch-Oper „Der Petersburger Gostiny Dwor“ (*Gasthof*) von Leibeigenenschauspielern aufgeführt (siehe: 135, 61).

Neben den mehr oder weniger fest etablierten stationären Theatern, wie den oben genannten, spielten wandernde Theatertruppen eine wichtige Rolle im Theaterleben der Provinz. Diese Truppen zogen ständig von einer Stadt zur nächsten, wobei sie sich je nach Kassenerfolg manchmal für eine Saison, manchmal auch für einen längeren Zeitraum an einem Ort aufhielten. Mangels eines speziell ausgestatteten Theatergebäudes wurde kurzerhand ein angemietetes Gebäude hergerichtet und mit einfachem, primitivem und kostengünstigem Inventar ausgestattet.

Meistens handelte es sich um eine Art Vaudeville-Oper mit einfachen musikalischen Nummern, für deren Aufführung man keine Sänger mit großen, wohlklingenden Stimmen brauchte: „Der Müller“, „Rusalka“, „Der Kosakendichter“ und so weiter. Von den neuen Opern war „Askolds Grab“ die beliebteste; es gibt Informationen über ihre Aufführung in Woronesch, Pensa, Saratow, Tambow, Astrachan, Nischni Nowgorod, Kasan, Jekaterinburg, Charkow, Kiew und anderen Städten. In einem der Berichte eines Korrespondenten aus Charkow wird eine Aufführung von „Pan Twardowski“ erwähnt⁵⁷.

⁵⁷ „Repertoire und Pantheon“, 1845, Nr. 5, Theater-Annalen, S. 106.

Was Glinkas Opern anbelangt, so überstiegen sie die Kapazitäten selbst der besten Provinztheater, aber das Interesse an ihnen manifestierte sich in konzertanten Aufführungen einzelner Ausschnitte. In Charkow wurde 1841 und einige Jahre später in Nischni Nowgorod der erste Akt von „Iwan Sussanin“ aufgeführt (siehe: 214).

Sie führten auch ausländische, vor allem italienische und französische Opern auf, die vom Publikum in der Hauptstadt anerkannt wurden. Die Aufführungen von Sokolows Truppe in Jekaterinburg begannen am 5. November 1843 mit Bellinis „Die Nachtwandlerin“ (sie wurde unter dem Titel „Die Verrückte“ aufgeführt), wobei die beliebte Provinzkünstlerin Jewdokia Iwanowa, eine von W. P. Turgenjewa gekaufte ehemalige Leibeigene, die Titelrolle (Amina) spielte (siehe: 135, 114). Diese Oper mit der gleichen Künstlerin war zuvor in Kasan aufgeführt worden.

Eine der meistgespielten Opern war Hérolts „Zampa“, die in Nischni Nowgorod, Kaluga, Saratow und Kasan aufgeführt wurde. Einige der Provinztheater wagten es, den „Freischütz“ und sogar „Robert der Teufel“ aufzuführen.

Eine andere Frage ist das Niveau der Aufführung dieses Repertoires. Wie bereits erwähnt, bieten die gedruckten Rezensionen keine verlässliche Grundlage für eine Beurteilung dieses Punktes: manchmal wurde ein und dieselbe Aufführung direkt entgegengesetzt bewertet, von enthusiastisch und lobend bis hin zu vernichtend. Die meisten Opern wurden mit Kürzungen aufgeführt und irgendwie an die Gegebenheiten dieser oder jener Bühne angepasst; manchmal wurden ganze Akte gestrichen. Sogar „Askolds Grab“ wurde ohne den vierten Akt gegeben, für dessen Aufführung nicht alle Theater über die notwendigen technischen Mittel verfügten. Der berühmte Provinzschauspieler I. I. Lawrow, der sich an die Aufführung des ersten Aktes von „Zampa“ in Taganrog 1848 erinnerte, schrieb: „Die Schauspieler für den Gesang waren so wenige, dass ich gezwungen war, zwei Rollen zu spielen: Alphonse und Daniel.“ Allerdings stellt er sofort fest: „Dieses Stück ... wurde gut inszeniert und war ein großer Erfolg“ (137, 126).

Der Mangel an singenden Schauspielern war einer der Gründe für die zahlreichen Kürzungen oder die Ersetzung der Gesangsszenen durch gewöhnliche Sprache. Auch die Instrumentierung der Opern musste an die vorhandenen Möglichkeiten angepasst werden. Die übliche Zusammensetzung des Orchesters in den Provinztheatern überstieg selten 10-12 Personen, unter denen es an Interpreten für eine Reihe von in der Partitur angegebenen Instrumenten fehlte. Wenn irgendwo ein voll besetztes Orchester auftauchte, wurde dies zu einem Ereignis für das Theater. Der Korrespondent der Moskauer Zeitung „Moskwitjanin“ schrieb, vielleicht mit etwas Übertreibung: „...im Jahre 1841, nach dem Umzug des Gutsbesitzers Herrn Ochotnikow aus seinem Gut nach Woronesch, wohin er auch sein ausgezeichnetes Orchester verlegte, beginnt nicht nur eine glänzende Ära für die Musik in Woronesch, sondern auch das Woronescher Theater selbst scheint aus seinem lethargischen Schlaf erwacht zu sein, belebt von den wunderbaren Klängen des glänzenden Orchesters von Herrn Ochotnikow“ (31, 183-184).

Es gab Fälle, in denen die Eingriffe des Regisseurs in den Notentext die Grenzen des Erlaubten überschritten und zu einer völligen Verfälschung des Werkes führten. In einem Bericht aus Astrachan über die Aufführungen einer der reisenden Truppen lesen wir: „... glauben Sie nicht, dass in Opern wie „Der Freischütz“ die Musik von Weber war, - ganz und gar nicht: jeder Schauspieler und jede Schauspielerin singt auf seine/ihre Weise, mit einer Stimme, die jedem vertraut ist, die Motive sind meist aus „Rusalka“ entlehnt“⁵⁸.

⁵⁸ "Repertoire des Russischen Theaters“, 1841, Nr. 7, S. 27.

Auf den großen Provinzbühnen wie in Nischni Nowgorod, Kasan, Jekaterinburg und Saratow konnten solche Verzerrungen vermutlich nicht stattfinden, und die erzwungene „Anpassung“ der Opern wurde mit mehr Taktgefühl vorgenommen. „Die Kasaner Theatermusik kann man sich mit Vergnügen anhören“, gab ein Kritiker zu, der in seinen Beurteilungen recht streng war. – „Das Orchester besteht aus nicht mehr als fünfzehn Personen, aber es ist sehr stark“ (104, 105).

Trotz all dieser Unzulänglichkeiten trugen die Aktivitäten der Provinztheater zur Verbreitung der Opernkultur auf dem gesamten Gebiet des Russischen Reiches bei. Man kann in dieser Hinsicht nur dem Urteil zustimmen, das auf den Seiten einer Petersburger Zeitschrift anlässlich der neuen Opernproduktionen des Kasaner Theaters geäußert wurde: „... ein Musikkenner, ein Liebhaber guten Gesangs wird an der Aufführung dieser Opern im Kasaner Theater kein Vergnügen finden; wer sie aber weder in Petersburg noch in Moskau gehört hat, kann sie sich in Kasan ansehen,

denn der Gesang der Kasaner Schauspieler ist, wenn nicht anmutig, so doch wenigstens treu⁵⁹.

⁵⁹ „Repertoire des Russischen Theaters“, 1840, Nr. 8, S. 15.

Unter den reisenden Truppen, die Operaufführungen in ihrem Repertoire hatten, zeichnete sich das Unternehmen von I. F. Stein, dessen Namen wir bereits im vorigen Band kennengelernt haben, durch seine Seriosität und sein relativ hohes professionelles Niveau aus. Seine Tätigkeit erstreckte sich vor allem auf ukrainische Städte: ab 1827 trat es in Odessa auf, wo es sich erfolgreich gegen die Konkurrenz der italienischen Oper durchsetzte, und danach in Kiew. Ihr Opernrepertoire bestand hauptsächlich aus Werken von Dawydow, A. N. Titow und Cavos, die auf den Beginn des Jahrhunderts zurückgehen. 1836 machte Stein das Publikum in Odessa mit Werstowskis „Wadim“ bekannt (siehe: 120, 402). Auf der Liste der von seinem Ensemble aufgeführten Opern steht auch „Der Freischütz“.

In den 30er Jahren entwickelte sich Kiew zu einer der Städte mit der größten Theaterkultur. Bei der Stadtverwaltung wurde eine Theaterdirektion eingerichtet, die Verträge mit den Unternehmern abschloss und deren Arbeit überwachte. „Dies ist vielleicht die erste städtische Theatertruppe in Russland“, bemerkt ein Historiker des Musiklebens in Kiew (129, 277). Die von der Stadt bereitgestellten Subventionen ermöglichten es, die Bühne teilweise neu auszustatten, die Gestaltung der Aufführungen zu verbessern und das Orchester zu vergrößern.

Anfang 1846 trat eine polnische Operntruppe unter der Leitung des Sängers und Regisseurs W. Schmidthof auf der Bühne des Kiewer Theaters auf. Die Truppe begann ihre Vorstellungen mit Aubers Oper „Fra Diavolo“ und führte später „Der Barbier von Sevilla“, „Die weiße Dame“ von Boaldieu, „Norma“ von Bellini, „Fenella“ von Auber, „Zampa“ von Hérold und einige andere Werke des ausländischen Opernrepertoires auf. Der Verfasser des Briefwechsels, der in der Zeitschrift „Repertoire und Pantheon“ abgedruckt wurde, schrieb: „Ohne die Verdienste der russischen Truppe zu schmälern, muss ich sagen, dass das Kiewer Publikum die Truppe von Herrn von Schmidthof bevorzugt. Kein Wunder: Herr von Schmidthof hat, wenn auch vor langer Zeit, an den Theatern von Wien und Dresden ausgezeichnet gesungen. Jetzt ist er ein hervorragender Regisseur, wie man ihn nur selten findet. Seine Frau und besonders seine Tochter werden das Schmuckstück jeder Truppe sein, erstere allein durch Gesang, letztere durch Gesang und reizende Erscheinung“ (115, 95).

Vor dem Beginn der Kiewer Saison trat die Schmidthof-Truppe in Charkow auf, wo ihre Aufführungen von A. N. Serow besucht wurden, der im Oktober 1845 auf dem Weg nach Simferopol dort vorbeikam. Von den Künstlern der Truppe hob der spätere Kritiker besonders Evelina Schmidthof und Razvidovskaya hervor, die nach seinen Worten „auf eine Weise singen, die jeder großen Bühne zur Ehre gereichen würde“ (245, 2). Ende der 40er Jahre treffen wir Schmidthof in Nischni Nowgorod als Theaterkapellmeister an, und auch seine Tochter tritt auf der Bühne des Nischni Nowgoroder Theaters auf (siehe: 120, 314).

1825 wurde die italienische Oper von Odessa von einem neuen Direktor übernommen, dem es gelang, gute Künstler zu gewinnen, das Repertoire zu erneuern und so einen allgemeinen Aufschwung des Werks zu erreichen. In den 30er Jahren, nach der Auflösung der St. Petersburger italienischen Truppe, blieb Odessa die einzige Stadt in Russland, in der die Kunst der italienischen Sänger weiterlebte

und gedieh, auch wenn unter ihnen nicht die Stars ersten Ranges waren. Auf der Bühne des Theaters von Odessa erschienen ständig neue Werke, die zu den neuesten Errungenschaften der italienischen Oper gehörten (siehe: 120, 414-415). Während in der vorangegangenen Periode zweifellos Rossini das Repertoire dominiert hatte, traten nun die Werke jüngerer, mit den Tendenzen des italienischen „Risorgimento“ verbundener Komponisten, Bellini und Donizetti, in den Vordergrund. So wurden 1827 neun Opern von Rossini und nur je eine von fünf anderen Komponisten (darunter Mozarts „Don Giovanni“ und Webers „Freischütz“) aufgeführt; in der Spielzeit 1839/40 wurden nur fünf der insgesamt aufgeführten Opern von Rossini aufgeführt, während Bellini mit sieben Werken vertreten war⁶⁰.

⁶⁰ Das vollständige Repertoire dieser Spielzeit findet sich in der Korrespondenz: Einige Worte über das Theater in Odessa, - „Repertoire des Russischen Theaters“, 1840, Nr. 7, S. 40.

Diese Veränderungen entsprachen der allgemeinen Entwicklung des Geschmacks des russischen Publikums. Die meisten Opern von Bellini und Donizetti, die zum Repertoire der italienischen Truppe von Odessa gehörten, erschienen fast gleichzeitig oder mit einiger Verzögerung auf der Bühne der Hauptstadt, aufgeführt von russischen oder deutschen Künstlern. Die Oper von Odessa war sogar ihren Landsleuten, die seit 1843 auf der Bühne des St. Petersburger Bolschoi-Theaters standen, manchmal voraus: So konnten die Musikliebhaber der Metropole „Die Lombarden“ von Verdi, die am 17. April 1845 in Odessa uraufgeführt wurde, erst ein halbes Jahr später hören. In den zehn Jahren von 1845 bis 1854 führte die Odessaer Truppe 14 Werke dieses Komponisten auf, darunter einige, die den Petersburgern unbekannt blieben („Attila“, „Die Räuber“).

Was die Zusammensetzung der Darsteller und die Aufführungsmöglichkeiten angeht, konnte die italienische Oper von Odessa natürlich nicht mit der Petersburger Oper konkurrieren, für deren Unterhalt kolossale Summen aufgewendet wurden; sie versuchte, das Publikum vor allem durch die Vielfalt des Repertoires zu interessieren, aber gleichzeitig waren ihre Leiter auch darauf bedacht, große künstlerische Kräfte anzuziehen. In den frühen 50er Jahren traten hier der berühmte Bariton G. Ronconi und der Tenor E. Noden auf, Sänger von europäischem Ruhm, die von den anspruchsvollsten Kennern bewundert wurden.

1851 wurde auch in Tiflis eine ständige italienische Truppe gegründet, die in einem neu errichteten Theatergebäude auftrat. Über die Wiederbelebung des Theaterlebens in diesem wichtigen Kulturzentrum des Transkaukasus schrieb ein lokaler Korrespondent: „Aber unser Hauptvergnügen auf der Bühne ist jetzt die Oper. Die italienischen Gäste, unter denen das Tifliser Publikum zwei oder drei alte Bekannte traf, versprechen uns eine Fülle von wahrhaft künstlerischen Genüssen“⁶¹.

⁶¹ „Pantheon“, 1853, Nr. 1, Provinztheater in Russland, S. 2.

Zu den Opern, die aufgeführt werden sollen, gehören „Norma“, „Lucrezia Borgia“ und „Ernani“.

In den Jahren 1850-1851 unternahm eine Gruppe von Opernsängern, die zur italienischen Truppe von St. Petersburg gehörten (wenn auch nicht die herausragendsten), eine Tournee durch die Städte Mittel- und Südrusslands. Von Moskau aus traten sie in Kursk, Woronesch, Nischni Nowgorod, Pensa, Kasan, Twer, Kostroma und Jaroslawl auf, hatten aber nicht den Erfolg, den sie sich offenbar erhofft hatten. In einer Analyse der Reaktionen der lokalen Presse auf die Aufführungen der

italienischen Künstler stellt T. N. Liwanowa fest: „Wie aus vielen der von uns gesammelten Materialien hervorgeht, bildete sich in den russischen Provinzen eine nüchterne und recht kritische Haltung gegenüber der italienischen Oper heraus und reifte heran, manchmal nüchterner und kritischer als in St. Petersburg“ (147, 63-64).

Trotz aller Schwierigkeiten, die sich der Entwicklung der russischen Oper in den 40er und in der ersten Hälfte der 50er Jahre in den Weg stellten, wuchs und festigte sich ihr Ansehen in der breiteren Öffentlichkeit ständig. So sehr sich die so genannte „Obere Gesellschaft“ und die ihr hörige reaktionäre Presse auch bemühten, die Errungenschaften der russischen Oper zu schmälern und zu diskreditieren, ihre Bedeutung wurde immer deutlicher erkannt. Das natürliche Bedürfnis, auf der Opernbühne Kostproben der russischen Realität zu sehen, die einheimische musikalische Sprache in Verbindung mit den Wurzeln des Volkes zu hören, konnte nicht durch den brillanten und faszinierenden Gesang der berühmtesten italienischen Sänger übertönt werden. Ebenso natürlich und berechtigt war der Wunsch der Opernkünstler selbst, sich im nationalen Repertoire zu beweisen. So reiften in der für die russische Kultur bedeutenden Zeit der 60er Jahre allmählich die Voraussetzungen für einen neuen Aufschwung des russischen Operntheaters heran.

KONZERTLEBEN

1.

Das Konzertleben des zweiten Viertels des 19. Jahrhunderts ist reich an großen, herausragenden Ereignissen. Das Hauptmerkmal dieser Epoche ist das Streben nach hoher Professionalität in der darstellenden Kunst. Die gesamte Konzertpraxis jener Jahre war auf dieses Ziel ausgerichtet. Dies wurde auch von der Musikkritik weitgehend gefördert. Das russische Musikdenken, das in den Artikeln von W. F. Odojewski, D. J. Strujski, M. D. Reswoi und F. A. Koni zum Ausdruck kam, erhielt allmählich einen ideologisch leitenden Charakter. Die Probleme des Repertoires, der künstlerischen Interpretation, der Aufgaben des ausübenden Künstlers, die Fragen der Erziehung des Musikgeschmacks der Zuhörer wurden in den Rezensionen und Artikeln der ersten russischen „Musikschriftsteller“ immer aktiver angesprochen. Das Bestreben, dieses oder jenes Phänomen des Musiklebens kritisch zu bewerten, das Wesen der Aufführung zu beleuchten, ist in der Presse jener Jahre ganz klar nachvollziehbar. Dem pädagogischen Zweck von Konzerten wurde immer mehr Aufmerksamkeit geschenkt.

Die Romantik hatte einen großen Einfluss auf die Entwicklung des Konzertlebens, das sich auf russischem Boden in besonderer Weise manifestierte und mit einem klaren Sinn für nationalen Stil verbunden war. Die allgemeine romantische Ausrichtung spiegelte sich auch im Konzertleben der 30er - 50er Jahre wider, das viel breiter angelegt war als zuvor und durch die Gattungen der kammermusikalischen und symphonischen Musik bereichert wurde.

Auch die internationalen musikalischen Beziehungen Russlands weiteten sich in dieser Zeit deutlich aus. In den 1840er Jahren applaudierte das russische Publikum den großen Meistern und lebhaften Vertretern der westeuropäischen Romantik - Liszt, Schumann und Berlioz. Das Repertoire der russischen Konzerte wurde durch Werke von Beethoven, Mendelssohn, Bach, Schubert und Chopin wesentlich bereichert. Die russische Musik eroberte sich allmählich ihren Platz auf der Konzertbühne:

Romanzen und Lieder von Aljabjew, Warlamow, Guriljow, Balladen und Fragmente aus den Opern von Werstowski, Werke von Glinka und Dargomyschski waren überall zu hören.

Die Aufführung von Glinkas Oper „Iwan Sussanin“, die nach den Worten Odojewskis „ein neues Element in der Kunst“ eröffnete und selbst auf einen so spezifischen Bereich der russischen Musikkunst wie die Konzertpraxis große Auswirkungen hatte, war eine bedingte Grenze innerhalb des fraglichen Zeitraums. In den 1840er Jahren hatten sich in diesem Bereich neue, bedeutende Tendenzen herausgebildet. In den 40er - 50er Jahren erhielt die Konzerttätigkeit allmählich eine neue Qualität und wurde zu einem nationalen Phänomen. Infolge dieser Glinka-Periode bestand in Russland die dringende Notwendigkeit, große Konzertorganisationen und musikalische Bildungseinrichtungen zu schaffen, um nationales, hochprofessionelles Aufführungspersonal auszubilden.

Bis zum Ende der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts knüpfte das Konzertleben im Wesentlichen an die bewährten Traditionen der vorangegangenen Jahre an. Es blieb intensiv in St. Petersburg und Moskau, den wichtigsten musikalischen Zentren Russlands. Hier sammelten sich die größten professionellen Kräfte. Die beiden Hauptstädte lebten jedoch noch immer getrennt voneinander, und diese Isolation hielt lange Zeit an. Nicht zufällig schrieb W. F. Odojewski 1839 in den „Briefen an Moskau über St. Petersburger Konzerte“: „Seltsam, könnte man meinen, dass Moskau in musikalischer Hinsicht von St. Petersburg so weit entfernt ist wie Peking; nur wenige unserer Künstler besuchen Moskau; im Gegenteil, viele der in ihrer Stadt gespielten Opern sind uns völlig unbekannt; auch die Moskauer Künstler kennen wir nicht; soweit man erraten kann, ist der Musikgeschmack in beiden Hauptstädten sehr unterschiedlich“ (191, 177).

Das kulturelle Leben in St. Petersburg kam nach den durch den Dekabristenaufstand verursachten Umwälzungen nicht sofort wieder in Gang. Es gab eine stärkere Reaktion, die verschärfte Strenge der zaristischen Zensur, die das literarische und künstlerische Schaffen, das Repertoire der Theater streng kontrollierte. Doch aufgrund der Besonderheiten der musikalischen Kunst wurde in St. Petersburg vor allem die Konzertpraxis wieder aufgenommen.

Im ersten Jahrzehnt nach den Ereignissen von 1825 gab es in der Hauptstadt fast keine Gastmusiker. Die Konzertsaison in der Fastenzeit wurde von lokalen musikalischen Kräften organisiert. Dies waren Künstler der Kaiserlichen Theater, Instrumentalisten von Orchestern (meist Ausländer) und Hofsänger. Im Konzertleben von St. Petersburg in den späten 1820er - 30er Jahren waren bestimmte Linien klar umrissen: Wohltätigkeitskonzerte, die von der Philharmonischen Gesellschaft und Musikliebhabern veranstaltet wurden, Konzerte der Theaterdirektion und schließlich öffentliche und private Konzerte, die von einzelnen Künstlern angekündigt wurden¹.

¹ Es war nicht ungewöhnlich, dass bei solchen Konzerten die nächsten „Wunderkinder“ ihr Können unter Beweis stellten. Viele junge Musiker traten in diesen Jahren auf; manchmal waren es wirklich begabte Kinder, wie der Pianist und Sänger A. Krummiller oder die Brüder Kontski, ganz zu schweigen von den Debüts der jungen Anton und Nikolai Rubinstein. In der Regel sorgten die „kleinen Musiker“ jedoch nur für eine Beschwichtigung des Publikums, indem sie pädagogische Stücke spielten, die nicht immer von guter Qualität waren. Nicht umsonst warnte Odojewski vor einer Schwemme solcher Konzerte (siehe: 182, 107).

Letztere waren in der Regel die Mehrheit und spielten weiterhin eine entscheidende Rolle im allgemeinen Entwicklungsprozess des Konzertlebens. Erst zu Beginn der 50er Jahre war die pädagogische Tätigkeit der ersten speziellen Konzertorganisationen in Russland (die bereits 1802 gegründete Philharmonische Gesellschaft, die Universitätskonzerte, die so genannte Symphonische Gesellschaft), die das Ziel verfolgte, echte, große Kunst zu fördern, und die die Entstehung der Russischen Musikgesellschaft in den 60er Jahren vorbereitete, am weitesten entwickelt. Zu Beginn dieser Periode herrschte jedoch noch der „gemischte“ Konzerttypus vor, der sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts fest etabliert hatte.

Im Frühjahr, während der „Großen Fastenzeit“, wurden Konzerte von berühmten Petersburger Musikern gegeben, die längst nicht nur als Interpreten, sondern auch als Pädagogen - Erzieher russischer Talente - berühmt geworden waren. Dies waren die Pianisten Franz Schoberlechner, Schüler von Hummel und Lehrer von Dargomyschski; Carl Mayer (oder Karl Meyer), Schüler von Field und Lehrer von Glinka; der Komponist, Dirigent und Geiger Ludwig Maurer, Lehrer von Werstowski; der Geiger Franz Böhm, „der erste Konzertist der Petersburger Theater“, von dem Glinka, der bei ihm Unterricht nahm, sagte: „Böhm spielte treu und klar, hatte aber keine Gabe, sein Wissen an andere weiterzugeben“ (85, 219).

Die Konzerte von F. Schoberlechner zogen die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich ².

² Die Konzerttätigkeit des Musikers in Russland begann 1824; sein letzter Auftritt in St. Petersburg fand am 13. Juli 1838 statt.

Traditionell führte er hauptsächlich eigene Kompositionen auf. Schoberlechner war ein Musiker mit einem breiten Profil. Er beherrschte nicht nur das Klavier, sondern spielte auch Bratsche, wie aus einer erhaltenen Notiz von ihm an Dargomyschski hervorgeht, in dessen Haus am 5. März 1831 ein regelmäßiger Musikabend stattfand (siehe: 204, 141).

Die Konzerttätigkeit Schoberlechners wurde von den Kritikern unterschiedlich bewertet. Der Rezensent der „Nordbiene“ stellte fest, dass der Pianist „an der alten deutschen Methode festhält: er spielt mehr für Kenner als für gewöhnliche Amateure; man muss die Schwierigkeiten kennen, die er überwindet, und seine wissenschaftliche Komposition verstehen, um Herrn Schoberlechners Spiel voll zu schätzen“³.

³ „Die Nordbiene“, 1838, 16. Juli, S. 633.

Die bekannte Dualität der schöpferischen und aufführenden Tätigkeit des Pianisten wurde auch von D. J. Strujski (Trilunni) festgestellt: „... Herr Schoberlechner scheint ein tieferes Verständnis für sein Fach zu haben ... seinen Bemühungen nach zu urteilen ... will er seinen Namen festigen. Aber Herr Schoberlechner erreicht sein Ziel noch nicht, erstens, weil es schwieriger ist, und zweitens, weil er selbst, wie es scheint, seine Kräfte noch nicht kennengelernt hat und nicht weiß, was er will. Er steht zwischen Harmonie und Melodie; weder das eine noch das andere ist sein Motto. Alle seine Kompositionen befriedigen weder das Publikum noch die Kenner vollständig. Für die ersteren ist er dunkel, für die letzteren mittelmäßig“ (275, 169).

Carl Mayer war ein aktiver Konzertpianist. Laut Strujski war er ein angesagter Pianist der damaligen Zeit, ein Vertreter der Field-Schule. Er trat seit 1812 in St.

Petersburg auf. „Mayers Spiel ist hinlänglich bekannt; der Mechanismus ist bis zur Vollkommenheit ausgebildet, und der Geschmack geläutert“, schrieb Strujski 1831 über ihn. „Herr Mayer ... hat sich der Konzertmusik gewidmet und seinen Zweck erreicht. Seine Kompositionen sind tändelnd, leichtfertig und glänzend; es sind Ephemeren, sie werden mit ihm altern, vielleicht sogar noch früher, aber keine von ihnen wird spurlos vorübergehen, ohne einen momentanen Beifall zu erregen. <...> Alles ist gut, was in einem Moment der Inspiration geschaffen wird; im Herzen liegt die Quelle des Schönen, und der kalte Kalkül des Verstandes kann das Gefühl nicht ersetzen“ (275, 169).

Diese Charakterisierung ist recht prägnant und spiegelt das Wesen des Talents dieses Musikers gut wider. Mayers Repertoire umfasste neben seinen eigenen Kompositionen meist virtuose Stücke von Herz, Moscheles und Czerny. Aber manchmal wurde sein Programm plötzlich mit wirklich schöner und tiefgründiger Musik bereichert. So führte er zum Beispiel im Konzert vom 20. März 1829 Beethovens „Große Fantasie mit Chören“ auf, die auf seine Initiative hin später im Konzert von 1838 wiederholt wurde.

Er war ein hervorragender Musiker, der sich sehr für die Ausbildung und Entwicklung des jungen Glinka einsetzte. Glinka studierte in den frühen 1820er Jahren bei Mayer, und der sensible Lehrer erkannte sofort das enorme Talent seines Schülers und schaffte es, nicht nur ein Lehrer, sondern vor allem ein Mentor und Freund zu werden. Ständig bei Mayer zu Gast, studierte Glinka Werke von Mozart, Cherubini und Beethoven, die Mayer ihm als den höchsten Grad der Vollkommenheit vor Augen führte. Auch seinen ersten Kompositionsunterricht erhielt er von Mayer.

Mayers Werk wurde von den Kritikern der damaligen Zeit hoch gelobt. Über eines von Mayers Konzerten (20. März 1829) schrieb die „Nordbiene“: „Herr Mayer hat allmählich eine solche Kenntnis des Kontrapunkts erlangt, dass die besten Musiker seinen Kompositionen, die sich auch durch Melodie auszeichnen und kompositorisch zu der guten Schule gehören, als deren Haupt Mozart anerkannt wird, voll gerecht werden“⁴.

⁴ „Die Nordbiene“, 1829, 16. März, Blatt 1 Rückseite

In seinen Kompositionen, die sich durch Weichheit, Lyrik und Brillanz auszeichnen, wie auch in seiner Aufführungspraxis zeigte sich Mayer als ein feiner Vertreter der Field-Schule, allerdings unter den Bedingungen der Virtuosenströmung der 20er - 30er Jahre bereits etwas verändert. In Konzerten spielte Mayer stets eigene virtuose Werke: Rondos, Klavierkonzerte, verschiedene Variationen, Fantasien, Bearbeitungen und Arrangements populärer Werke. In einem seiner Konzerte (21. Februar 1836) spielten die Petersburger Pianisten beispielsweise die Ouvertüre aus „Fenella“, die Mayer für acht Klaviere zu vier Händen arrangiert hatte (d. h. für 32 Hände!).

Die Konzerte der berühmten polnischen Pianistin Maria Schimanowskaja waren in Russland ein großer Erfolg. Anfang der 1820er Jahre gab sie hier Konzerte und verbrachte die letzten fünf Jahre ihres Lebens (1827-1831) in St. Petersburg (siehe: 62, 35-130). Glinka, Puschkin und Mizkewitsch besuchten ihr Haus. Sie organisierte regelmäßig „musikalische Vormittage“, die keine intimen Salontreffen waren, sondern als öffentliche Konzerte berühmt wurden. Eines dieser Konzerte fand am 22. März 1827 in St. Petersburg statt. Schimanowskaja „entzückte alle mit ihrem bezaubernden Spiel, das sich mit außerordentlicher Kunst des Gefühls, des Lebens und jenem

hohen Begriff der Harmonie verband, der der Musik die Kraft gibt, das Herz zu berühren. Man kann sie die Poesie der Musik nennen. Das Klavier wurde durch das Spiel dieser Künstlerin belebt", die "die brillanten Gedanken des Komponisten mit großer Ausdruckskraft vermittelt und Schwierigkeiten sehr geschickt überwindet" ⁵.

⁵ „Die Nordbiene“, 1827, 24. März, Blatt 1.

Am 18. April 1827 trat Schimanowskaja im Haus von J. I. Derschawina auf, wo einst die Treffen der „Konversation der Liebhaber des russischen Wortes“ und der „Gesellschaft der Liebhaber der russischen Literatur“ stattgefunden hatten. Die Pianistin spielte mit großem Gefühl das brillante Rondo von Hummel und ein Potpourri aus Arien des „Freischütz“. Außerdem wirkte sie an der Aufführung der Ouvertüre zu Cherubinis Oper „Anacreon“ mit, die für acht Hände bearbeitet worden war⁶.

⁶ „Die Nordbiene“, 1827, 21. April, Bl. 1 RückS. - 2.

Das Repertoire ihrer Konzerte umfasste sowohl eigene Kompositionen als auch Stücke von A. Herz, A. Klegel und Field, die zu dieser Zeit populär waren. Regelmäßige Teilnehmer an den Konzerten der Pianistin waren die Sängerin A. Gebgard, der Sänger D. Tosi, der Geiger F. Böhm und viele andere St. Petersburger Musiker. Seit 1828 besuchte Glinka den Salon von Schimanowskaja. In seinen „Notizen“ erinnert er sich: „Ich war bei Schimanowskajas musikalischen Vormittagen - manchmal wurde meine Musik aufgeführt“ (85, 238).

Maria Schimanowskajas Spiel zeichnete sich durch Zartheit und Weichheit des Klangs und eine filigrane Technik aus. Alle Kritiker lobten den außerordentlichen poetischen Charakter und Innigkeit ihrer Interpretation: das Publikum nahm die Konzerte der Pianistin mit großem Enthusiasmus auf. Der sanfte Field'sche Stil war im Klavierspiel jener Zeit noch immer vorherrschend.

Im Laufe der Zeit wurde das Spektrum der Klavierliteratur immer breiter. Auch der Charakter des Klavierspiels selbst änderte sich: er entwickelte sich hin zu lebendiger Virtuosität, Brillanz, Größe und Überwindung der kammermusikalischen Interpretation des Instruments. Diese Merkmale der neuen Schule, die sich unter dem Einfluss der Romantik entwickelte, traten in den russischen Konzerten immer deutlicher zutage. Zwei Musiker, die in jenen Jahren in Russland auftraten, können als Vertreter der neuen Richtung im Klavierspiel bezeichnet werden: A. Gerke und Th. Stein.

Anton Gerke - ein renommierter Pianist, Schüler von Field, Kalkbrenner, Moscheles und Ries - lebte ab 1832 in St. Petersburg. Er war Ehrenmitglied der St. Petersburger Philharmonischen Gesellschaft und wurde in den späten 30er Jahren eingeladen, Musik an der juristischen Fakultät zu unterrichten. Zu seinen Schülern gehörten berühmte russische Komponisten und Musiker wie M. P. Mussorgski, P. I. Tschaikowski, W. W. Stassow und andere. Odojewski bemerkte das große Talent des Musikers, glaubte aber, dass seine angeborene Schüchternheit ihm bei öffentlichen Auftritten sehr schade. Dennoch konzertierte Gerke recht aktiv. Kennzeichnend für seine Konzert- und Lehrtätigkeit war sein ständiges Streben nach Neuem in der Kunst und seine Fähigkeit, in diesem Neuen das Wertvollste zu erkennen (siehe: 9, 55). Diese Eigenschaften wirkten sich auch auf das Konzertrepertoire des Pianisten aus. Gerke war einer der ersten Propagandisten der Musik von Chopin und Liszt in Russland, ein Vertreter der romantischen Strömung im Klavierspiel. So ist es nicht verwunderlich, dass seine Konzerte in St. Petersburg große Aufmerksamkeit

erregten. So spielte er am 10. April 1834 im Engelhardt-Saal zwei Werke von Chopin: das Konzert in e-Moll und die Variationen über ein Thema aus „Don Giovanni“. „Dieser Komponist (d. h. Chopin - A. S.), der in Paris bereits berühmt ist, ist hier noch nicht bekannt...“ - notierte „Die Nordbiene“⁷.

⁷ „Die Nordbiene“, 1834, 9. April, S. 317

Die Rezension dieses Konzerts sprach von der reinen, brillanten Technik Gerkes. Und der Kritiker der Zeitschriften „Sohn des Vaterlandes und das Nordarchiv“ schrieb: „Wir verdanken Herrn Gerke die Bekanntschaft mit einem neuen Komponisten. <...> Herr Gerke ist imstande, alle Schwierigkeiten der neuesten Komponisten zu besiegen. Sein Spiel ist an Weichheit dem von Mayer weit unterlegen, aber es ist nicht so hart wie das von Schoberlechner und Hartknoch. Er spielt sehr saubere Passagen, seine Rouladen zeigen eine große Leichtigkeit, im Allgemeinen ist viel Ebenheit und Präzision in seinem Spiel, aber es ist so viel unerschütterlicher Gleichmut, dass es sich auf das Publikum überträgt. Wenn Herr Gerke mehr Feuer hätte, wenn die Natur ihn mit der feurigen Phantasie der Italiener und der starken Ausdruckskraft ihres Spiels begabt hätte, wenn er den Reiz der Nuancen in der Musik begriffen hätte, wenn seine Rouladen perlend (perlé) gewesen wären, so wäre er gewiß einer der besten Klavierspieler geworden“⁸.

⁸ „Sohn des Vaterlandes und das Nordarchiv“, 1834, Nr. 16, S. 602, 603.

Wie wurde die Musik Chopins damals in Russland aufgenommen? Sie fand nicht sofort Eingang in das russische Leben. Der Grund dafür waren zweifellos die Schwierigkeiten des Klaviersatzes in Chopins Werken. Derselbe Kritiker von „Sohn des Vaterlandes“ bemerkt zum Beispiel: „...Es ist wahr, dass Chopins Werke seit drei oder vier Jahren in den hiesigen Musikgeschäften liegen; aber bis jetzt, so scheint es, hat noch niemand versucht, die außerordentlichen Schwierigkeiten zu überwinden, mit denen diese Werke gefüllt sind. Wenn Chopin sich jemals entschließen sollte, menschlicher zu schreiben, wenn er die physischen Fähigkeiten des Pianisten wenigstens etwas schont, wird er sicher einen ehrenvollen Platz unter den berühmtesten Komponisten einnehmen. Seine Schöpfungen zeichnen sich durch große Eleganz, Singbarkeit im Kantablen, Originalität in den Ideen und Passagen aus; seine Begleitungen sind manchmal zu kompliziert, aber inzwischen ist die Hand eines Meisters seines Fachs in ihnen spürbar. Sein Concerto en mi mineur, gespielt von Herrn Gerke, verdient es, in das Repertoire der besten Klavierspieler aufgenommen zu werden. Die Variationen über Mozarts unsterbliches Duett (La ci darem la mano) sind der Gipfel der musikalischen Schwierigkeiten“.

Diese Charakterisierung ist recht symptomatisch. Einerseits verstand der Kritiker offensichtlich weder die Tiefe von Chopins Musik, noch schätzte er die innovative Rolle, die die Struktur in seinen Werken spielt. Andererseits ist die Sensibilität des Rezensenten bei der Wahrnehmung der Schönheit von Chopins Musik und der Subtilität und Eleganz seiner Kunst nicht zu übersehen. So sah er richtig den Platz voraus, den Chopins Konzert im Repertoire der Pianisten einnehmen sollte. Offensichtlich erlaubte es Gerkes kaltes und etwas gleichgültiges Spiel dem Publikum nicht, die besten Aspekte von Chopins Klavierstil zu schätzen.

Theodor (Fjodor) Stein, ebenfalls ein Pianist neuer Prägung, war ein Schüler von C. Zelter, der Mendelssohn erzogen hatte. Seine erste Tournee durch St. Petersburg fand 1835 statt, als er als sechzehnjähriger junger Mann das Publikum mit seiner

Improvisationskunst in Erstaunen versetzte. Bei seinem ersten öffentlichen Auftritt (9. März 1835) spielte Stein das Konzert von Chopin und das brillante Rondo von Kalkbrenner und improvisierte anschließend über vorgegebene Themen. Am 19. April desselben Jahres spielte er im Haus von Wsewoloschski Hummels Konzert in h-Moll und Variationen über ein Schweizer Thema aus seiner eigenen Komposition.

Im folgenden Jahr, 1836, unternahm der Pianist eine Tournee durch Moskau. Ein Moskauer „Musikkenner“ schrieb eine recht ernste Kritik über Steins Konzerte: „Es gibt keine Gemeinplätze in seinem Spiel, sondern eine vollkommen korrekte Entwicklung des musikalischen Gedankens; er nimmt gewöhnlich zwei oder drei Themen; jedes führt durch alle Geheimnisse des Kontrapunkts und verbindet sie schließlich so, dass ein Thema als Begleitung für das andere dient. Seine profunde Kenntnis der Musik befähigt ihn, jedes Motiv in eine korrekte Fuge oder einen Kanon zu verwandeln, und sein Geschmack und seine Phantasie verleihen seiner tiefgründigen Gelehrsamkeit den ganzen Charme eines brillanten neuen Stücks. Er erinnert Moskau an Hummel, der ihm in mancher Hinsicht überlegen ist: Hummel ist zu sehr mit Allgemeinplätzen beschäftigt, und Stein ist ihnen fremd“⁹.

⁹ „Moskauer Wedomosti“, 1836, 4. März, S. 421-422.

In dieser kurzen Rezension wird die tiefe Professionalität des jungen Pianisten, der später Professor am St. Petersburger Konservatorium wurde, zu Recht hervorgehoben.

Unter den Instrumentalisten, die in den 1830er Jahren ständig in Konzerten auftraten, dominierten vor allem Künstler des Orchesters der St. Petersburger Theater: die Geiger F. Böhm, F. David, G. Romberg, die Cellisten A. Meingard, K. Romberg, die Flötisten G. Susman und sein Schüler, der berühmte spätere Autor von Militärmärschen A. Derfeld, die Klarinettenisten der Brüder Bender und andere. Hervorzuheben sind auch die angekündigten Konzerte des berühmten Komponisten, Dirigenten und Geigers Ludwig Maurer, einem der ersten Propagandisten der Werke Beethovens in Russland. Er war es, der Beethovens Violinkonzert am 14. März 1834 als erster aufführte. W. F. Odojewski empfahl diese in Russland neue Komposition des großen Klassizisten in „Die Nordbiene“: „Die Musikliebhaber werden es kaum ein zweites Mal hören können, zumal wir nur Maurer haben, der dieses Konzert mit dem Elan spielen kann, den diese außergewöhnliche Schöpfung verlangt. Herr Maurer fügte dem ersten Allegro eine schöne Kadenz aus Beethoven-Melodien bei“ (178, 229). Ein Jahr später (23. März 1835) spielte das Orchester unter seiner Leitung zum ersten Mal Beethovens Ouvertüre aus der Musik zum Drama „König Stephan“.

Beethovens Musik, die seit den frühen 1820er Jahren nach Russland eingedrungen war, nahm allmählich den Hauptplatz im Repertoire der Petersburger und Moskauer Konzerte ein, obwohl sie noch kaum wahrgenommen wurde. Die Tatsache, dass Beethovens Vierte Symphonie in einem der Konzerte von 1827 aufgeführt wurde, ist in dieser Hinsicht kurios. Aus der Rezension dieses Konzerts geht hervor, dass nie die gesamte Symphonie gespielt wurde, denn „das Publikum, des Vergnügens überdrüssig, erhob sich und ging, bevor das Finale begann“. Auch das Prinzip der Aufführung eines großen symphonischen Werks ist überraschend: nicht als ein einziger Zyklus, sondern in getrennten, disparaten Teilen, zwischen denen andere Solonummern des Konzerts standen. Bei einer solch „bruchstückhaften“ Aufführung konnte die Symphonie natürlich keinen vollständigen Eindruck hinterlassen. Für ein ungeübtes Publikum, das hauptsächlich mit Rossinis Opern aufgewachsen war, war es schwierig, die allgemeine Idee des Werks zu durchdringen.

Dennoch wurde Beethovens Musik immer häufiger in Konzerten gespielt. Das Septett und die Ouvertüre zu „Egmont“ wurden wiederholt aufgeführt. 1833 lernte das Petersburger Publikum die Dritte („Heroische“) Symphonie kennen¹⁰.

¹⁰ Die Zweite, Sechste („Pastorale“) und Neunte Sinfonie sowie die Ouvertüre „Coriolan“ wurden in diesen Jahren in Konzerten der Philharmonischen Gesellschaft aufgeführt, die im Folgenden besprochen werden.

In einem der Konzerte des bemerkenswerten französischen Flötisten J. Guillou (27. Februar 1835) wurden zwei Sätze aus Beethovens Fünfter Symphonie aufgeführt; in einem Konzert des Geigers G. Romberg (13. März) wurden die ersten beiden Sätze der Siebten Symphonie gespielt. Ende 1836 waren also fast alle Sinfonien Beethovens, einige seiner Ouvertüren und sein Violinkonzert in Russland bekannt. Die Klavierkonzerte und Sonaten wurden jedoch fast nie auf der Konzertbühne aufgeführt: Sie kamen erst in den 40er Jahren ins Repertoire.

Die Beherrschung von Beethovens Kunst zeugt von der unzweifelhaften Entwicklung des Musikgeschmacks des russischen Publikums. Doch das wahre, tiefe Verständnis dieser Musik wurde erst nach und nach erreicht. Die Werke von Beethoven, Händel und Bach fanden nicht sofort den Weg in die Herzen der Zuhörer. Ein großer Teil des Publikums begnügte sich noch immer mit seiner bevorzugten italienischen Opernmusik oder mit den brillanten Werken von Moscheles, Hummel, Herz, Spohr, Viotti, Rohde und anderen virtuosen Komponisten. Die Konzertprogramme waren weiterhin reich an verschiedenen Variationen, virtuosen Transkriptionen und Fantasien über bekannte Themen aus Opernarien.

In der Presse der 30er Jahre wurden jedoch zunehmend Stimmen laut, die sich für die Erweiterung des musikalischen Repertoires und die Bereicherung der Konzertprogramme mit Musik verschiedener Gattungen und Stile aussprachen - sowohl mit einfacher, populärer als auch mit ernster Musik, die eine spezifische Ausbildung erforderte. Symptomatisch dafür war ein kurzer Artikel eines gewissen N.N.N., in dem betont wurde: „Die Künstler müssen bedenken, dass es in unserem Publikum Beethovenisten und Rossinisten gibt - es ist notwendig, allen zu gefallen Umso mehr verlangt die Gerechtigkeit, dass Konzerte unterschieden werden, bei denen der eifrige Wunsch der Künstler, das Vergnügen des Publikums zu diversifizieren, offensichtlich ist“¹¹.

¹¹ „Die Nordbiene“, 1835, 26. Februar, S. 177-178.

Die Notwendigkeit, die eigenen nationalen künstlerischen Kräfte zu behaupten, blieb ein großes Problem. Wie ein kurzer Überblick über die öffentlichen Konzerte in St. Petersburg zeigt, wurden russische Namen nur ausnahmsweise in Konzertprogrammen aufgeführt. Das einzige „Russische Konzert“ in diesem Jahrzehnt (1826-1836) war ein Konzert des Moskauer Musikers Daniil Kaschin, das am 8. April 1830 im Engelhardt-Saal stattfand. Kaschins Werk, das im späten 18. Jahrhundert entstanden war, erfreute sich weiterhin großer Beliebtheit. „Viele Refrains seiner Kompositionen werden von Kennern hoch geschätzt, und die russischen Lieder, die er mit einer gewissen Veredelung, aber unter Bewahrung der ganzen Nationalität vertont hat, gelten als die besten ihrer Art“, - schrieb die „Nordbiene“ in der Werbung für das bevorstehende Konzert¹².

¹² Die Nordbiene, 1830, 5. April, 1 Rücksl. - 2.

Das Programm bestand fast ausschließlich aus Werken Kaschins, und die Ausführenden waren ein Chor von Sängern und Künstlern, Sophia Schoberlechner, Nadeschda Dal'Okka und der russische Sänger Jefremow ¹³.

¹³ Für ein ausführliches Programm dieses Konzerts von D. Kashin, siehe ebd.

Die Aufführung dieses umfangreichen Konzertprogramms war offenbar alles andere als fehlerfrei. Ein Kritiker schrieb: „Kenner loben die Kompositionen von Herrn Kaschin. Aber alle waren unzufrieden mit dem Orchester und den Sängern, die so schlecht wie nur möglich spielten und sangen ... Und daran ist Kaschin nicht unschuldig. Er hat sich damit angefreundet!“ Die Situation wurde durch Sophia Schoberlechner gerettet, die Kaschins russische Lieder exzellent sang.

Es ist anzumerken, dass sich russische Künstler im Bereich der Gesangsdarbietung viel aktiver zeigen konnten.

Zu den russischen Sängern, die in Konzerten auftraten, gehören W. A. Schemajew und die Lebedew-Schwester. In den 1830er Jahren traten die späteren berühmten Opernsänger O. A. Petrow, M. M. Stepanowa und A. J. Worobjewa auf der Konzertbühne auf. In einem der Konzerte, am 19. März 1832, sang Petrow zusammen mit der Sängerin Anna Lebedewa ein Duett aus Rossinis „Semiramis“. Im selben Konzert erklangen Arien aus Rossinis „Aschenputtel“ und das russische Lied „In der Mitte des Tals“, vorgetragen von Lebedewa, sowie ein „militärisches“ Quartett auf Worte von Alexander Puschkin (das Gedicht „Borodino-Jubiläum“), komponiert vom Kapellmeister der St. Petersburger Theater D. A. Schelichow.

Letzterer organisierte selbst Konzerte mit recht interessanten Programmen. Sie bevorzugten die russische Musik. So wurden im Konzert vom 25. März 1835 Werke russischer Komponisten aufgeführt: das Konzert „Lobt Gott in seinen Heiligen“ von Degtjarew und das Oratorium „Dich, Gott, loben wir“ von Scheljow für zwei Chöre, und im Konzert vom 23. März 1835 sang der Sänger Schemajew mit dem Chor von Mich. J. Wielgorski die Romanze „Ehrenwache“ nach Worten von W. A. Schukowski. Auf dem Programm stand auch eine Bearbeitung von Warlamows Lied „Roter Sarafan“ für zwei Geigen und Cello von L. Maurer (Maurer führte dieses Trio mit seinen Söhnen auf).

Die von Rubini, einem Professor für Gesang an der St. Petersburger Gesangskapelle und Namensvetter des berühmten italienischen Sängers, organisierten Konzerte waren von ihrem Programm her interessant. Natürlich dominierte bei ihnen die italienische Musik. Die Interpreten waren hauptsächlich russische Künstler. Neben den russischen Sängern der Kapelle waren die Solisten F. J. Jewsejew, O. A. Petrow, A. J. Worobjewa und M. M. Stepanowa. Im Konzert von 1833 sang Petrow eine Arie aus dem „Barbier von Sevilla“ und sang außerdem in einem Ensemble mit Jewsejew, Ussolzew, Michailowski und dem Sänger Kalbrecht die Einleitung zu „Moses“. Auf dem Programm des Konzerts von 1836 stand ein Duett aus Meyerbeers Oper „Robert der Teufel“, vorgetragen von Petrow und Worobjewa, gefolgt von einem Quartett aus Rossinis Oper „Bianca und Falliero“, bei dem die genannten Künstler von Stepanowa und Jewsejew unterstützt wurden. Dieses Repertoire kann als Beweis für das recht hohe professionelle Niveau der russischen Sänger dienen.

Eine besondere Form der Konzertaufführung, die während des Vaterländischen Krieges aufkam, waren die sogenannten Wohltätigkeitskonzerte. Jedes Jahr am 19.

März wurde ein Konzert zu Gunsten von Invaliden gegeben. In jeder Saison gab es Konzerte zu Gunsten der öffentlichen Schulen für arme Kinder. Patriotische Gesellschaft der Frauen. Auch die Leitung der St. Petersburger Augenklinik organisierte Wohltätigkeitskonzerte. In der Regel nahmen die besten künstlerischen Kräfte der Hauptstadt unentgeltlich daran teil. Oft traten auch Musikliebhaber und Vertreter der höchsten Kreise des aufgeklärten Adels auf. Die Form des Wohltätigkeitskonzerts bot ihnen die Möglichkeit, über den engen Rahmen des Salonkonzerts hinauszugehen, und ihr Wunsch nach einer breiteren Konzerttätigkeit war unzweifelhaft (siehe: 9, 18). Unter diesen „Amateuren“ befanden sich viele begabte Künstler. P. A. Bartenewa zum Beispiel, eine Sängerin mit einer schönen Stimme und großer Musikalität, glänzte in Wohltätigkeitskonzerten. Sie sang sowohl in St. Petersburg als auch in Moskau stets mit großem Erfolg und beeindruckte die Anwesenden durch ihr subtiles Eindringen in das künstlerische Konzept des von ihr vorgetragenen Werks.

Seit dem Ende der 20er Jahre waren die Grafen Wielgorski regelmäßig Konzertveranstalter. Mich. J. Wielgorski, ein Musiker und Komponist, spielte eine große Rolle bei der Entwicklung des russischen Konzertlebens im Allgemeinen. Nicht umsonst nannte Berlioz seinen Salon „ein kleines Ministerium der schönen Künste“ (44, 648). Hier wurde ständig ernste Musik gespielt, und gastierende Musiker testeten hier ihre Kräfte, bevor sie auf der großen Bühne vor dem russischen Publikum auftraten. Ein hervorragender Cellist war Mich. Wielgorskis Bruder Matwej J. Wielgorski.

Die Konzerte im Haus von A. F. Lwow, einem berühmten Geigenvirtuosen, Dirigenten und Komponisten, der seit 1837 die Hofkapelle leitete, hatten ebenso ernste Programme. Ab 1835 führte er in seinem Haus wöchentliche Quartettabende ein. Die Zusammensetzung dieses Quartetts war nicht konstant. Neben dem Besitzer selbst, der die erste Geige spielte, traten hier abwechselnd Matwej Wielgorski, sowie die Instrumentalisten F. Böhm, G. Wilde, F. Knecht und W. Maurer auf. In den Salons der Wielgorskis und Lwows hörte man Musik von Händel und Haydn, Mozart und Beethoven (letzterer war ein besonderer Favorit). Die Werke von Mendelssohn und Chopin hielten allmählich Einzug in das Repertoire; in den 40er Jahren begann man, Schubert zu schätzen.

Sowohl die Familie Wielgorski als auch die Familie Lwow trugen in hohem Maße zur Vereinigung von Musikliebhabern in verschiedenen Gesellschaften bei, die bestimmte aufklärerische und erzieherische Ziele verfolgten. Ein Beispiel dafür ist die 1828 gegründete Gesellschaft der Musikliebhaber, zu deren Gründern D. L. Naryschkin, K. W. Nesselrode, Mich. J. Wielgorski, A. I. Paschkow und andere „bedeutende Mäzene“ gehörten. Ziel der Gesellschaft war es, „durch Freizeitgestaltung den Geschmack an der Musik in der Bevölkerung zu wecken“¹⁴.

¹⁴ „Die Nordbiene“, 1828, 16. Februar, Bl. 2.

Auch professionelle Künstler wurden eingeladen, an Konzerten teilzunehmen. Das erste Konzert der Gesellschaft der Musikliebhaber fand am 12. Februar 1828 statt. Das Programm zeichnete sich durch eine strenge Auswahl von Werken aus, darunter „Beethovens Große Sinfonie“, die Ouvertüre zu Mozarts „Don Giovanni“, das Finale und die Sinfonien von Haydn. Das Orchester wurde von A. Paris, einem bekannten Dirigenten in St. Petersburg, geleitet. Die italienischen Opernarien wurden von

Amateursängern vorgetragen: N. I. Paschkow, S. T. Golizyn und anderen. Die Amateurmitglieder der Gesellschaft nahmen häufig an Wohltätigkeitskonzerten teil, die von anderen Organisationen organisiert wurden¹⁵.

¹⁵ So zum Beispiel das Konzert der Gesellschaft der Amateurmusiker am 9. April 1831, das von der Patriotischen Gesellschaft der Frauen organisiert wurde.

Eine ähnliche Gesellschaft von Musikliebhabern wurde 1834 in Moskau gegründet - sie wurde „Moskauer Musikalische Versammlung“ genannt. Ihr erstes Konzert fand im Januar 1834 statt, und während der Konzertsaison wurden etwa 10 Konzerte veranstaltet. Moskauer „Amateure“ - P. A. Bartenewa, der Geiger N. A. Teplow, die Pianistin M. N. Schtscherbatowa und der Harfenist N. P. Devitte - traten hier mit Erfolg auf. A. N. Werstowski trat in diesen Konzerten wiederholt als Dirigent des Orchesters auf.

Fast zeitgleich mit der Gesellschaft der Musikliebhaber in St. Petersburg wurde 1828 die sogenannte Musikalische Akademie von F. P. Lwow gegründet. A. F. Lwow nahm aktiv an den Konzerten der Musikalischen Akademie teil und trat als Violinsolist mit Konzerten von Spohr, Bériot und anderen Komponisten auf.

Der ernste und aufschlussreiche Charakter dieser Konzerte fand Odojewskis Zustimmung. In einem seiner Artikel schrieb er zum Beispiel sehr lobend über die Aufführung von Pergolesis Oratorium Stabat Mater in einer neuen Orchestrierung von A. F. Lwow, der Blasinstrumente in die Partitur einführte. „Wir haben das Stabat Mater in seiner neuen Form gehört und gestehen, dass wir den ersten Akkord nicht ohne Vorurteil erwartet haben ... Obwohl unser berühmter Musikliebhaber Blasinstrumente in die Orchestrierung des Pergolesischen Oratoriums eingeführt hat... ist die hohe Einfachheit des geistlichen Altertums nicht im Geringsten verloren gegangen“, bemerkte der Kritiker (185, Bl. 1 Rückf. - 2).

Ab den späten 1820er Jahren fanden regelmäßig Konzerte der Direktion der Kaiserlichen Theater in St. Petersburg statt. Sie erfreuten sich jedoch nicht sofort großer Beliebtheit beim Publikum, was auf die eher schablonenhaften Programme und den hohen Preis der Eintrittskarten (10 Rubel in Assignaten) zurückzuführen war. Doch nach und nach gelang es den Veranstaltern, originelle Aufführungsformen zu finden und das Publikum für das besondere Genre des „Theaterkonzerts“ zu interessieren. Die neue Form waren vor allem die so genannten „lebenden Gemälde“, die von Musik begleitet wurden. Sie wurden erstmals 1835 von dem Maler-Dekorateur A. Roller in Konzerten gezeigt und lösten eine Reihe von begeisterten Reaktionen aus. Die Themen der Gemälde und der musikalischen Programme waren vielfältig, und die besten Interpreten waren daran beteiligt¹⁶.

¹⁶ Ähnliche Konzerte „mit lebenden Gemälden“ wurden wenig später, in den 1840er Jahren, in Moskau veranstaltet. Sie wurden ebenfalls von der Moskauer Theaterdirektion organisiert, wobei A. Serkow, der Bühnenbildner des Bolschoi-Theaters, als Autor der Bilder fungierte.

So trat in dem erwähnten Konzert der Theaterdirektion am 7. März 1835 zum ersten Mal A. J. Worobjewa auf, über die der Rezensent der „Nordbiene“ schrieb: „Eine Sängerin dieser Art haben wir schon lange nicht mehr gehabt: was für ein wunderbarer Alt in diesem jungen, sehr jungen Mädchen! Wie wird sie sonst noch sein, wenn sie aufpoliert ist.... Singen Sie, Frau Worobjewa, tun Sie uns einen

Gefallen, singen Sie: wir werden nicht müde werden, Sie zu hören, wir werden nicht müde werden, Ihnen zu applaudieren; singen Sie nur öfter und kühner, aber schauen Sie uns nicht so streng an...“¹⁷.

¹⁷ „Die Nordbiene“, 1835, 18. März, S. 246.

Die Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft nahmen einen besonderen Platz im Musikleben der Hauptstadt ein. Sie verfolgten sowohl pädagogische als auch wohltätige Ziele. Diese Konzertorganisation - die erste in Russland - feierte 1827 ihr 25-jähriges Bestehen. Die Aktivitäten der Philharmonischen Gesellschaft erweiterten sich im Laufe eines Vierteljahrhunderts. Neben Oratorien von Haydn und Mozarts Requiem, die bereits zuvor aufgeführt worden waren, präsentierte die Gesellschaft im Jahr ihres Jubiläums dem Publikum eine Reihe neuer Werke; zweimal (am 2. und 23. März 1827) wurde Cherubinis Feierliche Messe aufgeführt. Das Repertoire der Philharmonie wurde in den 1830er Jahren besonders aktiv erneuert.

Die wichtigste Aufgabe war die Popularisierung von Beethovens Werk, und in dieser Hinsicht spielten die Philharmonischen Konzerte eine führende Rolle. Bis 1836 wurden in den Konzerten der Philharmonischen Gesellschaft vier Sinfonien Beethovens (die Zweite, Dritte, Sechste und Neunte) sowie die Ouvertüren „Coriolan“ und „König Stephan“ aufgeführt. Auch die bereits aufgeführten Werke des Komponisten - die Feierliche Messe und das Oratorium „Christus am Ölberg“ - wurden wiederholt.

Das Konzert der Philharmonischen Gesellschaft vom 28. Dezember 1831 hatte ein interessantes Programm: Beethovens Ouvertüren „Coriolan“ und „König Stephan“ sowie Mendelssohns Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt“ wurden zum ersten Mal in Russland aufgeführt. „Coriolan“ machte den stärksten Eindruck auf Odojewski, der Beethovens Ouvertüre mit Begeisterung besprach (siehe: 186, 105-106).

Bedeutend waren auch die Philharmonischen Konzerte am 1. und 15. März 1833, in denen drei Werke Beethovens zu hören waren: die Messe in C-Dur, die „Heroische“ und die „Pastorale“. In seinem Brief an Werstowski bemerkte Odojewski: „Hier sind, Gott sei Dank, nicht viele Solisten eingetroffen, und deshalb hoffe ich, in den Konzerten etwas Anständiges zu hören; sie versprechen Beethovens Missa in C-Dur und viele seiner Sinfonien; ich habe diesen Mann endlich durchschaut“ (190, 496). Welchen Eindruck Beethovens Sechste Symphonie auf die Hörer machte, ist schwer zu sagen. Es ist nur die Rezension der „Nordbiene“ bekannt, in der der Rezensent der Dritten den Vorzug gibt: „Die Hörer erinnern sich gewiss noch an den „Sturm“ aus Beethovens Pastoral-symphonie. Aber alle seine Schönheiten verschwinden vor der Kolossalität des ersten Allegros der Heroischen Symphonie“¹⁸.

¹⁸ „Die Nordbiene“, 1833, 13. März, S. 225.

Dem Publikum ging es mehr um die Pathetik, den Sturm der Gefühle, die Hitze der Leidenschaft. Deshalb rief Beethovens Dritte Symphonie, die am 15. März 1833 aufgeführt wurde, in den Herzen der Zuhörer offenbar die glühendste Reaktion hervor.

Am 7. März 1836 beschloss die Philharmonische Gesellschaft schließlich, Beethovens komplexestes symphonisches Werk - seine Neunte Symphonie - dem Petersburger Publikum vorzustellen. Die Vorbereitungen für die Aufführung waren fast ein Jahr im Voraus bekannt gegeben worden. „Wir haben gehört, dass sie (die Philharmonische Gesellschaft - A. S.) für ihr zweites Konzert ein Werk vorbereitet....

ein Werk vorbereitet, das die ganze Musikwelt verblüfft hat und von den hiesigen Musikliebhabern so sehnsüchtig erwartet wird, kurz gesagt, Beethovens Neunte Symphonie mit Refrains zu Schillers Worten An die Freude <...> Beethovens 9. Symphonie ist das originellste und komplizierteste Werk, das es in der Geschichte der Kunst je gegeben hat“, schrieb W. F. Odojewski bereits 1835 (180, 113). Das Konzert selbst am 7. März 1836 nannte der Kritiker einen festlichen Feiertag für Musikliebhaber. Er stellte fest, dass mit „Beethovens 9. Symphonie eine neue musikalische Welt beginnt“ und betonte die Komplexität von Beethovens Partitur und die Schwierigkeiten bei der Aufführung „eines gigantischen Werks“ (180, 115). Doch trotz aller Bemühungen waren die Musiker des Orchesters noch nicht ausreichend auf eine angemessene künstlerische Interpretation von Beethovens Meisterwerk vorbereitet. Dargomyschski, der dem Konzert beiwohnte, behauptete, die Aufführung sei „aus dem Ruder gelaufen! Die Blasinstrumente bei der Probe vermittelten eine vollständige Vorstellung von dem übernatürlichen Chaos und seinen Unvollkommenheiten“ (105, 18). Aber insgesamt bleibt die historische Bedeutung dieses Konzerts der Philharmonischen Gesellschaft unbestreitbar. „Wir erinnern uns noch an die Zeit, als die Künstler Angst hatten, Beethovens erste Sinfonien zu spielen - um die Zuhörer nicht zu langweilen!!!! - und zwischen seinen ersten Sinfonien und der Neunten liegt ein ganzer Abgrund...“ - schrieb Odojewski (195, 116) ¹⁹.

¹⁹ Neben der Neunten Sinfonie standen auch zwei Sätze aus Haydns Oratorium „Die Jahreszeiten“ – „Herbst“ und „Winter“ auf dem Programm. Die ersten beiden Sätze des Oratoriums wurden beim ersten Konzert der Philharmonischen Gesellschaft am 22. Februar 1836 zusammen mit Mendelssohns 36. Psalm (Non nobis Domine) aufgeführt (siehe die Anzeige in „Die Nordbiene“, 1836, 21. Februar, S. 161).

2.

Im Vergleich zur nördlichen Hauptstadt war das kulturelle Leben in Moskau ruhiger und patriarchalischer. Doch auch hier zeigte sich eine gewisse unabhängige Tendenz, die sich vor allem in der Anziehungskraft und dem großen Interesse an der nationalen Identität ausdrückte. Dieses stark ausgeprägte nationale Streben, die demokratische Orientierung spiegelte sich in allen Bereichen wider - in der Literatur, im Theater, im dichterischen und musikalischen Schaffen. Auch das Konzertleben war in hohem Maße durch nationale Eigenheiten geprägt.

Die Moskauer Universität spielte eine wichtige Rolle bei der Entwicklung des Moskauer Musiklebens. Das Theater und das Orchester der Universität sowie der Musikunterricht im Universitätsinternat waren Brutstätten für die musikalische Bildung und die Kultivierung des Musikgeschmacks unter der fortgeschrittenen Jugend, die in verschiedenen literarischen und künstlerischen Kreisen zusammengeschlossen war. In ihnen nahm die Musik einen bedeutenden Platz ein.

In den 30er - 40er Jahren nahmen die Aktivitäten der universitären Kreise den Charakter einer aktiven treibenden Kraft im kulturellen und sozialen Leben der russischen Intelligenz an. Dies gilt sicherlich für die Kreise von N. W. Stankewitsch und A. I. Herzen, in denen neben Fragen der Philosophie und der Literatur auch die allgemeinen Probleme der Kunst und insbesondere der Musik immer wieder berührt wurden. W. P. Botkin, W. G. Belinski, T. N. Granowski und N. P. Ogarew interessierten sich sehr für die Musik. Die aufgeklärte Jugend diskutierte über die komplexen

Probleme der Musikästhetik, über den universellen Zweck des musikalischen Schaffens. Allmählich erweiterte sich ihr musikalisches Interesse. Das Werk Beethovens wurde in Stankewitschs Kreis besonders hoch geschätzt, und ab Mitte der 30er Jahre wurde Schubert zum Idol der Gruppe.

Die Aktivitäten der Moskauer Musiker - F. Gebel, I. Genischta und andere - waren auch mit progressiven Universitätskreisen verbunden.

Wie die St. Petersburger wurden auch die Moskauer in Konzerten mit Beethovens Musik vertraut gemacht, die gerade erst begann, das russische Publikum zu erobern. Im Großen und Ganzen verbreitete sie sich hier jedoch weniger intensiv, was offenbar an den begrenzten Aufführungsmöglichkeiten lag. Während, wie wir bereits gesehen haben, bis 1837 fast alle Sinfonien Beethovens in St. Petersburg aufgeführt wurden, kannte man in Moskau lange Zeit nur die Zweite Sinfonie, die 1828 aufgeführt worden war. Ein bedeutender Wandel trat erst 1834 ein, als die Erste, Vierte und Fünfte Sinfonie von Amateuren aufgeführt wurden. Beethovens einsätzliche Werke - die „Egmont“-Ouvertüre und die Ouvertüre zur Oper „Fidelio“ - wurden jedoch am häufigsten aufgeführt. Von den Chorwerken des Komponisten wurde das Oratorium „Christus am Ölberg“ wiederholt in Moskauer Konzerten aufgeführt.

Der Moskauer Komponist und Pianist I. I. Genischta war ein aktiver Propagandist von Beethovens Werk. Er war mit den fortschrittlichen literarischen, künstlerischen und universitären Kreisen verbunden und trug wesentlich zur Entwicklung des Musikgeschmacks der jungen Menschen bei.

Bedeutend waren die beiden Konzerte, die Genischta im April 1828 gab. Sie beinhalteten zwei Ouvertüren von Beethoven und seine Zweite Symphonie, zwei Chöre aus Händels „Messias“, sowie drei Klavierkonzerte von Mozart und drei Klavierkonzerte von Beethoven²⁰.

²⁰ Mozart-Konzerte (darunter die Konzerte in D-Dur und c-Moll) wurden von dem Pianisten T. Gardorf gespielt, und Beethovens Konzerte (darunter das Fünfte) wurden von Genischta selbst vorgetragen.

Der Rezensent des „Moskauer Bulletin“ bezeichnete die Konzerte zu Recht als „klassische Musik“: „Es war neu für uns, 6 Klavierkonzerte an zwei Musikabenden zu hören. Sie sind nicht so oft gespielt worden, da die Pianisten eher versuchen, die unbegreifliche Schnelligkeit ihrer Finger zu zeigen, als das Publikum über solche Kompositionen zu informieren, die, indem sie die Sinne fesseln, den Geschmack und das Urteil über die Musik bilden“ ²¹.

²¹ „Moskauer Bulletin“, 1828, Nr. 9, S. 106.

In derselben Zeitschrift wird auch über den Eindruck berichtet, den die vorgetragene Musik hinterließ. Beethovens Zweite Symphonie und zwei Ouvertüren „erweckten tiefe Gefühle“; Händels Chöre „in einem strengen und feierlichen Stil erzeugten bei den Zuhörern eine Wirkung religiösen Erstaunens“ ²².

²² „Moskauer Bulletin“, 1828, Nr. 9, S. 107.

Auch die Mozart-Konzerte wurden von dem mit Genischta befreundeten Pianisten Gardorf, der zum ersten Mal vor Publikum auftrat, offenbar mit dem richtigen Stilempfinden vorgetragen. Der Rezensent hob in jedem Fall die Einfachheit,

Leichtigkeit, Unbeschwertheit, Reinheit und Zartheit seines Spiels hervor. Bei der Interpretation von Beethovens Konzerten fiel den Zuhörern eine „unerschütterliche Festigkeit und darüber hinaus eine Reinheit, Ebenheit und Vollendung auf, die nur schwer zu übertreffen sind“²³.

²³ Ebenda, S.108

Genischtas Spiel wurde von dem Wunsch angezogen, die große Form als Ganzes zu erfassen, um die Tiefe und Originalität von Beethovens Idee zu vermitteln.

Und doch war die Aufführung des Programms dieser Konzerte nicht „der Gipfel der Perfektion“. So bemerkt derselbe Autor des Artikels im „Moskauer Bulletin“, offenbar zu Recht, viele Mängel im Orchester- und Chorklang: „Es wäre wünschenswert“, schreibt er, „dass die Mitglieder dieses Orchesters öfter zusammenkommen sollten... Es fehlten die subtilen Nuancen, die Künstler nur durch die Fertigkeit des Zusammenspiels spüren können. Klangfülle, Genauigkeit, Treue und Ausdruck sind solche Bedingungen, die wir ohne Zweifel von den versammelten Talenten zu verlangen berechtigt waren“. Und weiter: „Wir bedauerten, dass der Zustand der Vokalmusik in Moskau uns nicht hoffen lässt, das ganze Oratorium (Händels „Messias“ - A. S.) mit der Pracht und Vollkommenheit zu hören, mit der es in anderen Ländern gegeben wird“²⁴.

²⁴ Ebenda, S. 106-107.

Nach diesen Kritiken in der Moskauer Presse zu urteilen, werden an die Konzerte allmählich hohe professionelle Anforderungen gestellt. „Musik kann auf zwei Arten betrachtet werden. Für manche Menschen ist sie... ein bequemes Mittel, um sich zu vergnügen, und für andere ist sie eine reiche Quelle der lebendigsten Eindrücke, durch die die berührte Seele ihrer Sensibilität frönt ... Für solche Menschen bleibt die Musik ein heiliger Gegenstand, der in ihnen den Sinn für das Schöne läutern kann“, schrieb einer der Rezensenten des „Moskauer Bulletins“²⁵.

²⁵ Ebenda, S. 109.

Diese Aussage spiegelte die vorherrschende romantische Auffassung von Musik als der höchsten, vergeistigten Kunstform wider.

Wie die Zuhörer in St. Petersburg waren auch die Moskauer besorgt über die neuen Aufführungstendenzen, die allmählich die Konzertbühnen eroberten. „Es ist notwendig, hier eine Besonderheit der Musik früherer berühmter Komponisten zu bemerken: sie schrieben für alle, und jetzt, wie es oft geschieht, schreibt ein egoistischer Komponist nur für sich selbst“, - so der Kritiker des „Moskauer Telegraph“. „Bei Mozart und Beethoven bestehen alle Soli aus Passagen, die angenehm, musikalisch und unkompliziert sind: sie sind für die Seele verständlich, angenehm für das Ohr, und die Begleitung des Orchesters bildet Harmonie: alle Instrumente werden durchgehend mit Diskretion, Geschmack und Kunst eingesetzt. Die gegenwärtigen Autoren dagegen, mit Ausnahme von Hummel, sind größtenteils damit beschäftigt, ihre Soli zur Schau zu stellen ... <...> Aber es ist kein Zweifel, dass die Musik von Paganini, Spohr, Lipinski, Moscheles und ihresgleichen, wenn sie selbst sie spielen, die Höhe der Vollkommenheit ist; aber wenn sie von einem ihnen nicht ebenbürtigen Künstler gespielt wird, dann ist sie nicht nur unerträglich, sondern der leidenschaftlichste Musikliebhaber verliert die Lust, ein Amateur zu sein“²⁶.

²⁶ „Moskauer Telegraph“, 1828, Nr. 8, S. 527-528.

Dies ist die Meinung eines strengen Kritikers, der sich für ein hohes künstlerisches Verständnis der Interpreten für die virtuosen Werke der zeitgenössischen romantischen Komponisten einsetzt.

Die aktive Beherrschung des klassischen Repertoires erschöpfte jedoch nicht die wichtigsten Tendenzen im Musikleben, die in der alten Hauptstadt besonders deutlich wurden. Eine solche Tendenz, die fest im Moskauer Musikleben verankert war und dessen Besonderheit ausmachte, war die breite Entfaltung der nationalen Aufführungskräfte. Die Nähe zur Volksliedtradition fand hier einen besonders direkten, offenen Ausdruck. Das Volkslied gedieh natürlich unter den Bedingungen eines eher patriarchalischen, halbstädtischen und halblokalen Lebens und war in der Tat der Hauptinhalt des musikalischen Lebens und der musikalischen Interessen der Moskauer Bevölkerung. Das Lied war überall zu hören - auf den Straßen und Plätzen, im häuslichen Leben aller Klassen, auf den Bühnen der Moskauer Theater. Die bedeutendsten russischen Komponisten, die in Moskau arbeiteten, wie Aljabjew, Werstowski, Warlamow und Guriljow, verbanden ihr gesamtes schöpferisches Leben mit dieser Liedtradition. Die Aktivitäten der „Patriarchen“ des russischen Volksliedes - Kaschin und Rupin - wurden fortgesetzt. Die Interpreten russischer Lieder und Romanzen russischer Komponisten waren alle führenden Künstler des Moskauer Operntheaters: P. A. Bulachow, A. O. Bantyschew, N. W. Lawrow, N. W. Repina, Sawizkaja - ständige aktive Teilnehmer der Moskauer Konzerte.

Unter den russischen Liedern, die in das Repertoire der Konzerte aufgenommen wurden, war das lyrische lange Lied „Es gibt nicht nur einen Weg im Feld“, das von der Amateursängerin P. A. Bartenewa hervorragend gesungen wurde, sehr beliebt. Mit großem Erfolg sangen Bantyschew und Tosi zweistimmig zwei russische Lieder – „Lebe wohl, meine Nachtigall“ und „Troika, schnell saust sie dahin“. Das Konzertrepertoire umfasste auch zahlreiche Bearbeitungen und Arrangements russischer Volkslieder für verschiedene Instrumente, ganz zu schweigen von der Gattung der Variationen über russische Themen, die seit dem 18. Jahrhundert weit verbreitet war. Die Moskauer Gitarristen W. I. Swinzow und Pawel Delwig sowie der Balalaikaspieler W. I. Radiwilow, der dieses Volksinstrument perfektioniert hatte, spielten in ihren Konzerten häufig Variationen über Themen russischer Volkslieder²⁷.

²⁷ Swinzow zum Beispiel spielte „äußerst angenehm“ Aksjonows Potpourri über russische Themen und Sichras Variationen über das Thema des Liedes „In der Mitte des Tals“, arrangiert von Aljabjew (siehe: „Damenzeitschrift“, 1827, Nr. 7, S. 25). Radiwilow führte ständig in Konzerten seine Variationen über das Thema der berühmten Lied-Romanze „Ob es sich lohnt, traurig zu sein“ auf (siehe: „Damenzeitschrift“, 1827, Nr. 8, S. 91-92).

Die von Warlamow und Werstowski, Aljabjew und Guriljow komponierten Autorenlieder waren in den Konzerten der 30er und 40er Jahre ständig zu hören. Von Aljabjews Romanzen und Liedern war die berühmte „Nachtigall“, die sowohl von russischen Sängern als auch von ausländischen Tournee-Sängern gesungen wurde, immer das beliebteste. Andere Werke von Aljabjew wurden jedoch nicht oft aufgeführt. Von seinen Romanzen seien nur „Am Abend dämmt die Röte“, gesungen von Bantyschew in einem der Konzerte von 1828, und „Der Gefangene“, gesungen von Lawrow im Jahr 1831, genannt. „Herr Lawrow sang eine neue Arie „Der Gefangene“ von Herrn Aljabjew, - bemerkte „Das Gerücht“ - die Komposition im

Allgemeinen eintönig und zu düster am Anfang; das Ende ist absolut kriegerisch. <...> Was die Aufführung der Arie angeht, so hat Herr Lawrow sie schön gesungen“²⁸.

²⁸ „Das Gerücht“, 1831, Nr. 15, S. 9.

Das Moskauer Publikum nahm A. N. Werstowski, den Leiter des Operntheaters, mit offenen Armen auf. Der Komponist selbst nahm oft an Amateurkonzerten teil und sang verschiedene Arien und Duette zusammen mit der Sängerin J. A. Okulowa. Auch Werstovskis eigene Kompositionen hatten großen Erfolg. Seine Balladen „Drei Lieder“, „Der Eremit“, „Der schwarze Schal“²⁹, die Hymne mit dem Chor aus dem Prolog von M. A. Dmitrijew zur Eröffnung des Bolschoi-Theaters und die Kantate „Die Erlösung des Barden“ wurden in den Konzerten der damaligen Zeit immer wieder aufgeführt.

²⁹ 1831 führte Bantyschew diese Ballade von Werstowski mit Field auf.

In einem der Konzerte von 1836 sang A. O. Bantyschew die Arie „Wie der Wind weht“ aus „Askolds Grab“.

In den 1830er Jahren erlebte A. J. Warlamow eine Blütezeit seiner Tätigkeit. Als einer der Kapellmeister des Moskauer Theaters nahm Warlamow jährlich an Konzerten teil und trat sowohl als Dirigent als auch als Sänger auf³⁰.

³⁰ Neben seinen eigenen Kompositionen förderte Warlamow auch die Musik der europäischen Klassiker. Zwei Konzerte unter seiner Leitung in den Jahren 1832 und 1834, bei denen er Mozarts Requiem und Pergolesis Stabat Mater aufführte, sind in dieser Hinsicht bezeichnend. W. A. Uschakow schrieb über die Aufführung des Requiems: „Die Aufführung war ausgezeichnet. Dies ist bereits ein großer Schritt für unsere Oper. Lob und Ehre für Warlamow! Er kann der lyrischen Bühne großen Nutzen bringen“ (291, *Bl. 2-2 Rück.*).

Die Teilnahme von Warlamow war immer ein Juwel in den Moskauer Konzerten. Er wurde „der Professor des russischen Gesangs“ genannt. Mit seinem kleinen, aber angenehmen, weichen, „brustbetonten“ Tenor fiel Warlamow durch eine seltene Ausdruckskraft und Musikalität des Vortrags auf. In Konzerten sang er meist seine eigenen Romanzen und Lieder. In zahlreichen Konzertkritiken wird einhellig die besondere, einzigartige Art seines Gesangs hervorgehoben, bei dem nicht nur der Klang, sondern auch die Ausdruckskraft jedes einzelnen Wortes von großer Bedeutung ist. Als geborener Lyriker versuchte er stets, seine Lieder „tief in die Seele sinken“ zu lassen. Auf diese berührende und intime Weise eroberte er seine Zuhörer. Unter seinen Liedern und Romanzen wurden „Der rote Sarafan“, „Du sollst nicht singen, Nachtigall“, „Ach du, Zeit, kleine Zeit“, „Wecke sie nicht im Morgengrauen“ und viele andere besonders geliebt (siehe: 149, 238-239).

Ein großes Ereignis für die Moskauer Musikliebhaber war die Ankunft von M. I. Glinka im Juni 1834, kurz nach seiner Rückkehr aus Italien, und seine Auftritte bei häuslichen Musikabenden. Laut dem Freund des Komponisten, N. A. Melgunow, spielte Glinka „vor einigen Kennern und Amateuren zwei große Stücke für Klavier und Quintett, die in Italien geschrieben und veröffentlicht worden waren. Wir wagen es nicht, ein entscheidendes Urteil über Glinkas musikalische Werke aus der ersten Zeit zu fällen, aber es scheint uns, dass sie scheinbar heterogene Qualitäten der modernen Musik vereinen: Brillanz, Melodie und Kontrapunkt, und zwar in einer

Weise, dass sie ein untrennbares Ganzes und höchst Originelles bilden“ (160, 361-362). Es ist wahrscheinlich, dass zwei von Glinkas Ensembles aufgeführt wurden - ein brillantes Divertissement über Themen aus Bellinis „Die Nachtwandlerin“ und das Große Sextett für Klavier, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass. In einem anderen Artikel betonte Melgunow, dass „die Freude, die Glinka in Moskau mit seinen Kompositionen, seinem Spiel und seinem Gesang hervorrief, völlig verdient war. Statt eines Dilettanten, wie wir ihn vorher zu schätzen gewohnt waren, fanden wir in ihm nach seiner Rückkehr einen wahren Künstler, der sich ausgebildet und seiner Lieblingskunst gewidmet hatte“ (159, 161). Für alle Musikliebhaber war Glinkas Konzert ein Beispiel für eine hochkünstlerische, professionelle Darbietung, nach der die besten Musiker in Moskau strebten.

3.

In den späten 30er - 40er Jahren erlebte das Konzertleben einen nie dagewesenen Aufschwung. Eine große Rolle für den Fortschritt der russischen Aufführungskunst spielten die internationalen Kontakte, die in diesen Jahren zwischen russischen und ausländischen Musikern entstanden und verstärkt wurden. Es war die Zeit der brillanten Tournées, des Kennenlernens der besten und fortschrittlichsten Errungenschaften der westeuropäischen Aufführungskunst. In den 40er Jahren wurde Russland von weltberühmten Musikern besucht, die eine Art Revolution in den darstellenden Künsten auslösten. Die Epoche der Romantik stellte die Interpreten vor neue, ernstzunehmende Aufgaben der künstlerischen Interpretation. In den Vordergrund rückte die poetische Durchdringung der Interpretation, die Fähigkeit zu großer emotionaler Hingabe im Kontakt mit dem Massenpublikum. Dazu rief die gesamte Ausrichtung der Koryphäen der Romantik auf, die Musik von unvergleichlichem emotionalen Reichtum und gattungsübergreifender Vielfalt schufen.

Die neuen Anforderungen der romantischen Kunst brachten auch einen nie dagewesenen „technischen Fortschritt“ mit sich. Technik in der Beherrschung des Instruments, Freiheit des Aufführungsapparats und die Beherrschung der Überwindung technischer Schwierigkeiten wurden zur Voraussetzung für jeden Konzertkünstler. Diese Zeit war auch durch den Wunsch gekennzeichnet, die Möglichkeiten eines bestimmten Musikinstruments zu erweitern („Orchestrierung“ des Klaviers, Vokalisierung der Instrumentalmelodie oder, im Gegenteil, Instrumentalität im Gesang). Diese Neuerungen wurden durch den Besuch von Meisterinterpreten, Vertretern verschiedener Musikschulen, in ihrer Kunst demonstriert. In diesen Jahren traten die Geiger Alexandre Joseph Artaud und Ole Bull, die Pianisten Sigismund Thalberg und Franz Liszt, die Sänger Giovanni Battista Rubini und Pauline Viardot sowie die Komponisten Robert Schumann und Hector Berlioz in Russland auf. Rund um ihre Konzerte prallten die unvermeidlichen Pro- und Contra-Argumente aufeinander und es kam zu heftigen Debatten. Die periodische Presse dieser Jahre ist voll von den widersprüchlichsten Aussagen, die unwiderlegbar von dem kolossalen Einfluss zeugen, den diese Weltvertreter der romantischen Kunst auf die Entwicklung des russischen Musiklebens hatten. „Die heutige Musik ist entweder voll von Weinen und Wehklagen oder von überschwänglicher Fröhlichkeit. Das patriarchalische Zeitalter der Musik ist vorbei. Zumindest ist das Zeitalter der Ritterlichkeit angebrochen, und der Konzertspieler kann die Worte der Alten wiederholen, ich erinnere mich an Horaz: ‚Willst du meine Tränen, so weine zuerst selbst!‘“, schrieb W.

F. Odojewski, der in diesen Worten das ganze Wesen der romantischen Konzeption in der darstellenden Kunst ausdrückte (189, 170).

Unter den Geigern, die in den späten 30er und 40er Jahren Russland besuchten, ragten Vertreter verschiedener nationaler Schulen heraus: die Belgier Alexandre Joseph Artaud und Henri Vieuxtemps, der norwegische Geiger Ole Bull, die tschechischen Musiker Heinrich Ernst und die junge Wilma Neruda sowie der polnische Virtuose Henryk Wieniawski.

Laut Odojewski gehörte A. J. Artaud, ein Schüler des berühmten R. Kreutzer, der 1837 zum ersten Mal nach St. Petersburg kam, zu einem sehr bemerkenswerten Phänomen³¹.

³¹ Artaud bereiste Russland in den Jahren 1837, 1838, 1841 und 1842.

Von seinem ersten Konzert an beeindruckte er die Zuhörer durch die außergewöhnliche Energie und Ausdruckskraft seines Spiels. Er spielte in der Regel seine eigenen Kompositionen, von denen die Fantasie über Themen von „Robert dem Teufel“ und die Fantasie über seine eigenen Themen, die sich durch ein „frisches, aber heißes Gefühl“ und die farbenfrohe Instrumentierung der neuen Schule auszeichneten, am eindrucksvollsten waren (169, 117). Artauds Tournee im Jahr 1842 zeigt die kreative Entwicklung des Geigers. Sein Talent hat sich im Laufe der Jahre verbessert. Er ließ sich nicht von den äußerlichen technischen „Tricks“ hinreißen, die im Geigenspiel der damaligen Zeit in Mode waren. Seine brillanten Passagen, das Singen seines Bogens - alles ordnete sich einem subtilen, eleganten Geschmack unter. Artaud spielte die damals populären Fantasien über Themen aus Bellinis „Norma“ und Donizettis „Lucia“, erwies sich aber auch als feiner Ensemblespieler, indem er an Aufführungen von Mendelssohns Quartetten teilnahm.

Odojewski stufte Artaud als Interpreten weit über seinen Landsmann, den Geiger T. Gauman, ein, der in den gleichen Jahren in Russland auftrat. Gauman, der in der russischen Presse gelobt wurde („nur ein einziger Paganini blieb von ihm ungeschlagen“), stellte jedoch die Musikkenner - Odojewski, Dargomyschski und Serow -, die ihn zu verschiedenen Zeiten gehört hatten, mit seinem Spiel nicht zufrieden. So stellte Odojewski fest, dass der Geiger trotz aller Vorzüge seiner Beherrschung des Instruments (voller und starker Klang, gute Technik) nicht immer einen guten Geschmack hatte (siehe: 180, 144). Dargomyschski schrieb an N. B. Golizyn: „Jetzt haben wir auch den berühmten Geiger Gauman, der Paganini imitiert; er ist ein großes Talent ohne jegliche Vorbehalte, seine Virtuosität, wenn man so will, begeistert und verblüfft, aber sein Gesang sagt nichts zum Herzen“ (105, 20). Denselben Eindruck machte Gauman später (1856) auf A. N. Serow ³².

³² Serow war beeindruckt von der Klangfülle, dem Wohlklang und der Weichheit von Gaumans Bogen, aber – „so in den ersten fünf Minuten. Für die zweiten fünf Minuten: gut, aber eintönig, alles dasselbe. Nach einer Viertelstunde ziemlich langweilig“ (241, 245).

Gaumans trockenes, weit hergeholtes und äußerlich spektakuläres Spiel - ein Spiel, das, in Odojewskis Worten, „nicht nach der Seele fragt“ - konnte die Zuhörer nicht mehr zufriedenstellen.

Henri Vieuxtemps, ein berühmter belgischer Geiger, ein Vertreter der romantischen Schule und Schüler von S. Beriot, war in Russland sehr erfolgreich. Fast zehn Jahre lang verband er sein Leben mit der russischen Kultur - zunächst als Wandergeiger (1838, 1840) und dann als Hofsolist und Konzertmeister des Orchesters der St.

Petersburger Staatstheater (1845-1852). Vieuxtemps begeisterte das Publikum mit seiner brillanten Virtuosität, dem Reichtum seiner Klangpalette und der Tiefe seiner künstlerischen Ideen. Odojewski bemerkte jedoch die strenge, präzise, aber etwas kalte Spielweise und schrieb über den Mangel an Leidenschaft und offener Emotionalität im Ausdruck des Geigers. In einer seiner Rezensionen riet er dem jungen Musiker aufrichtig, sich zu „verlieben“ (171, 165). Diese Ausgeglichenheit seines Vortragsstils erlaubte es Odojewski, Vieuxtemps als einen Künstlertypus zu klassifizieren, der wie an der Schwelle zweier Epochen schuf: „Er ist in der Tat ein glücklicher Mittelweg zwischen Klassizismus und Romantik in der Musik und verbindet die Tugenden beider“ (189, 170). Vieuxtemps Konzerte haben stets durch hohe Professionalität, hervorragende Ausbildung und Aufführungskultur einen guten Eindruck hinterlassen. Während seiner Tätigkeit in Russland komponierte er eine Reihe eigener Werke, darunter das Vierte Konzert, die Fantasie über Themen aus Werstowskis „Askolds Grab“ und Stücke über Themen aus russischen Volksliedern.

Ein großes Ereignis im russischen Musikleben war die Ankunft des norwegischen Geigers Ole (Ole) Bull im Jahr 1838. Sein erster Auftritt fand in einem Konzert der Theaterdirektion am 20. Februar statt. Die ungewöhnliche Art und Weise, wie der Geiger spielte, sorgte für viel Aufsehen. „Was für eine Kreatur ist dieser Herr Ole Bull?“, fragte Odojewski auf den Seiten der „Nordbiene“. – „Ist er ein Mensch oder eine Art Geist, der in den poetischen Bergen Norwegens wohnt? Ist es eine Geige? Nie in unserem Leben haben wir solche Töne gehört, nie haben wir ein so originelles, unbegreifliches Spiel gesehen!“ (179, 166). Der „nordische Barde“, der Romantiker Ole Bull, wurde mit einhelligem Beifall bedacht, der die allgemeine Freude über das in seiner Kunstfertigkeit ungewöhnliche, offene, leuchtend emotionale Spiel im Geiste Paganinis zum Ausdruck brachte, das sich durch hervorragende technische Perfektion auszeichnet. Feuoriges Temperament, Brillanz, Virtuosität und tiefes Gefühl waren die Besonderheiten der Vortragskunst des norwegischen Geigers. Seine „luftigen, feurigen Lieder“ begeisterten auch das Moskauer Publikum, das sehr streng war, wenn es darum ging, Geiger auf Tournee zu schicken, die „allein durch ihr Genie ein Recht auf ihre Aufmerksamkeit haben“ (201, 173). Und Ole Bull gewann dieses Recht sofort mit seinem inspirierten, originellen Talent. Sein Wesen als Musiker offenbarte er in den folgenden, vielleicht etwas präventösen, aber sehr wahren Worten: „Ich bin nicht Beethoven, nicht Mozart, nicht Viotti, nicht Rohde, sondern ich bin Ole Bull, ein Norweger, den die Natur als Musiker geschaffen hat... Ich muss mich ausdrücken, ich muss aus meiner Seele die Empfindungen ausschütten, die sie überwältigen, und die Natur hat mir das Mittel dazu gegeben: die Musik! Ich spiele, was ich denke, was ich fühle. Nicht zu spielen bedeutet für mich, gefühllos zu werden. Wenn die Leute mir nicht zuhören wollen, spiele ich allein und bin genauso glücklich!“ (zitiert in: 59, 173-174). Aber die Leute wollten ihm zuhören und erfreuten sich an seinen großartigen Improvisationen über norwegische Volksthemen, die man in Russland noch nie gehört hatte. Doch während Odojewski das Spiel des nordischen Sängers zutiefst verstand und schätzte, konnten die Anhänger der alten Schule (laut Odojewski nicht einmal eine Schule, sondern eher eine Theorie) Bulls Spielweise nicht ganz akzeptieren und gaben zu, dass ihnen „das dumpfe und eintönige Spiel mittelmäßiger Talente“ näher lag.

Bei Konzerten in St. Petersburg und Moskau spielte Ole Bull vor allem eigene Kompositionen und Improvisationen, aber auch z. B. Paganinis berühmte Variationen über Themen aus Paisiellos „Die Müllerin“, in denen er die Kunst aller Violinschulen, „von der altitalienischen bis zu Viotti und Paganini“ (184, 159), beherrschte. Einigen Berichten zufolge führte er auch Werke von Mozart in Privathäusern auf.

Die Konzerte des polnischen Geigers Karol Lipinski, der den russischen Zuhörern seit langem bekannt war, waren in den späten 30er Jahren ein großer Erfolg. Er vollendete gerade seine Karriere als ausführender Musiker. Als tiefgründiger, ernsthafter Künstler, der seinen eigenen Vortragsstil gefunden hatte, war Lipinski dem russischen Publikum stets nahe und verständlich. Seine Kunst wurde von Glinka und Odojewski hoch geschätzt. Zu den Bewunderern und Freunden des Musikers gehörten Wielgorski und Wjasemski, Kukulnik und Schtschepkin. Sein Spiel zeichnete sich durch Noblesse, einen breiten, stattlichen Ton und guten Geschmack aus. Nicht umsonst wurden Lipinskis Violinkünste von Paganini geschätzt.

1848 trat Henryk Wieniawski, ein junger Landsmann von Lipinski, der gerade seine glänzende Konzertkarriere begonnen hatte, zum ersten Mal in St. Petersburg auf. Schon damals beeindruckte der 12-jährige Geiger seine Zuhörer mit seinem kühnen Spiel und seiner hervorragenden Beherrschung des „Mechanismus der Geige“. In den Jahren 1851-1853 unternahm H. Wieniawski zusammen mit seinem Bruder, dem Pianisten Jozef Wieniawski, eine große Tournee durch verschiedene russische Städte und gab dabei etwa 200 Konzerte. In diesen Konzerten zeigte Wieniawski große Erfolge - technische Perfektion und Reinheit der Intonation, brillante Virtuosität, aber Kritiker und Zuhörer wünschten sich mehr Originalität und Charakter in seinem Spiel, mehr Gefühlstiefe. In der Tat dienten seine ersten Konzerte in Russland als gute Schule für den zukünftigen Virtuosen, der später weltberühmt wurde. L. S. Ginsburg zufolge „sollte diese Periode in Wieniawskis Leben als eine Zeit des künstlerischen Wachstums und der Reifung, als eine Periode beträchtlicher schöpferischer Aktivität bezeichnet werden“ (82, 261).

Unter den anderen Interpreten auf Streichinstrumenten sind die Cellisten Adrien Servais und Max Bohrer hervorzuheben, die die Entwicklung der Streicherkunst entscheidend prägten und einen erheblichen Einfluss auf die Ausbildung der russischen Musiker hatten. Die Konzerte des belgischen Cellisten A. Servais, der in den 1840er Jahren durch St. Petersburg und Moskau tourte, waren ein großer Erfolg. Vieles an seinem Spiel war neu und ungewöhnlich. Odojewski schrieb, dass Servais' Cello „dem Jahrhundert folgte und den Charakter von leidenschaftlich und stürmisch annahm...“ (193, 186). Der Musiker spielte seine eigenen Kompositionen, die nicht frei von Originalität waren. Die ersten Bekanntschaften des russischen Publikums mit der Musik Schuberts sind auch mit seinem Namen verbunden. Variationen über das Thema von Schuberts As-Dur-Walzer waren in allen seinen Konzertprogrammen enthalten. Servais' Spiel zeichnete sich durch einen sanglichen Ton, Kraft und Schönheit des Klangs und technische Perfektion aus. Er spielte mühelos Oktaven, Triller und Doppelnoten - Techniken, die damals für das Cello neu waren. „Die Musikliebhaber verfolgten mit Erstaunen völlig neue, noch nie dagewesene Cello-Phrasen, hielten den Atem an und erkannten einstimmig, dass dieses Instrument unter dem Bogen von Herrn Servais einen wichtigen Schritt gemacht hat“, - notierte Odojewski (ebd.).

Derselbe Kritiker fasst die verschiedenen Konzerte der Streicher zusammen und stellt zu Recht fest, dass sie „uns alle von der seit langem bewiesenen Wahrheit überzeugt haben, dass jede Musikschule ihre eigenen Reize hat und dass ein guter Musiker, egal welcher Schule er angehört, den Zuhörern immer Freude bereitet“ (189, 169).

In den 1840er Jahren erlebte die italienische Oper in Russland eine Wiederbelebung und löste die russische Oper ab, die gerade erst begonnen hatte. Im Jahr 1843 kam ein italienisches Ensemble mit hervorragenden Sängern von Weltrang - dem Tenor Giovanni Rubini und dem Bariton Antonio Tamburrini. Zu den „Primadonnen“ gehörte

auch die berühmte Pauline Viardot. Während der jährlichen Konzertsaisons traten sie alle ständig in Konzerten auf.

Drei Jahre zuvor, 1840, lernte St. Petersburg Giuditta Pasta kennen, die laut der Presse 1837 die Bühne verlassen hatte und „nur noch in einem Kreis von Amateuren, zugunsten der Armen und auf Wunsch adliger Reisender sang“³³.

³³ „Die Nordbiene“, 1840, 25. Oktober, S. 965-966.

Ihr erstes Konzert fand am 10. November im Saal der Adelsversammlung statt, und nach den Kritiken zu urteilen, begeisterte die Sängerin Kenner und Musikliebhaber. Sie trat mit einem rein italienischen Repertoire auf. Es ist bekannt, dass Pastas Stimme zu diesem Zeitpunkt bereits erhebliche Mängel aufwies, aber die ausgezeichnete Schule, die Kunstfertigkeit und die hohe Musikalität der Darbietung machten ihre Konzerte und in diesen Jahren zu einem großen künstlerischen Ereignis. Glinka, der mit der Sängerin eng befreundet war, besuchte Pastas Konzerte in St. Petersburg, und an manchen Abenden, so die Erinnerungen seines Freundes P. A. Stepanow, „sangen Glinka und Pasta abwechselnd und gemeinsam“ (267, 59).

Unter den Tournéeängern dieser Zeit muss die bemerkenswerte Sängerin Henriette Sontag (verheiratete Gräfin Rossi) hervorgehoben werden. Sie war einer der hellsten Sterne der Gesangskunst. Sie unternahm 1830 eine Tournee durch Russland (zu diesem Zeitpunkt hatte sie die Bühne bereits verlassen) und trat zwischen 1837 und 1848 in den Salons von St. Petersburg auf. Sie wurde in der Tradition der italienischen Gesangsschule erzogen und verfügte über eine schön entwickelte Stimme mit ungewöhnlich sanftem Timbre. Nach den Erinnerungen von J. K. Arnold zeichnete sich ihr Vortrag neben der Perfektion ihrer Koloraturen durch ausdrucksstarke Phrasierung und Deklamation „sowohl in musikalischer als auch in verbal-poetischer Hinsicht“ aus. Seiner Meinung nach sang sie besonders bewundernswert deutsche Lieder, „in die sie ungewöhnlich viel Seele und Ausdruck legte“ (16, III, 72). Hervorragend sang sie auch andere Werke ihres Repertoires, was der Rezensent von „Repertoire“ bei den Amateurkonzerten am 30. März und 19. April 1840 im Saal der Adelsversammlung bestätigte: „Gräfin Rossi sang drei Stücke: die Cavatina aus „Robert“, eine Szene und Arie aus „Der Freischütz“ und die Romanze „Nachtigall“. Es ist unmöglich, die Freude zu beschreiben, in die das Publikum durch ihren bezaubernden, himmlischen Gesang versetzt wurde. In ihrer Stimme die ganze Vollkommenheit des Gesangs: Kraft, Seele, Anmut, Reinheit und unbegreifliche Kunst“³⁴.

³⁴ „Repertoire des Russischen Theaters“, 1840, Buch 5, S. 11.

Die Konzerte von G. B. Rubini waren ein großer Erfolg. Nach seinen brillanten Auftritten beschloss die Theaterleitung, die italienische Operntruppe für die Saison 1843/44 einzuladen. Rubini war bereits am Ende seiner Opernkarriere angelangt, aber trotzdem blieb er der „König der Tenöre“. Er besaß eine sehr hohe Stimme, zart, flexibel und beweglich; die Art und Weise, wie er sang, war von einer gesteigerten, etwas melodramatischen Pathetik geprägt. Noch vor der Eröffnung der Aufführungen des italienischen Theaters in St. Petersburg Ende 1843, im März und April, gab er zahlreiche Konzerte in St. Petersburg und in Moskau. Nach Meinung vieler Zuhörer, unter ihnen der junge A. Rubinstein, war Rubinis Gesang atemberaubend, mit scharfen Kontrasten von Forte und Piano, den Effekten eines ausdrucksstarken Vibratos, einer ausdrucksvollen Unterstreichung der Phrasen und der Dramatik.

Rubini war ein großer Künstler, auch wenn er nicht über große Stimmkraft verfügte. Der Rezensent von „Repertoire und Pantheon“³⁵ schrieb darüber, und auch die „Literarische Zeitung“ schloss sich dieser Meinung an: „Soweit wir wissen, ist Rubini nie für die besondere Klangfülle seiner Stimme berühmt gewesen Aber in seinem Gesang brodet das Drama ... [es] erweicht und berührt die Seele“³⁶.

³⁵ Siehe: „Repertoire und Pantheon“, 1843, Bücher 4 und 5, S. 197-201.

³⁶ „Literarische Zeitung“, 1843, Nr. 10, 7. März, S. 203.

Auch Odojewski nannte ihn „den wunderbaren Rubini“, obwohl er ihn für sein mittelmäßiges Bühnentalent kritisierte (177, 212, 246).

M. I. Glinka, der den Sänger Anfang der 30er Jahre in Italien gehört hatte, als er in voller Blüte seines Schaffens stand, äußerte sich sehr kritisch über Rubini. Rubini befriedigte den russischen Musiker nicht mit der „Glasigkeit“ des Timbres seiner Stimme und der übertriebenen Raffinesse seiner Vortragsweise: „Er sang extrem intensiv oder so, dass nichts zu hören war, er öffnete, sozusagen, nur den Mund, und das Publikum sang gedanklich sein ppp, was natürlich dem Ego der Zuhörer schmeichelte, und er wurde eifrig beklatscht“ (85, 311). M. J. Wielgorski nannte Rubini enthusiastisch den „Olympischen Jupiter“, worauf Glinka entgegnete, dass Rubini „trotz der Kunstfertigkeit seiner Stimme und seines Selbstbewusstseins (aplomb) in den 40er Jahren kein Jupiter, sondern eine Ruine“ war. Doch selbst bei einer solch ungünstigen Bühnenerscheinung, so A. N. Jachontow, „ließ die mächtige Wirkung seiner Stimme und Kunst alles andere vergessen“ (310, 737).

Rubinis Partner, der Bariton A. Tamburini, war ebenfalls ein Sänger ersten Ranges. Seine schöne Stimme, seine Virtuosität, seine Leidenschaft und sein Temperament stellten ihn auf eine Stufe mit den herausragenden Sängern seiner Zeit³⁷.

³⁷ A. Tamburini nahm ständig an den Konzerten von Rubini, P. Viardot und anderen italienischen Künstlern teil. Am 18. April 1846 gab er sein eigenes Konzert in Moskau, im Bolschoi-Theater. Siehe: „Moskauer Wedomosti“, 1845, 14. April, S. 300.

Aber Pauline Viardot, die zum ersten Mal nach Russland kam, stellte sie alle mit ihrer Kunst in den Schatten. Sie hatte eine schöne, frische Stimme (sie war erst 22 Jahre alt), war eine hervorragende Pianistin (Schülerin von Liszt) und Komponistin. Als Künstlerin war Pauline Viardot-Garcia bei allen beliebt: sowohl bei den Italienern als auch bei den Gegnern der italienischen Oper. W. W. Stassow zum Beispiel, der die italienischen Sänger und die italienische Operntruppe der 40er Jahre als „neues Spielzeug“ in den Händen des Publikums bezeichnete, merkte an, dass sowohl er als auch Serow nur bei Pauline Viardot eine Ausnahme machten, die „immer noch ungeheuer talentiert und wirklich musikalisch“ sei (264, 83).

Pauline Viardot verbrachte drei Konzertsaisons in Russland - Februar 1844, März-April 1845 und Frühjahr 1853. Und in jeder dieser Saisons trat sie unablässig auf, sang in vielen öffentlichen, häuslichen, Universitäts- und Wohltätigkeitskonzerten. Schon einer ihrer ersten Auftritte (am 16. Februar 1844 im Studentenkonzert der Universität) löste bei den Zuhörern außerordentliche Begeisterung aus. Sie sang drei Stücke, darunter die „Nachtigall“ von Aljabjew. Auch I. A. Krylow, der bei dem Konzert anwesend war, war begeistert. Auch das Programm ihres großen Konzerts am 25. Februar im Saal der Adelsversammlung war abwechslungsreich (siehe: 227, 44). Laut dem Rezensenten von „Repertoire und Pantheon“ waren die besten Nummern dieses Konzerts die Arie der Agatha und die Arie aus „Norma“. Zu den Besuchern dieses

Abends gehörten Clara und Robert Schumann, die gerade in St. Petersburg angekommen waren. In ihrem Reisetagebuch äußerte sich Clara Schumann eher zurückhaltend über dieses Konzert (siehe: 114, 126).

In der folgenden Konzertsaison dominierten in St. Petersburg italienische Sänger - Rubini, Tamburini und Pauline Viardot - die Konzertbühne. Erwähnenswert sind die Auftritte von Pauline Viardot in den Konzerten von O. A. Petrow (13. März 1845) und dem Pianisten T. Döhler (23. März), als die Sängerin zusammen mit Rubini und Petrow ein Trio aus Glinkas „Iwan Sussanin“ („Quäle mich nicht, Geliebter“) aufführte, das ein so kolossaler Erfolg war, dass es dreimal wiederholt wurde. „Wunderbare Klänge fegten durch das Theater, in dem das Publikum noch vor kurzem beim Anhören desselben Trios schimpfte und sich fragte, wie es möglich sei, aus russischen Liedern russische Opern zu schreiben!“ - notierte die Zeitschrift „Illustration“³⁸.

³⁸ „Illustration“, 1845, Nr. 2, 7. April, S. 25.

In einem Konzert von L. Maurer (am 28. März im Bolschoi-Theater) wurde dasselbe Glinka-Trio von Pauline Viardot, Rubini und Tamburini in italienischer Sprache gesungen, und Odojewski, der bei dem Konzert anwesend war, zeigte sich von der Perfektion der Aufführung begeistert und rief aus: „Ich danke den italienischen Künstlern für ihre glückliche Wahl; sie wissen nicht, welche wichtige Aufgabe sie durch diese Wahl gelöst haben Jetzt ist der hohe Wert von Glinkas Musik allen klar geworden...“ (174, 217).

Die Rolle von Pauline Viardot bei der Förderung der russischen Musik ist von unschätzbarem Wert. Von ihrer ersten Ankunft in Russland an und bis zum Ende nicht nur ihrer künstlerischen Laufbahn, sondern ihres gesamten Lebens bildete die russische Musik einen wichtigen Teil ihres Repertoires. Ihre Konzerte in Moskau im April 1845 waren nach den Presseberichten zu urteilen ein durchschlagender Erfolg³⁹.

³⁹ Von den russischen Romanzen führte P. Viardot in den Moskauer Konzerten neben der berühmten „Nachtigall“ auch die „Glocke“ von Werstowski auf.

Glinka schätzte das Talent von P. Viardot sehr, die, da sie im Ausland lebte, ihre Konzerte in Russland nicht besuchen konnte. „Meine Liebe Viardot“, wie er die Künstlerin liebevoll nannte, war eine hervorragende Interpretin seiner Arien und Romanzen. Herrlich sang sie bei einem ihrer Konzerte die Kavatine von Borislawa aus „Ruslan und Ljudmila“ und „erzeugte eine ungeheure Wirkung, so dass sie gezwungen war, sie zu wiederholen“ (89, 216). Aber die russische Musik nahm in ihren Konzerten im Jahr 1853 einen besonders großen Platz ein. Auch in dieser Saison gab sie viele Konzerte, in denen sie nicht nur italienische Arien und spanische Volkslieder, sondern auch Romanzen von Aljabjew, Warlamow, Glinka und Dargomyschski vorzüglich vortrug. So nahm sie beispielsweise am 9. April 1853 an einem Autorenkonzert von A. S. Dargomyschski teil und sang mit großem Erfolg vier seiner Romanzen: „Ich liebe ihn immer noch, den Wahnsinnigen“, „Fieber“, „Ich werde es niemandem sagen“, „Seelchen-Mädchen“. Besonders gut gelang der Sängerin die Romanze „Ich liebe ihn immer noch, den Wahnsinnigen“. Ihre Interpretation wurde durch tiefen dramatischen Ausdruck ausgezeichnet. Nach Meinung von A. I. Wolf war es gerade Pauline Viardot, die „Dargomyschski in Mode brachte“ und „seinen Namen in allen Gesellschaftsschichten bekannt machte, wo man von russischen Komponisten keine Ahnung hatte“ (77, 164).

In einem Konzert der Patriotischen Gesellschaft am 22. April führte Viardot erfolgreich die Arie Sulima aus der Oper „Die Rache“ („Hadschi Abrek“) A. G. Rubinstein unter der Begleitung des Autors auf.

Am 26. April 1853 sang Viardot im Saal der Adelsversammlung eine Szene mit Chören aus Glucks „Orpheus“, ein Trio aus Glinkas „Iwan Sussanin“ („Ach, ich bin nicht arm“) und Romanzen von Dargomyschski in Begleitung des Autors. Dieses Abschiedskonzert löste beim Publikum eine so enthusiastische und begeisterte Reaktion aus, dass die Polizei gerufen wurde, um Demonstrationen zu vermeiden (siehe: 227, 100-101). Am 28. April trat die Sängerin zum letzten Mal in Moskau auf, und ihr Konzert übertraf alle Konzerte der Saison in Bezug auf die Vielfalt des Repertoires und die hohe Kunst ihres Vortrags. Auf dem Programm standen russische Lieder und Romanzen sowie die Mazurka von Chopin in einer Bearbeitung von Pauline Viardot (die Sängerin hatte solche vokalen Transkriptionen von Instrumentalwerken erstmals in ihr Repertoire aufgenommen).

Die von P. Viardot vorgetragene Mazurka von Chopin machte großen Eindruck auf W. P. Botkin, der an I. S. Turgenjew schrieb. „... Heute im Konzert sang sie die Mazurka von Chopin, und dieses kleine Stück sagte mir mehr über ihr erstaunliches Talent als alle ihre früheren und zukünftigen Arien <...>. Sie fragen, ob das Publikum diese Mazurka geschätzt hat? - Nein!!! Es kam, um die m'abbraccia zu bewundern!“⁴⁰ (57, 38-39).

⁴⁰ Bedeutung der Arie der Amina aus Bellinis Oper „Die Nachtwandlerin“.

Das umfangreiche und vielfältige Konzertrepertoire, mit dem Pauline Viardot auftrat, zeugt von ihrem vielseitigen Talent. Natürlich ist ihr nicht alles gleich perfekt gelungen. Nicht zufällig gab es offenbar auch kritische Anmerkungen in der Bewertung einiger ihrer musikalischen Interpretationen. So kritisiert ein Rezensent von „Repertoire und Pantheon“ P. Viardots Interpretation von Aljabjews „Nachtigall“: „Obwohl andere überzeugt sind, dass die Künstlerin unser Lied gut singt, ist das kaum begründet. Wir finden, dass Frau Viardot die „Nachtigall“ auf ihre eigene Weise singt, aber dennoch den wahren Charakter der russischen Romantik nicht erfasst“⁴¹.

⁴¹ „Repertoire und Pantheon“, 1845, Buch 4, S. 26.

Über die Stimme von Pauline Viardot wurde viel diskutiert. So war A. I. Wolf der Meinung, dass sie den reinsten Mezzosopran mit dem zartesten Timbre hatte, und F. A. Koni bezeichnete ihre Stimme als Alt „in Verbindung mit einem hohen Sopran“ (siehe: 227, 181- 185). Wie dem auch sei, ihre weiche Stimme deckte einen großen Bereich mit Sopran- und Altregistern ab. Dies allein gab der Sängerin die Möglichkeit, das reichhaltigste und vielfältigste musikalische Repertoire zu beherrschen. Die ausgezeichnete Schule, die tiefe Musikalität und die umfassende Allgemeinbildung der Sängerin machten sie zu einer erstklassigen Künstlerin von internationalem Ruf. Natürlich konnte ihr Aufenthalt in Russland nicht umhin, sowohl den Kunstgeschmack des Publikums als auch die allgemeine Gesangskultur zu beeinflussen.

4.

Die neuen Trends im Klavierspiel manifestierten sich in der Kunst der berühmten westeuropäischen Pianisten der späten 30er - 40er Jahre, die zu dieser Zeit in

Russland auf Tournee waren. Als Vertreter verschiedener nationaler Schulen bildeten sie in ihren Spielprinzipien gleichzeitig eine einzige „neue Schule“, angeführt von Liszt und Thalberg.

Der deutsche Virtuose Adolf Henselt und der tschechische Pianist Alexander Dreyschock ragten unter den Pianisten dieser Richtung, die Russland besuchten, heraus. Sie traten in den Jahren 1838-1841 auf, also noch vor Liszts Ankunft und zur gleichen Zeit wie Thalberg, der damals in Russland konzertierte.

Adolf Henselt kam 1838 nach Russland. Seine Konzerte machten einen lebhaften Eindruck auf W. F. Odojewski, der über ihn schrieb, er sei ein Musiker, der „die wunderbaren Eigenschaften eines brillanten Klavierspielers und eines erstklassigen Komponisten, voller Leidenschaft, Feuer, Lebendigkeit, voller neuer melodischer Ideen, mit einer tiefen Kenntnis der Harmonie und einem gebildeten, eleganten Geschmack“ verbinde (172, 171).

Henselt wurde von dem Kritiker M. D. Reswoi hoch geschätzt, der das Wesen seines Spiels, das von feinem Geschmack, Gefühl und weicher Ausdruckskraft geprägt ist, richtig einschätzen konnte (223, 245).

Neben seinen eigenen Kompositionen führte Henselt Beethovens Drittes Konzert zum ersten Mal in Russland in einem der Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft auf (23. Februar 1839) und erhielt einhelligen Beifall der Kritik. Odojewski schrieb über das tiefe Gefühl, mit dem der Pianist dieses Werk vortrug; er lobte auch Henselts eigene Kadenz, die „die Sphäre des Werkes nicht verließ“ (192, 184). Die Würdigung dieser Darbietung war umso mehr verdient, als der Pianist am Tag nach einem Konzert des berühmten Thalberg spielte, der das Petersburger Publikum mit seiner Virtuosität beeindruckt hatte und bereits die Vormachtstellung unter den Pianisten errungen hatte. Und selbst „Die Nordbiene“ antwortete auf die Frage: „Kann man Henselt nach Thalberg hören?“ - schrieb: „Man kann und man sollte. Auch Henselt ist ein großer Virtuose, der seine eigene Art des Spiels geschaffen hat und in den melancholischen Phantasien seiner eigenen Komposition einzigartig ist“ (58, 173-174).

Von diesem Zeitpunkt an war Henselt dauerhaft mit St. Petersburg verbunden und wurde Musiklehrer an der juristischen Fakultät. Zu seinen Schülern gehörten W. W. Stassow und A. N. Serow. Stassow sprach in höchsten Tönen von ihm als Lehrer. Obwohl er seine Schüler hauptsächlich nach Kramers Etüden und eigenen Kompositionen unterrichtete, vermittelte Henselt ihnen „eine gewisse poetische Stimmung, Eleganz, Farbe und künstlerische Vielfalt“ (264, 375-376). Unter anderem machte er seine Schüler mit Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ bekannt.

Doch das Idol des Publikums war immer noch Sigismund Thalberg, der 1839 nach Russland kam. „... Thalberg zog die Aufmerksamkeit der Musikliebhaber wie durch einen starken Magneten auf sich und lenkte sie von anderen Musikern ab“, schrieb Odojewski nach den ersten Konzerten des berühmten Pianisten, der damals der angesagteste Musiker Europas war (192, 188). Er wurde in allen Konzertsälen und aristokratischen Salons mit großer Begeisterung aufgenommen. Ein begabter junger Mann von attraktiver Erscheinung, mit einem hellen künstlerischen Wesen, Charme, brillanter Technik und einem ungewöhnlich melodiosen, dehnbaren Klang, den damals fast niemand auf dem Klavier erreichen konnte - all das verschaffte ihm einen wohlverdienten Erfolg. „König der Pianisten“ und „Pianist der Könige“ wurde Thalberg damals genannt. Er spielte frei, ohne sichtbare Anstrengung, mit außergewöhnlicher Leichtigkeit. In Konzerten trug Thalberg seine eigenen Kompositionen vor -

hauptsächlich virtuose Fantasien zu verschiedenen Themen, die sich durch feinen Geschmack und einen edlen, anmutigen und grazilen Stil auszeichneten. Alle grundlegenden Techniken der Klaviertechnik der „neuen Schule“ waren in ihnen konzentriert. Die russische Presse veröffentlichte Notizen über die Prinzipien seines Klavierspiels, die vor allem in der Verwendung einer neuen Klavierstruktur bestanden - in der Betonung der sanglichen melodischen Stimme, umgeben von den komplexesten technischen Passagen. Bulgarin schrieb sogar von einer „dritten“, unsichtbaren Hand, die das in der brillanten, üppigen Struktur verborgene Thema leitete. „Thalbergs Spiel hat zwei charakteristische Seiten“, notierten die Zeitungen jener Zeit, „Anmut in der Ausführung des Themas und unbegreifliche Herbeiführung von Schwierigkeiten in den phantastischen Passagen über das von dem Virtuosen selbst erfundene Thema“ (58, 173-174).

All dies konnte die Zuhörer nur in Erstaunen versetzen. Erstaunlich war auch, dass Thalberg auswendig spielte, ohne Noten⁴².

⁴² Thalberg spielte auf seinem Flügel, den er aus Paris mitgebracht hatte und der klanglich und technisch sehr gut war.

Offensichtlich spielten Solisten in Russland bisher ihre Stücke in Konzerten nach Noten. Odojewski äußerte sich in seinen Rezensionen der sechs Konzerte, die der Pianist in Petersburg gab, positiv über Thalbergs Fähigkeit, „die von ihm gespielten Stücke als Teile einer Symphonie zu gestalten“. So wurde im ersten Konzert die gesamte c-Moll-Symphonie und im zweiten die gesamte D-Dur-Symphonie von Beethoven gespielt. Odojewski bezeichnet diese Neuerung als „wunderschön“ und rät allen Konzertpianisten, „die üblichen musikalischen Mischmasche, mit denen Konzerte normalerweise gefüllt werden, durch diese Methode zu ersetzen“ (192, 183). Die letzte Bemerkung ist äußerst bezeichnend für diese historische Phase der Konzertpraxis, die sich damals an der Schwelle zum eigentlichen Solokonzert befand. Drei Jahre später würde Liszt ein solches Konzert zum ersten Mal in Russland aufführen.

Thalbergs Konzerte wurden auch von Stassow und Serow bewundert (siehe: 264, 377).

Doch im Laufe der Zeit wurde die allgemeine Begeisterung, die Thalbergs Spiel auslöste, allmählich durch eine kritischere Haltung ersetzt. So schrieb J. Arnold zu Recht über die rein äußerlichen technischen Effekte, schicke und bravouröse Passagen, die seine endlosen Fantasien erfüllten - die bevorzugte Gattung des instrumentalen Solospiels in der Epoche der 30-40er Jahre (16, I-II, 119-120).

In den Jahren 1840 und 1841 trat in St. Petersburg ein weiterer Pianist der „neuen Schule“ auf - Alexander Dreyschok, dessen Auftritte eine Flut kontroverser Kritik hervorriefen. Die „Die Nordbiene“ und das „Repertoire des Russischen Theaters“ stellten ihn als einen Pianisten vor, der seine Technik zur Perfektion gebracht hatte, als ein „Phänomen“ („von allen ausländischen Künstlern, die zu uns kamen, steht Dreyschok an erster Stelle!“), das sogar Thalberg und Liszt überragte. Unter seinen Konzerten war das interessanteste dasjenige, in dem er zehn Stücke aus Werken von Beethoven, Liszt, Thalberg und seinen eigenen aufführte (16. April 1840). Bei seinem nächsten Besuch zeigte sich jedoch, dass das Repertoire des Pianisten praktisch dasselbe blieb. Wieder beeindruckte er die Zuhörer vor allem mit seinen virtuoson Werken - Rhapsodie, Impromptu und dem brillanten Stück „Die Glocke“. Seinem Spiel fehlte es jedoch manchmal an Stilgefühl. Nicht umsonst warfen ihm die Kritiker vor, es fehle ihm an Geschmack⁴³.

⁴³ Siehe: „Bibliothek zum Lesen“, 1840, Bd. 39, S. 72.

Wie berechtigt solche Vorwürfe sind, beweist zumindest die Tatsache, dass er die Werke anderer Komponisten in seinen eigenen Bearbeitungen spielte und dabei verschiedene technische „Tricks“ hinzufügte, die von den Autoren nicht beabsichtigt waren. So bemerkte derselbe Rezensent der „Bibliothek zum Lesen“ unter anderem, dass Dreyschok „ganze Chopin-Etüden in Oktavpassagen verwandelt“ (?!) ⁴⁴.

⁴⁴ Ebenda, S. 77.

Auch J. K. Arnold äußerte sich kritisch über die Konzerte des Pianisten, wobei er nur feststellte, dass „Dreyschok ein gewissenhafter Künstler auf Reisen war“, und W. W. Stasow schrieb, dass dieser Pianist „ungewöhnlich trocken und hölzern, unglaublich langweilig war, aber jeder war von seinem Spiel auf dem Klavier mit einer linken Hand begeistert: hier war seine Technik in einem wunderbaren Maße entwickelt“ (264, 376).

Das Hauptereignis des russischen Musiklebens waren die Reisen Liszts in den Jahren 1842, 1843 und 1847. Der erste Besuch des berühmten Pianisten, der Frankreich und Italien, England und Deutschland erobert hatte, fand im Frühjahr 1842 statt. Der junge Musiker befand sich auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Talents und seines Ruhmes. Russland erwartete den modischen Konzertanten mit großer Ungeduld. Ab Ende der 30er Jahre veröffentlichte die russische Presse Informationen über den brillanten Musiker, Pianisten und Komponisten, um ihn den russischen Musikliebhabern im Voraus vorzustellen (siehe: 180, 156).

Liszts Ankunft in Russland war seit mehreren Jahren vorbereitet worden. „Zurück in Paris, machte er Bekanntschaft mit verschiedenen russischen Familien, und viele der dort versammelten Russen baten Liszt, der damals eine modische Berühmtheit war, inständig, Russland nicht zu vergessen“, schrieb Stasow (259, 410). 1839 spielte Liszt in Rom für den Fürsten D. W. Golizyn in einem von Michail Wielgorski organisierten Konzert. Der Pianist gab ein Solokonzert, das zu dieser Zeit „absolut neu“ war. Und im folgenden Jahr, 1840, wurde er in Ems von der russischen Kaiserin Alexandra Feodorowna gehört, die Liszt streng fragte: „Sind Sie noch nicht in St. Petersburg gewesen?“. - und diese Worte könnten als offizielle Einladung betrachtet werden. Doch erst zwei Jahre später trat Liszt in Russland auf. Der Rezensent von „Repertoire und Pantheon“ bemerkte in Erwartung seiner Ankunft: „Das Publikum bereitet sich darauf vor, den größten musikalischen Künstler unserer Zeit zu empfangen - Liszt! Seit langem wurde über keinen Künstler so viel gesprochen wie über Liszt“⁴⁵.

⁴⁵ „Repertoire und Pantheon“, 1842, Buch 7, S. 49.

In seinen „Notizen“ vermerkte Glinka: „Sein Erscheinen ... hat alle Dilettanten und sogar die modischen Damen aufgewühlt“ (85, 304).

Am 4. April 1842 traf Liszt also in St. Petersburg ein. Mit großem Interesse und Neugier erwarteten alle sein erstes Konzert, das für den 8. April im Saal der Adelsversammlung angesetzt war. Während seines zweimonatigen Aufenthalts in Russland gab Liszt fünf öffentliche Konzerte in St. Petersburg (8., 11., 22., 28. April und 5. Mai), nahm mehrmals an Wohltätigkeitskonzerten teil (25., 30. April und 10. Mai), trat zweimal im Wielgorski-Salon auf (9. April und 16. Mai) und spielte auch bei Musikabenden in einigen aristokratischen Häusern der Hauptstadt - bei W. F. Odojewski, J. P. Rastoptschina, J. I. Palibina ⁴⁶.

⁴⁶ Bei seinem zweiten Besuch im Jahr 1843 gab Liszt zwei Konzerte in St. Petersburg und sechs Konzerte in Moskau. Im Jahr 1847 bereiste Liszt Kiew, Odessa und Jelisawetgrad.

Die Konzerte von Liszt waren vor allem wegen ihrer Programme erstaunlich. „...Er trat im Konzert mit einer solchen Vielfalt von Werken auf, von der niemand vor ihm eine Ahnung hatte“, schrieb W. W. Stassow, der die Konzerte des Pianisten „eine historische Ausstellung musikalischer Kreativität“ nannte (264, 377, 378). In der Tat lassen die erhaltenen Programme der Konzerte Liszts die Bandbreite seiner Interessen und Ziele erahnen - die eines Propagandisten der wahren, großen Kunst. Er spielte vor allem Werke, die bis dahin kaum aufgeführt worden waren, wie Bachs Präludien und Fugen aus dem „Wohltemperierten Klavier“, Beethovens Sonaten, die auf der russischen Bühne gerade ihr Leben begannen, oder Werke seiner Zeitgenossen, romantischer Komponisten wie Schubert, Weber und Chopin. Der größte Teil seines Repertoires bestand aus eigenen Kompositionen, sowohl Originalen als auch Transkriptionen von Themen anderer Komponisten. Gelegentlich wandte sich Liszt auch Werken aus der jüngeren Vergangenheit zu, die noch wenige Jahre zuvor die Grundlage des Konzertrepertoires der Pianisten bildeten.

So spielte er zum Beispiel bei seinem ersten Besuch noch das Konzert in h-Moll und das Septett von Hummel, die Nocturnes von Field und den Marsch mit Variationen von Moscheles (es ist möglich, dass dies eine Hommage an die russische Konzerttradition war, da diese Werke zu dieser Zeit noch in Russland lebten). Zu den von Liszt ausgewählten „fremden“ Werken gehört ein Gemeinschaftswerk von Thalberg, Chopin, Pixis und Herz mit dem Titel „Hexameron. Bravouröse Kompositionen über ein Thema der ‚Puritaner‘“. Liszts zahlreiche Fantasien über verschiedene damals beliebte Opernthesen - Rossini und Meyerbeer, Bellini und Donizetti - waren ebenfalls eine klare Hommage an Mode und Tradition. In fast jedem seiner russischen Konzerte spielte er Fantasien aus „Norma“ und „Die Nachtwandlerin“, eine Polonaise aus „Die Puritaner“, ein Andante, einen Trauermarsch und eine Cavatina aus „Lucia“, Fantasien über Themen aus „Die Jüdin“ von Halévy, über das Thema von Pacinis Cavatina und viele andere Bearbeitungen. Doch auch bei diesen Werken war Liszt bestrebt, sein eigenes kompositorisches Konzept einzubringen und ihnen eine höchst kunstvolle Interpretation zu geben. In dieser Hinsicht verblüffte er das russische Publikum bereits in seinem ersten Konzert mit einer eigenen Bearbeitung der Ouvertüre aus Rossinis „Wilhelm Tell“. Wie aus den Programmen von Liszts Konzerten hervorgeht, spielte er fast nie Werke von Haydn oder Mozart (mit Ausnahme seiner eigenen Fantasie über Themen aus „Don Giovanni“), auch nicht die frühe Cembalomusik, die in ihrer Farbigkeit und Struktur nicht den grandiosen Vorstellungen des neuen Lisztschen Klavierspiels entsprach.

Er führte jedoch häufig seine Bearbeitungen von Beethovens Sinfonien auf und begeisterte alle mit dem orchestralen Klang des Instruments und der Klangfarbenvielfalt der „Solo“-Themen. Dabei verfolgte er ein klares pädagogisches Ziel, indem er versuchte, das Publikum mit den besten musikalischen Errungenschaften der Vergangenheit und der Gegenwart vertraut zu machen: aus diesem Grund nahmen verschiedene Transkriptionen fremder Werke einen so wichtigen Platz in seiner Arbeit als Komponist und Interpret ein. Liszt warb für das Werk des großen Romantikers Schubert, dessen Werke gerade erst Eingang in das Konzertrepertoire gefunden hatten. Natürlich zeigte er den russischen Zuhörern das

Beste, was Schubert geschaffen hatte - seine inspirierten Lieder. In Russland führte er die Serenade und den „Erlkönig“, das Ave Maria und „Die Forelle“ auf.

Liszt war ein ständiger Propagandist des Werks von Chopin und spielte dessen Mazurken, Etüden und Polonaisen. Von seinen Originalwerken spielte er neue Werke, die er erst kürzlich komponiert hatte: den Chromatischen Galopp, ein brillantes virtuosos Stück, das dem Petersburger Publikum bereits vertraut war, den Bravourwalzer, die Tarantella und den Ungarischen Marsch.

Auch die russische Musik nahm einen wichtigen Platz in Liszts Konzertrepertoire ein, vor allem seine Improvisationen über Themen aus Glinkas „Iwan Sussanin“ und „Ruslan und Ljudmila“. So schrieb und spielte er 1843 eine eigene Bearbeitung von „Der Marsch von Tschernomor“ sowie eine Fantasie-Caprice über Themen aus „Ruslan und Ljudmila“ von K. Vollweiler. In Konzerten führte er 1842 auch zwei Romanzen von Mich. Wielgorski – „Es geschah“ und „Ich liebte“ in einer Klavierbearbeitung von A. Henselt - sowie seine Transkription des Zigeunerliedes „Du wirst es nicht glauben“ auf.

So umfangreich und vielfältig war das Repertoire dieser Konzerte. Es ist nicht verwunderlich, dass Liszts erstes Konzert in St. Petersburg am 8. April 1842 ein breites öffentliches Echo hervorrief. Die russische Presse reagierte sofort darauf, und mit allgemeiner Begeisterung wurden die unterschiedlichsten Meinungen geäußert. Der Korrespondent der deutschen Zeitung „St.-P. Zeitung“ beispielsweise hob nur Liszts „beispiellose Technik“ hervor; F. Bulgarin schrieb in seinem üblichen billigen journalistischen Stil über die außergewöhnliche, romantische Leidenschaft, das Temperament und die Inspiration, die den Zuhörern entgegenschlugen⁴⁷.

⁴⁷ „Sie sollten das Gesicht und die Augen von Liszt sehen, wenn er spielt! Die ganze Seele ist da. Wenn Sie noch nie ein Genie in Aktion gesehen haben, dann sehen Sie sich Liszt an, auch wenn Sie keine Musik mögen“, schrieb Bulgarin in der „Nordbiene“ (1842, 11. April, S. 321).

O. A. Senkowski hob „den mentalen Teil seines Spiels“ hervor und zählte ihn zu den „Fehlern“ des Pianisten (259, 418). Es ist bekannt, dass sich auch M. I. Glinka zu jener Zeit zurückhaltend über Liszts Spiel äußerte.

Die Schüler der St. Petersburger juristischen Fakultät, die späteren Musikkritiker Stassow und Serow, waren von den Konzerten Liszts völlig begeistert und hingerissen. Schon damals fühlten sie sich von dem Spiel des berühmten Virtuosen vor allem wegen der Kunstfertigkeit der Interpretation und der außergewöhnlichen Poesie von Liszts Klavierspiel angezogen, d.h. wegen der Hauptmerkmale, die Liszt von den zahlreichen virtuoson Musikern seiner Zeit, insbesondere von seinem Rivalen Thalberg, unterschieden. Die Zuhörer von Liszts Konzerten waren buchstäblich schockiert von seiner Interpretation der Werke Beethovens und der Lieder Schuberts. Die begeisterten Kritiken von Serow und Stassow über Liszts Aufführung der Vierzehnten Sonate und der „Pastoralsinfonie“ sind bekannt (siehe: 259, 414). Einem anderen Besucher dieser Konzerte, J. K. Arnold, ist Liszts brillante Aufführung von „Der Erlkönig“ stets in Erinnerung geblieben⁴⁸.

⁴⁸ „Ich erinnere mich nur“, schrieb Arnold, „dass Liszts Spiel und besonders seine wunderbare Aufführung des ‚Erlkönigs‘ auf mich persönlich einen so starken Eindruck machte, dass ich, als ich den Konzertsaal verließ, nach Hause rannte - vielleicht sollte ich sagen, stürzte, mich auf das Sofa warf und weinte“ (16, III, 77).

Die Frage nach der Beziehung zwischen Glinka und Liszt ist eine interessante Frage. Der russische Komponist traf Liszt bei dessen erstem Besuch und besuchte alle Auftritte des berühmten Pianisten. Die Spielweise von Liszt blieb ihm jedoch fremd. Glinka war der Meinung, dass „all die brillante und modische Musik“, der er beispielsweise Chopins Mazurken, Nocturnes und Etüden zuschrieb, von Liszt „sehr schön, aber mit übermäßig prätentiosen Tönen“ gespielt wurde (85, 304). Weniger zufrieden war er mit Liszts Vortrag von Bachs Präludien und Fugen und sogar Beethovens Werken. Er war der Meinung, dass „in der klassischen Musik im Allgemeinen seine Darbietung der angemessenen Würde entbehrte und dass sein Tastenanschlag teilweise etwas wie ein Messer war“ (85, 304-305).

Wie lässt sich eine solch harsche Reaktion des russischen Komponisten erklären? Offensichtlich gab es mehrere Gründe: einer davon war, dass Glinka selbst, ein hervorragender Pianist, der Field-Schule angehörte, die sich durch ein weiches, anmutiges Spiel und eine „durchbrochene“ Technik auszeichnete, die auch in Glinkas Pianistik zu finden ist. Es gab auch schwierige persönliche Umstände, die Glinka dazu zwangen, sich von seinen früheren Freunden fernzuhalten, ein lautes gesellschaftliches Leben zu vermeiden und die „Aufregung“, die in den höchsten Kreisen von St. Petersburg im Zusammenhang mit den Tourneen ausländischer Berühmtheiten entstand, scharf zu kritisieren. In Erinnerung an die gemeinsamen Auftritte von Rubini und Liszt im Jahr 1843 schreibt Serow: „Für Michail Iwanowitsch war das alles eher amüsant, vor allem entsprechend seiner ironischen und stark verbitterten Geisteshaltung zu jener Zeit“ (238, 94-95). Aber er merkt sofort an, wie sehr Glinka die scharfsinnigen Urteile des ungarischen Komponisten über „Ruslan“ schätzte und wie bewegt er von Liszts bemerkenswerten Transkriptionen von Themen aus Glinkas Opern war. „Liszt hörte meine Oper“, schrieb Glinka, „er fühlte all die wunderbaren Passagen getreu. Trotz der vielen Unzulänglichkeiten von „Ruslan“ versicherte er mir, dass sie erfolgreich sein würde. Nicht nur in St. Petersburg, sondern auch in Paris, so sagte er, könne meine Oper, nachdem sie einen Winter lang (32 Aufführungen) durchgehalten hatte, als Erfolg betrachtet werden“ (85, 311). Die Beziehung zwischen den beiden Musikern festigte sich mit der Zeit und nahm den Charakter einer wahrhaft schöpferischen Freundschaft an. Es war Liszt, ein großer Freund der russischen Musik, der nach Berlioz ein eifriger Förderer von Glinkas Werken im Ausland war. Kurz nach Glinkas Tod, in den Jahren 1858-1859, dirigierte er in Weimar die symphonischen Werke seines russischen Kollegen und führte „Jota de Aragonese“ und „Kamarinskaja“ auf.

Liszts Ankunft in Russland hinterließ einen unauslöschlichen Eindruck in der Geschichte der russischen Aufführungskunst. Obwohl er damals hauptsächlich als „Virtuose“ auftrat, läutete er gleichzeitig eine neue Ära des russischen Klavierspiels ein. Liszts Einfluss als Interpret und Komponist breitete sich auf alle europäischen Länder aus. Seine schöpferische Individualität als Künstler, Musiker und Mensch konnte nicht umhin, die Geschicke der musikalischen Kunst aufs Fruchtbare zu beeinflussen. „Ein großer Mensch und ein großer Künstler - diese beiden Eigenschaften schienen in der Persönlichkeit Liszts untrennbar miteinander verbunden zu sein, sozusagen aus einem Guss“, - sagte einer seiner Zeitgenossen über ihn (16, III, 83). Liszt setzte sich neue, weitreichende Ziele für die darstellende Kunst und schaffte es, ihr eine wahrhaft schöpferische Ausrichtung zu geben, virtuose Möglichkeiten mit hohen Anforderungen an Spiritualität und intellektuellem Verständnis der Idee des Autors zu verbinden. All dies trug zu dem gewaltigen Umbruch bei, der sich im Musikleben Russlands an der Wende der 50er - 60er Jahre vollzog.

1844 empfangen St. Petersburg und Moskau die berühmte deutsche Pianistin Clara Schumann (Wieck) zusammen mit Robert Schumann, damals bereits Autor von „Carnaval“ und „Kreisleriana“, „Symphonischen Etüden“ und „Fantasiestücke“. Er begleitete seine berühmte Frau, deren Tourneen in verschiedenen europäischen Ländern ein großer Erfolg waren. Während ihres Aufenthalts in St. Petersburg gab Clara Schumann vier öffentliche Konzerte, nahm an mehreren Wohltätigkeitskonzerten teil, spielte für die Schüler der juristischen Fakultät und trat bei Abenden im Kaiserlichen Palast, im Haus des Herzogs von Oldenburg und in den musikalischen Salons der Wielgorskis, Lwows und einiger anderer Häuser auf. Robert Schumann blieb im Verborgenen. Er gab keine Konzerte und dirigierte nur einmal seine Erste Symphonie bei einer privaten Zusammenkunft von Michail Wielgorski.

Clara Schumanns Konzerte fielen vor allem durch ihr ernstes Repertoire auf. Sie spielte Werke von Scarlatti und Bach, Beethoven und Mendelssohn, Chopin und Liszt. Natürlich spielte sie auch Werke von Robert Schumann, der damals in Russland völlig unbekannt war. Als Pianistin von hervorragender Technik und feinem künstlerischen Geschmack bezauberte sie die Zuhörer keineswegs mit dem äußeren Glanz, an den sich das russische Publikum im letzten Jahrzehnt gewöhnt hatte. Im Gegenteil, ihr Spiel war geprägt von innerer Konzentration, Zurückhaltung und einem tiefen Eindringen in das Wesen der Idee des Autors.

Clara Schumanns großes Verdienst lag vor allem darin, die Werke Robert Schumanns in Russland bekannt zu machen. In öffentlichen Konzerten spielte sie zwei Klavierwerke - die Etüde (eine der Paganini-Etüden) und die Romanze op. 32, und beteiligte sich an der Aufführung von Schumanns Liedern (Solist: der Künstler der Deutschen Oper St. Petersburg W. Versing) und des Es-Dur-Quintetts (dasselbe Quintett, das sie mit dem Quartett von A. F. Lwow in dessen Salon spielte). Die „Kreisleriana“ und das Andante mit Variationen für zwei Klaviere (Clara Schumann und Henselt), Schumanns Streichquartett und die bereits erwähnte Sinfonie in B-Dur wurden ebenfalls in Privatkonzerten aufgeführt. In Russland waren Schumanns Kompositionen jedoch noch nicht richtig bekannt, da das Publikum nur von modischen Bravour-Fantasien und italienischen Opern begeistert war. Deshalb stieß die Musik des deutschen Romantikers manchmal auf völliges Unverständnis (so bezeichnete die „Bibliothek zum Lesen“ Schumanns Kompositionen als „Kuriositäten“). Gleichzeitig zeigten eine Reihe von Artikeln und Konzertkritiken einen tieferen Einblick in das Wesen von Schumanns Kunst und betonten den Reichtum der Phantasie und die Tiefe des Denkens in seiner Musik (siehe: 114, 26-28).

Doch während der Besuch von R. Schumann auf wenig Resonanz stieß (selbst Musiker wussten wenig über ihn), war die Tournee des französischen Erneuerers und Symphonikers Hector Berlioz, der 1847 nach Russland kam, von ganz anderem Charakter.

Berlioz' Interesse an Russland geht auf die 30er Jahre zurück, als er in Rom Glinka kennenlernte und dessen Vokalwerke hörte. Die erste Bekanntschaft der russischen Zuhörer mit der Musik des französischen Komponisten geht auf das Jahr 1841 zurück, als Berlioz' Requiem in einem Konzert von G. Romberg aufgeführt wurde, das lebhaft und vielfältige Reaktionen in der Presse hervorrief. Ein wichtiges Ereignis in der Geschichte der russisch-französischen Musikbeziehungen war Berlioz' Aufführung von Glinkas Werken in Paris am 16. März 1845.

Zwei Jahre nach diesem denkwürdigen Konzert gastierte Berlioz in Russland. Seine ersten Konzerte in Petersburg fanden am 3. und 10. März im Saal der

Adelssammlung statt. Das Programm des ersten Konzerts umfasste die Ouvertüre „Römischer Karneval“, zwei Sätze aus der Symphonie „La Damnation de Faust“, Instrumentalstücke aus „Roméo et Juliette“ und den Triumphmarsch für zwei Orchester aus der Symphonie funèbre et triomphale. Im zweiten Konzert dirigierte der Komponist dieselben Sätze aus „Faust“, das Scherzo der Fee Mab aus „Roméo et Juliette“ und vier Sätze aus der Symphonie fantastique. Berlioz erinnerte sich an sein erstes Konzert in Petersburg als einen wunderschönen Abend und war zufrieden mit den ihm zur Verfügung gestellten gut ausgebildeten Musikern und Chorsängern, dem glänzenden Empfang und dem Enthusiasmus des Publikums. Beide Konzerte waren ein durchschlagender Erfolg, und auch wenn das Publikum diese neue Musik nicht in vollem Umfang würdigen konnte, so war es doch beeindruckt von dem kraftvollen Klang des riesigen Orchesters (über 200 Musiker auf der Bühne), dem Reichtum der koloristischen Effekte und der Grandiosität der künstlerischen Absichten des Komponisten. Nach diesen beiden Konzerten reiste Berlioz nach Moskau, wo ihm nur ein einziges Konzert gestattet wurde (siehe: 44, 653-654). Nach seiner Rückkehr in die nördliche Hauptstadt dirigierte er zwei weitere Konzerte, in denen Auszüge aus „Harold en Italie“, „Roméo“ und „Faust“ und die Symphonie Fantastique aufgeführt wurden. Der Enthusiasmus und das Können der Petersburger Musiker trugen wesentlich zum Erfolg von Berlioz' Werken bei, und der Komponist selbst gab zu, dass „Roméo et Juliette“ selten mit solcher Zuversicht und Begeisterung aufgeführt worden ist wie in St. Petersburg“ (44, 668). Das Bolschoi-Theater, in dem diese Konzerte stattfanden, war voll, obwohl die grandiosen Formen seiner Sinfonie und die „schwermütige Feierlichkeit der Schlusszenen“ von „Roméo“ nach Aussage des Komponisten selbst das Publikum ermüden sollten (44, 669-670).

Die Konzerte von Berlioz fanden ein breites Echo in der Presse. Die Reaktionen waren sehr unterschiedlich. So erkannte ein Korrespondent der „St. Petersburger Nachrichten“ zwar die Originalität von Berlioz' Musik an, warf ihm jedoch übermäßigen Intellektualismus, „Raffinesse in den Effekten“ und das Fehlen eines „lebensspendenden Funken“ vor (305). Dagegen schrieb N. A. Melgunow in einer Moskauer Zeitung scharfsinnig über die vielversprechenden schöpferischen Ideen von Berlioz und seinen Einfluss auf die zukünftige Kunst⁴⁹.

⁴⁹ „Die Revolution, die Berlioz in der Musik, insbesondere in der Instrumentalmusik, bewirkt hat, wird in der Zukunft ein starkes Echo finden und in der Kunst reiche Früchte tragen“ (158).

Der Autor der Artikel in der „Bibliothek zum Lesen“ zeigte eine bekannte „Entwicklung“ seiner Ansichten über die Konzerte und Kompositionen von Berlioz. Nach den ersten beiden Konzerten schrieb er, dass „der Wunsch nach allem Neuen und noch nie Dagewesenen Berlioz manchmal über die Grenzen des wirklich Schönen hinausführt“ und seine „musikalischen Bilder... gehen über die Sphäre der Musik hinaus“⁵⁰.

⁵⁰ „Bibliothek zum Lesen“, 1847, Nr. 3-4, S. 139-140.

Die letzten Petersburger Konzerte zwangen ihn jedoch, diese Meinung zu ändern: „Obwohl wir mit Berlioz' Richtung in vieler Hinsicht nicht übereinstimmen, müssen wir gestehen, dass wir uns umso mehr zu ihm hingezogen fühlen, je mehr wir seine Werke hören. <...> Bei Berlioz ... finden wir viel Neues: neue Ideen, neue Formen, neue orchestrale Effekte“⁵¹.

⁵¹ „Bibliothek zum Lesen“, 1847, Nr. 5-6, S. 207.

In der Zeitschrift „Repertoire und Pantheon“ erschienen seriöse Artikel von F. A. Koni, in denen der Autor versucht, einige der bei diesen bemerkenswerten Konzerten aufgeführten Musikwerke („Roméo et Juliette“, „La Damnation de Faust“, Symphonie Fantastique) zu analysieren. Der Rezensent war begeistert von der hohen Kunstfertigkeit von Berlioz - einem genialen Dirigenten, der die gesamte Masse des Orchesters und des Chors beherrschte: „Er ist ein Zauberer, dessen Stab von allen Geistern der Klänge gehorcht, die auf sein Zeichen hin entweder brüllen oder poltern oder auf sein königliches Winken hin sanft innehalten und murmeln. Das Orchester unter seinen Händen ist ein einziges gehorsames Instrument... Wir haben unsere Orchester nicht wiedererkannt; Leben und Seele erschienen in ihnen auf das Winken eines mächtigen und genialen Stabes hin“ (127, 37, 39).

Auch die Kunst von Berlioz, einem großen Künstler und Dirigenten, wurde von Stassow hoch geschätzt, obwohl er sich mit seinen Kompositionen sehr zurückhielt (siehe: 259).

Unter den Musikern und Kritikern verstand W. F. Odojewski, der einen begeisterten Brief an Glinka über Berlioz' Konzerte in St. Petersburg schrieb, den innovativen Charakter von Berlioz' Kunst am besten. Er erkannte richtig die Hauptmerkmale von Berlioz' Symphonismus - den Wunsch, dem Orchester einen dramatischen Charakter zu verleihen, die Möglichkeiten des Orchesterklangs, die Bandbreite der Dynamik und der Klangfarben zu maximieren. Er schrieb auch über die neue Aufgabe des Orchesterdirigenten, die Berlioz in seinen Konzerten demonstrierte: „Berlioz spielt das Orchester - dieser Ausdruck ist in jeder Hinsicht zutreffend; Berlioz kennt nicht nur das Orchester und kann für es schreiben, sondern er beherrscht auch eine andere Kunst, die nur sehr wenigen, wenn auch hervorragenden Komponisten bekannt ist: ein Orchester zu leiten; unter Berlioz' Hand verschmelzen Instrumente und Stimmen wirklich zu einem einzigen Instrument, das der Inspiration des Künstlers gehorcht und sofort alle Pläne, alle Launen seiner Phantasie erfüllt“ (170, 222).

5.

Nach den brillanten Tourneen der größten Interpreten waren natürlich gewisse Veränderungen im Charakter des Musiklebens in Russland zu erwarten. A. N. Serow zum Beispiel schrieb darüber: „Liszts Einfluss auf die Massen ist stark und offensichtlich.... Wer wird es wagen, sich nach diesen übernatürlichen Klängen seinem Spiel hinzugeben, wer wird diese Löwenstärke, diese blitzartige Geschwindigkeit, diese weibliche Zärtlichkeit haben? Wer hat auch diese furchterregende Dramatik, diese allumfassende Naturtreue, diese engelsgleiche, heilige Ruhe und das wilde, teuflische Feuer? Keiner...“ (259, 431). W. W. Stassow war der Meinung, dass Serow voreilige Schlüsse gezogen hatte und dass „der Wirbelwind der Freude und Begeisterung, der sich für eine einzige Sekunde erhoben hatte, plötzlich abfiel und sich legte.... das Publikum begann noch immer, sich alles Gewöhnliche in der Musik zu gönnen...; alle Wertlosigkeit und Mittelmäßigkeit ergriff noch immer das Publikum“ (ebd.). Beide Meinungen waren eindeutig sündhaft einseitig. So wünschte sich Serow, der unter dem stärksten Eindruck der Tournee stand, einen raschen und aktiven Einfluss der Kunst großer westeuropäischer Musiker auf die russische Aufführungskultur. Stassow hingegen sah und spürte nicht jene inneren, noch nicht so deutlich zum Ausdruck kommenden Prozesse, die sich

vielleicht langsam, aber stetig im Musikleben der späten 40er - frühen 50er Jahre vollzogen.

Dieser Prozess der Umstrukturierung fand auch im Konzertbereich statt. „Oberflächlich“ betrachtet scheint es, dass alles beim Alten geblieben ist. Die Konzertprogramme enthielten nach wie vor Auftritte einzelner St. Petersburger und Moskauer Künstler. Jedes Jahr gab es weiterhin Konzerte der Theaterdirektion und der italienischen Truppe. Doch die Qualität dieser Konzerte konnte das Publikum nicht mehr zufrieden stellen, und die Kritiker stellten zunehmend hohe Anforderungen an das Repertoire, die Art der Aufführung und die Organisation der Konzerte selbst. Bezeichnend in dieser Hinsicht ist zum Beispiel die Rede des Kritikers der Zeitschrift „Repertoire und Pantheon“ über die Konzerte der Theaterdirektion ⁵².

⁵² „Repertoire und Pantheon“, 1843, Buch 4, S. 187.

Die Konzerte der Amateure in der Form, in der sie bisher bestanden, waren nicht mehr zufriedenstellend ⁵³.

⁵³ So stellte beispielsweise die Zeitschrift „Pantheon“ fest, dass „die Konzerte der ‚häuslichen Virtuosen‘ nichts Neues bringen; sie sind schlecht komponiert und schlecht aufgeführt; sie werden durch alte Ouvertüren und Zigeunerlieder oder Rezitationen unterbrochen. Sie sind nicht Gegenstand einer kritischen Diskussion, ebenso wenig wie sie Gegenstand der Musik sind“ („Pantheon“, 1851, Heft 3, S. 2).

Die Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft sind nach wie vor die wichtigsten. Im Laufe des halben Jahrhunderts ihres Bestehens hat diese Organisation einen langen Weg der Entwicklung zurückgelegt. Eines der charakteristischen Merkmale der Philharmonischen Konzerte war die Aufführung moderner, neuer Musik: die Organisatoren waren stets bestrebt, mit der Zeit zu gehen. So wurden in den späten 30er - 40er Jahren fast alle Sinfonien Beethovens, sein Drittes Klavierkonzert und die Orchesterfassung der „Kreutzer-Sonate“ (in der Besetzung von E. Marxen) hier aufgeführt. Zu der neuen Musik, die in den Konzerten der Philharmonischen Gesellschaft bis Anfang der 50er Jahre aufgeführt wurde, gehörten Werke von Mendelssohn: die Erste Symphonie (1847), die Oratorien „Paulus“ (1839) und „Elias“ (1848) sowie die Musik zur Tragödie „Athalie“ von Racine (1851). 1847 wurde die von Berlioz orchestrierte und von ihm dirigierte „Aufforderung zum Tanz“ von Weber aufgeführt. Im Jahr 1847 erklang Webers „Aufforderung zum Tanz“ in der Orchestrierung von Berlioz und unter seiner Leitung. Im Jahr 1840 wurde das Oratorium des polnischen Komponisten und Lehrers von Chopin, J. Elsner, „Triumph des Evangeliums“, in einem Konzert der Philharmonischen Gesellschaft aufgeführt, und im Jahr 1842 das „historische Oratorium“ von I. Fuchs „Peter der Große“.

Das Repertoire der Philharmonischen Konzerte wurde nach und nach mit russischer Musik bereichert. In den 40er Jahren nahm beispielsweise der junge Anton Rubinstein aktiv an den Konzerten der Gesellschaft teil: 1843 führte er ein Konzert seines Lehrers A. I. Villoing auf; 1849 spielte er mit dem Orchester sein eigenes Klavierkonzert in d-Moll. Das bedeutendste Konzert der Philharmonischen Gesellschaft war jedoch das Konzert vom 2. April 1852, in dem neben Beethovens 7. Sinfonie auch Glinkas Werke aufgeführt wurden: „Kamarinskaja“, „Nacht in Madrid“, eine Arie aus „Ruslan und Ljudmila“ und zwei von M. W. Schilowskaja gesungene Romanzen. Glinkas symphonische Ouvertüren waren ein großer Erfolg beim Publikum, und „Kamarinskaja“ wurde als „da capo“ wiederholt.

Diese Beispiele zeugen von der Wende, die sich im Musikleben Russlands an der Wende der 40-50er Jahre abzeichnete. Allmählich wurde auch eine neue ideologische Ausrichtung der Musikkultur definiert, die mit der allgemeinen demokratischen Tendenz der russischen Kunst jener Zeit zusammenhing. Die Konzertsäle wurden durch eine neue Zuhörerschaft, Vertreter der gemischten Intelligenz, bereichert, die ihre eigenen Ansprüche an das Repertoire stellten.

Auch die Art der Aktivitäten der berühmten russischen Kunstmäzene - Mich. J. Wielgorski, A. F. Lwow und andere gebildete Dilettanten, in deren Salons Konzerte für einen erlesenen Kreis stattfanden. So entstanden auf Wielgorskis Initiative hin neue Formen der Konzertpraxis, die in den späten 40er - frühen 50er Jahren ihren Anfang nahmen: Universitätskonzerte und die St. Petersburger Symphoniegesellschaft. Letztere existierte nur wenige Saisons, spielte aber eine gewisse Rolle⁵⁴, denn auf ihrer Grundlage entstand 1859 die Russische Musikgesellschaft in St. Petersburg.

⁵⁴ Das erste Konzert der Symphonischen Gesellschaft fand am 1. November 1847 statt. Während der Saison (bis Mitte Februar 1848) wurden 15 Konzerte gegeben, deren Repertoire sehr vielfältig war. Es wurden Symphonien und Ouvertüren von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Méhul, Spohr, Gade und anderen westeuropäischen Komponisten aufgeführt.

Eine Form der Manifestation des allgemeinen Trends zur Demokratisierung der Kunst waren Universitätskonzerte, die in der Aula der St. Petersburger Universität stattfanden und von Musikstudenten organisiert wurden. Das Studentenorchester wurde von dem berühmten St. Petersburger Musiker, Cellisten und Dirigenten Carl Schubert geleitet. Die ersten Studentenkonzerte gehen auf das Jahr 1842 zurück (Studenten und Musikliebhaber nahmen an ihnen teil). Aber erst fünf Jahre später, im Jahr 1847, begann die regelmäßige Tätigkeit dieser Organisation, und die Konzerte wurden öffentlich und allgemein zugänglich. Und in der folgenden Saison wurde ein Jahresabonnement für 10 Sinfoniekonzerte („Musikalische Übungen der Studenten der St. Petersburger Universität“) in der Universitätsaula angekündigt. Eine vergleichsweise günstige Gebühr (5 Rubel pro Jahr) machte diese Konzerte einem breiten Kreis von Musikliebhabern aus den Reihen des Bürgertums zugänglich. Auf dem Konzertprogramm standen stets Sinfonien und Ouvertüren, die sich mit Solo- und Ensemblestücken abwechselten. Unter den Studenten gab es viele talentierte Interpreten. Die Pianisten M. N. Schtschulepnikow, M. A. Sadolskaja und Seland sowie der Geiger N. A. Meingardt waren unter ihnen besonders bemerkenswert. Sadolskaja - eine Schülerin von Henselt - besaß „einen schönen Anschlag, ein volles und klangvolles Forte“, ganz zu schweigen von einer brillanten Technik. Auch Schtschulepnikow war ein brillanter Pianist. Über ihn wurde geschrieben, dass er „wahres tiefes Gefühl mit außerordentlicher Geläufigkeit und Reinheit verbindet“ (siehe: 9, 42-43). Diese Solisten traten oft auch in Ensembles auf. So spielte Sadolskaja in einem Konzert am 4. April 1842 Mendelssohns Konzertvariationen für Klavier und Cello zusammen mit dem Cellisten Kologriwow.

Der Enthusiasmus des Studentenorchesters war so groß, dass die Konzerte trotz der bekannten Unzulänglichkeiten der Aufführung vom Publikum eifrig besucht wurden und der Saal nie leer war. A. Rubinstein, der selbst aktiv an den Universitätskonzerten teilnahm, schrieb: „Es war der einzige Ort, an dem man symphonische Musik hören konnte. <...> Der Platz war nicht leer in der Aula der Universität. <...> Das Publikum strömte herbei! Und wie! Und glauben Sie mir, die

Sache ging irgendwie von selbst, es ging wie Butter: die Beteiligten steckten viel Liebe und Fleiß in diese Sinfoniekonzerte“ (228, 78). Auch das Repertoire war vielfältig: Sinfonien und Ouvertüren von Beethoven, Musik von Mendelssohn, Werke von Glinka - die Ouvertüre zur Oper „Ruslan und Ljudmila“, Musik zu Nikolai Kukolniks Drama „Fürst Cholmski“, die Ouvertüre zu „Eine Nacht in Madrid“. In einem der Konzerte von 1850 dirigierte Anton Rubinstein seine Erste Symphonie und die Ouvertüre zur Oper „Dmitri Donskoi“. Auf diese Weise hielt die ernste symphonische Musik allmählich Einzug auf der großen Konzertbühne ⁵⁵.

⁵⁵ Seit 1850 fanden an der Moskauer Universität auch musikalische Veranstaltungen mit karitativem Zweck statt. Das erste Konzert fand am 25. Februar 1850 statt. Das Orchester wurde von I. I. Johannis geleitet, und zu den Solisten gehörten die studentischen Pianisten W. A. Radziwill, I. F. Vogler, S. A. Markow, der Geiger K. P. Jogel und der besonders erfolgreiche Nikolai Rubinstein. Das Orchester setzte sich ebenfalls aus Studenten der Universität zusammen (siehe dazu: 165, 99-108).

Eine wichtige propagandistische Rolle spielten auch die Konzerte, die im Saal der Hofsängerkapelle unter der Leitung des Kapellmeisters A. F. Lwow veranstaltet wurden. Diese Chor- und Instrumentalkonzerte fanden ab 1850 regelmäßig statt. A. N. Serow hat ihre kulturelle und pädagogische Aufgabe richtig definiert: „das Publikum mit erstklassigen musikalischen Werken vertraut zu machen... in der bestmöglichen Ausführung“ (242, 54). Das Orchester, das sich aus den besten St. Petersburger Musikern zusammensetzte, stand unter der Leitung von L. Maurer, und der Chor wurde von A. F. Lwow selbst geleitet. Jährlich wurden drei solcher Konzerte veranstaltet. In der ersten Konzertsaison (1850) wurden die Vierte und die Siebte Symphonie, Beethovens Fantasie für Klavier, Chor und Orchester, Chöre aus Händels Oratorium „Judas Maccabaeus“, die Musik zu Shakespeares „Ein Sommernachtstraum“ von Mendelssohn, Webers Ouvertüre zur Oper „Euryanthe“, der Chor der Priester aus Mozarts „Zauberflöte“ und das Finale aus Haydns Oratorium „Die Schöpfung“ aufgeführt. Die Konzerte der Kapelle begannen auch, das Publikum mit alter Chormusik der Vorklassik vertraut zu machen; so erklang im zweiten Konzert der Saison die Hymne für A-cappella-Chor von Arcadelt und im Jahr darauf der Chor des italienischen Komponisten Nanini aus dem 16. Jahrhundert. 1851 wurde Musik von Beethoven (die Zweite, Fünfte und Achte Symphonie, die Ouvertüren „Coriolan“ und „Leonore“ sowie der Marsch aus „Die Ruinen von Athen“), Mozart (die Ouvertüre zur „Zauberflöte“ und der Chor „Ave verum“), Cherubini (die Ouvertüre aus der Oper „Der Wasserträger“) und Mendelssohn (die Ouvertüre „Die Hebriden“ und die Chöre aus „Athalia“) aufgeführt. Unter Hinweis auf die hohe Qualität der musikalischen Darbietung bezeichnete A. N. Serow diese Konzerte als „einen wahren Triumph für alle, denen die Kunst der Musik am Herzen liegt“ (242, 54). Der Kritiker wies auch auf das gestiegene Interesse der Zuhörer an ernster Musik hin: „All dies ... wird in der strengen, ungebrochenen Stille des Publikums aufgeführt“, schrieb er (242, 55).

Die höheren Anforderungen an die darstellenden Künste zeigen sich auch in der Kritik, die in der russischen Presse zunehmend an den Künstlern geübt wurde. So konnten Kunstkenner mit den Leistungen selbst so bekannter und hochprofessioneller Künstler wie des Geigers G. Ernst oder des Pianisten J. Schulhoff nicht ganz zufrieden sein. Immer häufiger wurden Stimmen laut, die das einheimische Personal verteidigten. Die Tätigkeit russischer Künstler blieb weiterhin im Verborgenen, obwohl es unter ihnen viele wirklich begabte Musiker gab. Sie stammten aus „befreiten Leibeigenen“ und füllten weitgehend die Orchester der Hauptstadt. Die Geiger A. P.

Poljakow, A. M. Amatow, A. M. Schtschin, N. J. Afanasjew und andere spielten im Moskauer Orchester. Die Cellisten I. O. Lobkow, I. K. Podobedow, N. N. Ljadow und A. J. Afanasjew waren im St. Petersburger Orchester tätig. Viele von ihnen gaben öffentliche Konzerte und überraschten die Zuhörer mit ihrem hohen Können. Sie wurden wiederholt eingeladen, an den berühmten Quartettabenden von Wielgorski, Lwow und Goebel teilzunehmen. Der Geiger und Bratschist A. M. Amatow zum Beispiel war regelmäßiges Mitglied des Quartetts des Moskauer Musikers Goebel und spielte manchmal im Lwow-Quartett ⁵⁶.

⁵⁶ Zu den Aktivitäten der russischen Geiger im Einzelnen siehe: 308, 177-192; 230-235, 242-266.

Einige der russischen Musiker konzertierten im Ausland und hatten großen Erfolg; in Paris trat fünf Jahre lang A. M. Schtschepin auf, in Deutschland und Österreich - N. D. Dmitrijew-Swechin. Das Problem der Berufsausbildung der russischen Musiker wurde immer akuter. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die Rede eines Musikkolumnisten auf den Seiten der Zeitschrift „Pantheon“. Er bewundert das Spiel des russischen Geigers N. J. Afanasjew und sieht in ihm „viel mehr ursprüngliche Kraft und Genialität als in Wieniawski“; er sei nur deshalb hinter Wieniawski zurückgeblieben, weil „er nicht richtig angeleitet wurde, keine gute Schule hatte“: „Die Künstlerseele ist begierig, das Instrument zu betreten, aber ihr Eifer ist durch keine Bedingungen des Geschmacks und der künstlerischen Raffinesse beschränkt. Wenn eine gute Schule ihn mit den Gesetzen der Eleganz vertraut macht, werden alle Exzesse und unbändiger Eifer verschwinden und sein Spiel einem tiefen Gefühl, einem anmutigen Ausdruck und einer charmanten Kraft des Bogens Platz machen, und jetzt schon auffallend treu und kühn sein“ ⁵⁷.

⁵⁷ „Pantheon“, 1851, Buch 3, S. 6.

In den 40er Jahren begann die rege Konzerttätigkeit Anton Rubinsteins. 1839 gab der talentierte 10-jährige Junge, ein Schüler des berühmten Moskauer Musikers A. I. Villoing, seinen ersten öffentlichen Auftritt in Moskau. Schon damals verblüffte Rubinstein die Zuhörer nicht nur mit seiner brillanten Technik, sondern auch mit seiner erstaunlichen Einsicht in die Intentionen des Komponisten und den Inhalt der von ihm aufgeführten Werke ⁵⁸.

⁵⁸ Das Programm von Rubinsteins erstem Konzert bestand aus folgenden Werken: Allegro aus Hummels Konzert in a-Moll, Stücke von Field und Henselt, Andante und Fantasia über Themen aus Rossinis Oper "Moses" von Thalberg und Liszts Großer chromatischer Galopp.

Ein Rezensent der Moskauer Zeitschrift „Galatea“ schrieb: „In ihm schlummert so viel musikalisches Talent, dass die Vervollkommnung und volle Entfaltung dieses Talents dem jungen Künstler mit der Zeit einen ehrenvollen Platz unter den europäischen musikalischen Berühmtheiten verschaffen kann“ ⁵⁹.

⁵⁹ „Galatea“, 1839, Nr. 29, S. 206.

Nach Reisen ins Ausland trat Rubinstein 1843 und 1844 in St. Petersburg auf. Diese Konzerte boten ein abwechslungsreiches Programm mit Werken von Händel, Mendelssohn, Liszt, Schubert-Liszt und eigenen Kompositionen. Die Spielweise des

jungen Musikers ähnelte zu dieser Zeit der von Liszt, den er 1841 gehört hatte und den er nach eigenen Worten imitierte.

Die nächste Periode von Rubinsteins Konzerttätigkeit in St. Petersburg fiel in die Jahre 1848 - 1854, eine Zeit der kreativen Blüte für den Musiker. Die Programme seiner Konzerte in diesen Jahren waren mit Werken von Chopin, Beethoven, Liszt und neuen Stücken von Mendelssohn gefüllt. Zunehmend spielte er auch seine eigenen Kompositionen: Konzerte, Fantasien über russische Volkslieder, Melodien op. 3, Mazurka und Krakowiak op. 5, Barcarole, Nocturne, Walzer, Caprice und andere. Rubinstein trat sowohl als Dirigent als auch als Begleiter auf (z. B. dirigierte er 1850 und 1851 seine Erste und Zweite Sinfonie). Der Charakter seines Klavierspiels veränderte sich deutlich in Richtung Strenge und Ernsthaftigkeit der Interpretation, tiefe Wahrhaftigkeit und dramatische Kraft. Die Musik war für ihn, wie er selbst sagte, „ein Echo der Zeit, der historischen Ereignisse, des Zustands der öffentlichen Kultur...“ (229, 112). In diesem Sinne basierte Anton Rubinsteins darstellende Kunst auf den neuen fortschrittlichen ästhetischen Positionen, die der gesamten russischen Kunst im Zeitalter des Triumphs des Realismus untergeordnet waren.

Anton Rubinsteins weitreichende künstlerische Tätigkeit, das Wachstum der Konzertorganisationen und die Bereicherung des Aufführungsrepertoires waren ein anschauliches Zeugnis der sich abzeichnenden großen Veränderungen.

Eines der wichtigsten Ereignisse dieser Zeit war ein Wohltätigkeitskonzert am 15. März 1850, das auf Odojewskis Initiative hin organisiert wurde. Dieses Konzert, das ausschließlich aus Werken russischer Autoren bestand, war nach den Worten des Veranstalters „ein wahres musikalisches Fest“. Auf dem Programm standen Werke von Glinka, Dargomyschski, Aljabjew, Rubinstein und anderen Komponisten. Die Ouvertüren von Glinka wurden zum ersten Mal mit großem Erfolg aufgeführt. Odojewski bezeichnete dieses Konzert als das bedeutendste Ereignis im Musikleben seiner Zeit und schrieb: „Der Erfolg der russischen Konzerte ist die Garantie für den Erfolg der gesamten russischen Musik, die früher oder später den ersten Platz in der Geschichte der europäischen Kunst einnehmen muss“ (188, 229).

Odojewskis prophetische Worte wurden wahr. In der Geschichte der russischen Musikaufführung war die Ära der 50er Jahre ein Prolog für die kraftvolle Umkehrung der nationalen schöpferischen Kräfte, die die nächste, die „sechziger“ Phase der russischen Kunst kennzeichnete.

6.

Im zweiten Viertel des Jahrhunderts wurde auch das Musikleben in den russischen Provinzen wesentlich aktiver, was vor allem auf das wirtschaftliche und kulturelle Wachstum der Städte zurückzuführen war. Diese Periode kann als Übergangsphase bezeichnet werden: es gab noch Anklänge an die alte, bäuerliche Kunstkultur; Leibeigenenorchester und -chöre waren noch aktiv und bildeten oft die Grundlage für Theater- und Musikgruppen in verschiedenen russischen Städten. Doch schon setzten sich die neuen Formen des Musiklebens, die in den Hauptstädten blühten, mehr und mehr durch. Die Synthese von Altem und Neuem, die Verpflanzung bestimmter Formen des lokalen Musiklebens auf städtischen Boden, machte die Besonderheit des Konzertlebens in den Provinzzentren aus. Die Entstehung von

Stadttheatern, in denen nicht nur Schauspiel-, sondern auch Opernaufführungen stattfanden, trug zur Ausbildung von Berufsmusikern bei. Ausübende Musiker, Theatersänger und Instrumentalisten haben die Entwicklung der Konzertpraxis in den russischen Städten stark gefördert. Auch lokale Musikliebhaber und Organisatoren von Wohltätigkeitskonzerten spielten in dieser Hinsicht eine wichtige Rolle.

Die Lokalpresse trug auch zum Wachstum des Konzertlebens in den Provinzen bei. Gab es zu Beginn des Jahrhunderts nur in wenigen Städten eigene Zeitungen, so stieg ihre Zahl bis zur Mitte des Jahrhunderts erheblich an. Fast alle Provinzstädte Russlands haben ihre eigenen gedruckten Ausgaben. Immer mehr Informationen über das Musikleben der verschiedenen russischen Städte gelangen in die Hauptstadtspresse. Die Informationen werden vollständiger und erlauben es uns, die Prozesse zu beurteilen, die in der russischen Kunst insgesamt ablaufen.

Wie in den Hauptstädten hat auch das Konzertleben in der Provinz eine bestimmte Ausrichtung: Amateurmusik, Konzerte lokaler Musiker und Profis sowie Auftritte von Künstlern aus der Hauptstadt und aus dem Ausland, die durch russische Städte touren.

Amateurkonzerte waren in den Provinzstädten in der Zeit der Entwicklung der Konzertpraxis von großer Bedeutung. Solche Konzerte für wohltätige Zwecke wurden buchstäblich in allen Provinzstädten veranstaltet: Astrachan und Kasan, Orel und Tobolsk, Kiew und Irkutsk, Charkow und Orenburg, Kursk und Odessa, Tula und Pensa, Wladimir und Simferopol. Ihre Programme zeichneten sich durch ihre Ernsthaftigkeit aus, was auf den gestiegenen Geschmack des Publikums hinwies, der in der Tat hinter dem der Hauptstadt zurückblieb. Musik von Mozart und Haydn, Weber und Rossini, Cherubini und Auber, und lokale „Amateure“ bewiesen wahrhaft professionelle Virtuosität, indem sie Konzerte, Fantasien und Variationen von Herz und Field, Czerny und Moscheles, Berio und Rohde spielten.... Unter den Musikliebhabern der Provinzstädte befanden sich auch Schüler berühmter Musiker aus der Großstadt. So waren die Schüler des berühmten Field M. S. Durnowo, ein Pianist aus Tula, der Woronescher Musiker Muskow, N. A. Markewitsch aus Tschernigow, ein bekannter Historiker und Freund von Glinka, A. A. Rachmaninow (Großvater von S. W. Rachmaninow), der ständig in Wohltätigkeitskonzerten in Tambow und den Nachbarstädten auftrat. Ganze Familien zeichneten sich durch ihre Musikalität aus. Zu ihnen gehörten die Kologriwows und Durnowos in Tula, die Bilibins in Kaluga und die Pogoschews in Kostroma. In jeder Provinzstadt gab es Virtuosen unter den Dilettanten. Die Pianisten F. A. Alexandrowskaja und L. N. Schpakowskaja, der Geiger N. A. Dobrowolski, die Sängerinnen J. S. Kirejewa und Fürstin J. I. Bagration aus Astrachan zeichneten sich besonders aus; in Kursk glänzten J. F. Poltoratskaja und J. W. Perowskaja mit ihrer Kunst des Klavierspiels. W. Perowskaja (sie war auch Harfenistin), die Geiger A. M. Durnowo und Serdjukow traten mit Erfolg auf; die Pianistin Litwinowa (Tochter des Generals Kologriwow) in Woronesch, der Pianist Rodsjanko in Odessa (er wurde mit Thalberg und Liszt verglichen), der Geiger Bachmetew in Saratow und andere traten ständig auf der Konzertbühne auf.

Nachrichten über Amateurkonzerte in den Städten Zentralrusslands erschienen ab den 30er Jahren immer häufiger in der Presse (z. B. Konzerte, die in Kursk von der Adelsgesellschaft organisiert wurden) ⁶⁰.

⁶⁰ Zum Konzert der Gesellschaft, das am 22. Februar 1833 stattfand, siehe: „Damenzeitschrift“, 1833, Nr. 21, S. 123-127.

Ein recht interessantes Amateurkonzert fand 1832 in Jekaterinburg statt. Hier wurden die Ouvertüre zur „Zauberflöte“ und Mozarts Sinfonie mit gutem Geschmack und Können aufgeführt. Die einheimischen Klaviervirtuosen, die Schwestern J. und K. Zintl, spielten Werke von Hummel, Herz und Czerny.

Bereits seit Ende der 20er Jahre haben wir Informationen über das Konzertleben im fernen Sibirien erhalten. Der „Brief aus Tobolsk“, den der „Moskauer Telegraph“ veröffentlichte, ist anschaulich - eine Stadt, die eng mit der Tätigkeit von A. A. Aljabjew verbunden ist. In einem ausführlichen Rückblick beschreibt der Autor des „Briefes“ detailliert ein Wohltätigkeitskonzert, das am 22. Januar 1829 in der Halle des örtlichen Gymnasiums stattfand. Der Korrespondent war offenbar sowohl von der äußeren Gestaltung des Saals als auch von der Fülle der Anwesenden beeindruckt. Ein großes Orchester mit 100 Musikern des Linien-Kosaken- und Tobolsker Bataillons nahm an dem Konzert teil; die Musikliebhaber aus der Umgebung führten ein umfangreiches und abwechslungsreiches Programm auf. Mozarts Ouvertüre aus „Don Giovanni“ und eine eigens für dieses Konzert komponierte Ouvertüre eines einheimischen Autors (Aljabjew?) wurden mit Erfolg aufgeführt, „sehr gut gespielt“. Es folgten Mozarts Rondo, B. Rombergs Variationen über das Thema „Ach, du Täubchen“, Rohdes Violinkonzert, Maurers „Tiroler Variationen“, Fields Konzert und eine Reihe von Gesangsnummern, darunter Aljabjews „Nachtigall“, die aufgeführt wurden. Die Interpreten erwiesen sich als sehr gut vorbereitet. Der Geiger von Kriedener, der Cellist K. G. Bychoweze-Samarski und die Pianistin E. N. Schukowskaja ragten heraus. Man kann davon ausgehen, dass das Orchester von Aljabjew selbst dirigiert wurde, der sich damals im Exil in Tobolsk befand und ein Sinfonieorchester der „Kosakenmusik“ organisiert hatte. „Ich konnte nicht glauben, dass ich in Tobolsk war“, schrieb der Autor des „Briefes“. - Auch hier blühen die Talente“⁶¹.

⁶¹ „Moskauer Telegraph“, 1829, Nr. 20, S. 540-545.

Zwei Jahre zuvor hatte „Notizen des Vaterlandes“ einen „Brief aus Orenburg“ veröffentlicht, der von einem Wohltätigkeitskonzert am 8. Februar 1827 berichtete. Hier beeindruckte der Geiger und Pianist W. N. Werstowski, der Bruder des Komponisten, mit seiner feinen Kunst. „Begabt mit einer wunderbaren Fähigkeit zur Musik, spielt W. N. Werstowski charmant seine sowohl auf der Geige als auch auf dem Klavier dringt in die Tiefen des Herzens und erregt ein lebensspendendes Gefühl“, - schrieb der Korrespondent. Auch über den Cellisten K. I. Agapjew, der Drei russische Lieder für Cello und Orchester von B. Romberg aufführte, schrieb er eine schmeichelhafte Rezension: „Es ist selten, dass man Künstler trifft, die das Cello und das Solo mit solcher Vollkommenheit spielen können wie K. I. Agapjew; man hört ihm immer mit besonderem Vergnügen zu, auch wenn er eine der schwierigsten Variationen spielt“⁶².

⁶² „Notizen des Vaterlandes“, 1827, Nr. 84, S. 154-155.

Das spürbare Wachstum des Musiklebens in der Provinz wird in den 40er Jahren noch intensiver. Die Konzerttätigkeit erstreckt sich allmählich auf alle neuen Städte: Tula, Wladimir, Pensa, Orel und viele andere. Das Repertoire wird weitgehend erneuert. Neben den damals angesagten Ober, Berio, Meyerbeer und Maurer werden nun auch Werke von Chopin und Lieder von Schubert aufgeführt. Die Werke der russischen Komponisten Glinka, Dargomyschski und ihrer Zeitgenossen nehmen allmählich ihren rechtmäßigen Platz im Musikleben ein.

Professionelle russische Musiker, die oft aus dem Umfeld der Leibeigenen stammten, nahmen auch an Amateurkonzerten teil. Ein Beispiel dafür sind die Auftritte des berühmten Leibeigenenorchesters von A. A. Pantschulidsew in Pensa, das in ganz Russland bekannt ist. In den späten 30er Jahren wurde es von dem Geiger I. I. Johannis geleitet, dem späteren Dirigenten des Moskauer Bolschoi-Theaters. Das Repertoire des Orchesters umfasste Sinfonien von Haydn und Mozart, Beethoven und Mendelssohn; 1852 führte das Orchester Glinkas „Kamarinskaja“ auf (siehe: 308, 158).

Das Orchester von G. K. Sokolnikow spielte in Tula, und das Orchester von Galagan, einem Gutsbesitzer aus der Provinz Poltawa, trat in Kiew auf. Letzteres gab im Jahr 1851 fünf Konzerte. „Die vollständige und bemerkenswerte Zusammensetzung des Orchesters (nicht nur die Musiker, sondern auch die Instrumente), die ausgezeichnete Auswahl an Hauptwerken und die außerordentliche Deutlichkeit der Darbietung kennzeichnen diese Konzerte“, so der Korrespondent der „Moskwitjanin“⁶³.

⁶³ „Moskwitjanin“, 1851, Nr. 8, Buch 2, S. 331.

Der traditionelle Chorgesang blühte in der Provinz noch immer. Der Woronescher Sängerkhor des Fürsten J. N. Golizyn, den er selbst leitete, stach unter den Chören hervor. Er bestand aus 40 Personen. In einem Konzert des Chores am 8. Februar 1851 wurden drei Nummern aus Mozarts Requiem, Chorwerke von Rossini, Haydn und Kalliwoda aufgeführt. Das Konzert endete mit Werken von Bartnjanski. Die Zeitschrift „Moskwitjanin“ berichtete über die hohe Meisterschaft des Chores vor allem im russischen Repertoire: „Der Chor russischer Sänger, der die Musik von Bortnjanski aufführte, wirkte freundlicher und freier, als wenn er die Gedanken der Italiener und Deutschen vermittelte. Mit großer Aufmerksamkeit lauschten die Anwesenden dem „Dostojnaja“ (*erhaben/majestätisch*). Das Ganze schien ein einziges Instrument, ein einziger Atem zu sein, der sich mal verstärkte, mal abschwächte und durch ein kaum hörbares Flüstern zum Schweigen gebracht wurde. Zum Abschluss des Abends begann Fürst Golizyn mit seinem Chor zu improvisieren“⁶⁴.

⁶⁴ „Moskwitjanin“, 1851, Nr. 6, Buch 2, S. 104. In Kaluga fand am 25. März 1842 ein interessantes Konzert mit Chorkompositionen von Bortnjanski statt. Lokale Liebhaber führten die Konzerte des russischen Meisters „O meine Seele, du bist ewig betrübt“, „Höre, o Gott, meine Stimme“) und „Möge mein Gebet gerichtet sein“ auf.

Das Aufblühen des Konzertlebens in den Provinzen wurde durch die Aktivitäten einzelner lokaler Musiker, Komponisten und Interpreten, die in den russischen Städten ansässig waren, stark begünstigt. Zu nennen sind die Woronescher Pianisten Rachmanow und Muskow, die ständig Konzerte gaben; ab 1837 wirkte in derselben Stadt der Virtuose und Komponist I. W. Romanus, Kommandant der Militärkantone, der viel für die musikalische Entwicklung Woroneschs tat; auch der Komponist Matetschek, ein gebürtiger Tscheche, war hier aktiv. Ein gewisser Denner galt in den 30-40er Jahren als der beste Musiklehrer in Woronesch. Auch in Charkow gab es Berufsmusiker (z. B. den Komponisten Schulz, der in Konzerten und als Dirigent auftrat). Der Geiger Danilewski und der Komponist Witwizki waren in Kiew tätig. Im fernen Irkutsk wurde in den 40er Jahren ein Militärorchester organisiert, das von Schülern von A. Aljabjew geleitet wurde. Die Kunst des Irkutsker Orchesters wurde in der Presse hoch gelobt: „Dieses Orchester hat mit all den begrenzten materiellen Mitteln einen solchen Grad an Perfektion erreicht, dass man es kaum mit einem der

Provinzorchester vergleichen kann. Es ist ein wahres Vergnügen, die Werke berühmter Komponisten zu hören, ganz zu schweigen von den Tanzstücken“⁶⁵.

⁶⁵ „Die Nordbiene“, 1846, 1. März, S. 189.

In den frühen 50er Jahren begann M. A. Balakirew seine Konzerttätigkeit in seiner Heimatstadt Nischni Nowgorod.

In der Mitte des Jahrhunderts übernehmen die Konzerte in den Provinzstädten zunehmend die Traditionen der Hauptstadt. Wie in den Hauptstädten bilden sich auch in den Provinzstädten eigene Musikvereine heraus. Universitätskonzerte in Städten wie Kasan, Kiew und Charkow spielen eine wichtige pädagogische Rolle. In Kiew wurde 1848 die Symphonische Gesellschaft gegründet, die einmal im Monat in der Universitätshalle Konzerte veranstaltete. Die Bedeutung ihrer Aktivitäten kann kaum überschätzt werden: bei diesen Konzerten wurden viele Werke von Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven und Mendelssohn aufgeführt.

Das Aufblühen des kulturellen Lebens in den Provinzstädten zog auch viele tourende Musiker an. Nicht selten traten hier talentierte russische Musiker auf, die in den Hauptstädten aufgrund der Konkurrenz ausländischer Künstler nur schwer Konzerte bekommen konnten. Unter den russischen Künstlern, die in verschiedenen Städten Russlands - Woronesch, Kasan, Kiew, Nischni Nowgorod - Konzerte gaben, waren die Geiger N. J. Afanasjew und N. D. Dmitrijew-Swetschin. Die jungen Brüder Rubinstein traten 1844 mit großem Erfolg in Kiew auf. Die Brüder Kontski - Apollinarius (Geiger) und Anton (Pianist) - unternahmen ausgedehnte Tourneen in verschiedene Städte Russlands. In den frühen 50er Jahren wurde ihre Kunst in Kiew, Odessa, Charkow, Wilna, Mitawa, Kischinew und Nischni Nowgorod bekannt. Die Sänger der Metropole traten auch in den Provinzen auf: A. O. Bantyschew in Kasan (1848), Jaroslawl und Wologda (1852), L. I. Leonow in Nischni Nowgorod (1849), S. S. Artemowski in Woronesch und Kursk (1850).

Ab den späten 30er Jahren besuchten auch prominente ausländische Musiker die Provinzstädte. So spielte beispielsweise der berühmte deutsche Pianist Leopold Meyer 1837 in Odessa Werke von Chopin. In den 40er Jahren hörten die Einwohner der baltischen Städte - Riga, Derpt, Mitawa - Clara Wieck und Pauline Viardot, Ole Bull und Franz Liszt. Die Brüder Wieniawski, der Pianist S. Bohrer und der Cellist E. Christiani unternahmen eine große Konzertreise durch Russland. Liszts Tournee durch Südrussland im Jahr 1847, auf der Liszt seine Konzerttätigkeit abschloss, war brillant. Diese Konzerte hatten eine große Resonanz. Der „Odessa Herald“ schrieb: „Das Phänomen Liszt zog in Odessa ein und absorbierte alles. Liszts Name wurde sogar in den Ecken gehört, in denen außer der Drehorgel und dem fahrenden Zigeunergeiger keine andere Musik zu hören ist“ (259, 433).

Ein kurzer Überblick über das Musikleben in den Provinzen bestätigt einmal mehr die Bedeutung dieses noch unterentwickelten Themas. Während sich die Forscher auf die Konzertpraxis der Großstädte konzentrierten, betrachteten sie diese bis vor kurzem nur selten im Zusammenhang mit dem allgemeinen Entwicklungsprozess der russischen Musikkultur in der vorreformatorischen Zeit. Dabei war dieser Prozess im Wesentlichen einheitlich. Natürlich konnte das Musikleben der Provinzstädte, das immer noch durch die Bedingungen des Grundbesitzes und des Gutswesens eingengt war, damals nicht in vollem Umfang zur Herausbildung nationaler kreativer Kräfte beitragen. Aber der Boden für künftige große Veränderungen war bereits bereitet: das Publikum wuchs, russische Künstler gingen häufiger auf Tournee, auf

lokaler Ebene wurden Musikgesellschaften und -vereine gegründet, die später den Status offizieller Institutionen, von Zweigstellen der Russischen Musikgesellschaft, erhielten. Dieser Prozess wird bereits Ende der 50er Jahre deutlich - an der Schwelle zur neuen Zeit, im Vorgriff auf das Aufblühen der nationalen Musikkultur.

MUSIK-KRITISCHES DENKEN

1.

Das intensive Wachstum der russischen Musikkultur nach 1825, die Ernennung kluger und starker schöpferischer Persönlichkeiten, die wachsende Bekanntschaft mit verschiedenen Strömungen ausländischer Musik - all dies führte zu der Notwendigkeit, den Fluss neuer Phänomene zu verstehen und die Einstellung zu ihnen zu bestimmen, klare Kriterien der ästhetischen Bewertung zu entwickeln.

Nie zuvor wurde so viel über Musik geschrieben, so viel über eine Opernpremiere oder die letzte Neuheit in einem Konzert diskutiert. Eine spezielle Musikpresse gab es noch nicht, aber die meisten Zeitungen und Zeitschriften allgemeiner Art beschäftigten sich mehr oder weniger mit den Ereignissen des Musiklebens. Die größte Zeitung der Hauptstadt, die „St. Petersburger Wedomosti“, die im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts so gut wie keine musikalischen Informationen lieferte, geht nun systematisch auf alle bemerkenswerten Konzerte und Operaufführungen ein. Eine andere große Wochenzeitung, die „Nordbiene“, die seit 1825 von F. W. Bulgarin herausgegeben wurde, veröffentlichte ständig verschiedenes Material über Musik. Trotz des reptilienhaft-schwarzgesellschaftlichen Charakters dieser Zeitung und der abscheulichen Persönlichkeit ihres Herausgebers fanden sich auf den Seiten der „Nordbiene“ gelegentlich wertvolle, informative Artikel von fortschrittlichen Persönlichkeiten der russischen Musikkritik. Seit den 30-40er Jahren druckten einige dicke Literatur- und Kunstzeitschriften („Bibliothek zum Lesen“, „Notizen des Vaterlandes“, später „Der Zeitgenosse“) von Ausgabe zu Ausgabe ausführliche Rezensionen des Theater- und Musiklebens¹.

¹ Zur Berichterstattung über Musik in verschiedenen Presseorganen siehe die einleitenden Artikel im Buch: 145.

Auf der Grundlage unterschiedlicher Einstellungen zu den Phänomenen des musikalischen Schaffens kam es zu Streitigkeiten und Meinungsverschiedenheiten, zu scharfen polemischen Auseinandersetzungen, die den intensiven ideologischen und ästhetischen Kampf widerspiegeln, der die Entstehung und Entwicklung der fortgeschrittenen nationalen Musikkunst begleitete.

Die Kritik wurde zu einem wichtigen Faktor in der Entwicklung der Musikkultur, und ihre Autorität und ihr Einfluss auf breite Hörerkreise nahmen zu. Die Tätigkeit der besten Musikkritiker im betrachteten Zeitraum war von einer aufklärerischen Orientierung geprägt: sie versuchten nicht nur, die Werke zu bewerten, sondern auch ihren Sinn und ihre Bedeutung zu erklären, den Geschmack des Publikums zu entwickeln und zu erziehen, es zu einem Verständnis für die wahren Höhen der Kunst zu erheben.

A. D. Ulybyschew betrachtete seinen Artikel über Webers „Der Freischütz“, der 1825 im „Journal de St.-Pétersbourg“ abgedruckt wurde, als die erste Erfahrung mit

Musikkritik in Russland (siehe: 313). Bei allem Inhalt und der Bedeutung dieses Artikels für seine Zeit kann man dieser Aussage kaum zustimmen. Schon vor seinem Erscheinen in den Zeitschriften „Zeitschrift für Europa“ und „Moskauer Telegraph“ wurden mehrere Artikel von W. F. Odojewski über Musik veröffentlicht, die sich durch tiefes Prinzip und einsichtiges Urteil auszeichnen. Aber unabhängig von der Frage der Priorität ist es wahr, dass die Musikkritik in Russland ab Mitte der 20er Jahre begann, als eine besondere Art von Tätigkeit Gestalt anzunehmen, die über das Niveau einer bloßen Reportage oder eines leichten Feuilletons hinausging².

² Eine leichte, zwanglose Unterhaltung (franz.).

Zu ihren prominentesten Vertretern im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts gehören neben den bereits erwähnten Odojewski und Ulybyschew auch N. A. Melgunow, D. J. Strujski, M. D. Reswoi und W. P. Botkin. Ende der 40er Jahre erscheinen die ersten Artikel über Musik von W. W. Stassow im Druck, die jedoch noch episodischen Charakter haben. Seit 1851 erscheint A. N. Serow systematisch als Musikkritiker in den St. Petersburger Zeitschriften. Die Aktivitäten dieser beiden Koryphäen des russischen musikkritischen Denkens sind jedoch erst ab der zweiten Hälfte der 50er Jahre weit entwickelt und hängen hauptsächlich mit der späteren Periode der Entwicklung der russischen Kunstkultur zusammen.

Zur gleichen Zeit wie Serow begann F. M. Tolstoi (Rostislaw), über Musik zu schreiben. Eine seiner ersten gedruckten Veröffentlichungen auf diesem Gebiet war eine Rezension der St. Petersburger Uraufführung von „Esmeralda“ von Dargomyschski mit einer sehr wohlwollenden Beurteilung der neuen russischen Oper. Im Jahr 1854 widmete Rostislaw eine Reihe von Artikeln einer detaillierten Analyse von Glinkas „Sussanin“, die zunächst in der „Nordbiene“ erschien und dann als separate Broschüre veröffentlicht wurde. Später ergriff er wiederholt das Wort zur Verteidigung der russischen Komponisten. Doch Rostislaws Oberflächlichkeit, sein leichtfertiges Urteil und seine prätentöse und wortreiche Art, seine Gedanken darzulegen, riefen bei fortschrittlichen Musikern berechnete Kritik hervor³.

³ Serow reagierte auf Rostislaws Pamphlet über „Iwan Sussanin“ mit einem sehr giftig geschriebenen kritischen Artikel („Moskwitjanin“, 1854, Nr. 23), in dem er den Stil des Autors als eine Kombination aus feuilletonistischem Geschwätz mit dem Anspruch auf schwere Gelehrsamkeit nach „deutscher Art“ charakterisierte.

Für die meisten der oben genannten Personen war die Musikkritik nicht ihr Hauptberuf. Sie waren sehr aufgeklärte Menschen mit vielfältigen kulturellen Interessen, in denen die Musik gleichberechtigt mit anderen Bereichen ihres geistigen Lebens vorkam. Odojewski war ein enzyklopädisch gebildeter Mann, Philosoph, Schriftsteller, Autor origineller Romane und Novellen, die von der modernen Kritik hoch geschätzt wurden, ein Experimentator auf dem Gebiet der exakten Wissenschaften und gleichzeitig ein Propagandist des Werks von Glinka, ein Erforscher russischer Volkslieder und alter Kirchenmusik, Initiator und Teilnehmer vieler musikalischer und pädagogischer Unternehmungen; Strujski⁴ war ein romantischer Dichter, Dramatiker und Komponist;

⁴ Auch unter dem Pseudonym Trilunny gedruckt.

Reswoi - im Hauptberuf Bauingenieur, korrespondierendes Mitglied der St. Petersburger Akademie der Wissenschaften, Amateur-Cellist, Musiktheoretiker und Lexikograph, der sich (wie Odojewski) auch als Komponist betätigte; Melgunow, Schriftsteller, der zur Propaganda der russischen Literatur im Ausland beitrug, Autor von Artikeln über Musik in mehreren Moskauer und St. Petersburger Zeitschriften; Botkin, der in den 30er Jahren regelmäßig in Moskauer Literaturkreisen verkehrte, mit Herzen und Ogarew verkehrte und sich in der Presse zu Fragen der Literatur, der bildenden Künste und der Musik äußerte⁵.

⁵ Zu den Charakteristika der bedeutendsten Vertreter der russischen Musikkritik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts siehe: 132; 45.

Die Vielseitigkeit ihrer Interessen und ihre umfassende Kenntnis verschiedener Wissensgebiete haben es ihnen ermöglicht, sich der Musik von einem breiten allgemeinen kulturellen und philosophischen Standpunkt aus zu nähern. Gleichzeitig sind ihre Urteile aus rein fachlicher Sicht durchaus kompetent und ausreichend begründet.

Auch Berufsmusiker wie J. K. Arnold, B. Damke und A. L. Elkan waren als Musikkritiker tätig, deren Tätigkeit im Allgemeinen eine positive Rolle für die Entwicklung der russischen Musikkultur und die Förderung der besten Beispiele ausländischer Kunst spielte, auch wenn sie in ihren Artikeln keine großen Grundsatzprobleme aufwarfen.

Odojewski ist zweifellos die bedeutendste Figur des russischen Musikdenkens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In den mehr als vierzig Jahren seiner musikkritischen Tätigkeit reagierte er stets lebhaft und temperamentvoll auf alles Neue, Klare und Talentierte, auch wenn es nicht immer seinem persönlichen künstlerischen Geschmack und seinen Neigungen entsprach.

Odojewskis Aufmerksamkeit galt stets der Frage nach den Wegen der russischen Musikkunst. Seit seiner ersten Bekanntschaft mit Glinkas „Iwan Sussanin“ erklärte er entschlossen, dass diese Oper eine neue Periode in der Musikgeschichte eröffnete – „die Periode der russischen Musik“. Odojewski, der die große Bedeutung Glinkas als Begründer der russischen klassischen Musikschule sofort zu erahnen vermochte, blieb ein ungebrochener glühender Propagandist seines Werkes und reagierte bereits am Anfang seines Lebens, in den 60er Jahren, wohlwollend auf das Erscheinen von Serows erster Oper „Judith“ und befürwortete deren Aufführung in Moskau. Ebenso sympathisch war er dem jungen Tschaikowski gegenüber.

Odojewskis kritische Sensibilität und Weitblick zeigen sich auch in seiner Haltung gegenüber neuen Phänomenen in der ausländischen Musik. Als profunder Kenner und Bewunderer der großen Meister der Vergangenheit - Bach, Händel, Beethoven - war er in der Lage, die kühne Innovation von Berlioz zu schätzen, und verstand die Bedeutung der gigantischen Gestalt Wagners, obwohl er nicht alles im Werk und in den musikalischen und dramaturgischen Prinzipien des deutschen Komponisten akzeptierte.

Eine der Hauptaufgaben der russischen Musikkritik in der fraglichen Zeit bestand darin, feste Kriterien für die ästhetische Bewertung auf der Grundlage bestimmter philosophischer und weltanschaulicher Grundlagen zu entwickeln. Damit verbunden waren allgemeine Fragen nach dem Wesen der Musik, ihrem Platz im System der Künste und dem Geheimnis ihres Einflusses auf die menschliche Psyche. Sie wurden

meist von romantisch-idealistischen Positionen aus gelöst, die die Hauptrichtung des russischen ästhetischen Denkens in den 20er - 30er Jahren und teilweise auch noch später bestimmten. Musik galt als die romantischste aller Künste - eine reine „Sprache der Gefühle“, die die realen Prozesse der Wirklichkeit nicht widerspiegeln kann.

Für Odojewski, dessen ästhetische Auffassungen unter dem Einfluss der deutschen klassischen Philosophie und vor allem Schellings standen, war das Reich der Musik das Unaussprechliche, das in den Tiefen des menschlichen Geistes lauerte. Im Entwurf einer Abhandlung über die Ästhetik, an der Odojewski Mitte der 20er Jahre arbeitete, schrieb er: „...Die Musik ist die wahrhaft geistige Essenz der Kunst“; sie ist der Moment, „in dem das Bestimmte ins Unbestimmte sinkt, in dem das Endliche unendlich wird...“ (173, 175, 174). Die reine Spiritualität der Musik, ihre Emanzipation von allem Materiellen, Subjektiven, macht sie nach Odojewskis Meinung nicht nur der Malerei, sondern auch der Poesie überlegen. In einem der erhaltenen Manuskriptfragmente greift er zu einem solchen bildlichen Vergleich: „...die Sonne erscheint uns in Form von blendendem Glanz, oder im stillen Widerschein des Mondes, oder in rauen Regenbogenfarben. Die Regenbogenfarben sind Malerei, der Mond ist Poesie, die Sonne in ihrer reinsten Form ist Musik. Weder die Regenbogenfarben noch der Mond können die Sonne ausdrücken, weder die Malerei noch die Poesie können die Musik ausdrücken; sie ist unbestimmt, weil sie der Ausdruck der Seele im Grad ihrer weiteren Tiefe ist“ (175, 183) ⁶.

⁶ Ähnliche Gedanken finden sich in Odojewskis fiktionalisiertem Essay „Die Welt der Töne“ („Moskauer Bulletin“, 1827, Teil IV, Abteilung „Prosa“).

Der Versuch des jungen Odojewski, eine ganzheitliche, umfassende „Philosophie der Musik“ zu schaffen, wurde nicht vollständig verwirklicht, und seine Ansichten selbst entwickelten sich weiter und änderten sich später teilweise. In seinen konkreten Urteilen über Musik stand er weit über diesem vagen Philosophieren und war in der Lage, die fortgeschrittenen Errungenschaften der russischen realistischen Kunst zu schätzen.

Odojewskis Ansichten waren durch eine ausgeprägte Anti-Bürgerlichkeit gekennzeichnet. In einer eigentümlichen Erfahrung der romantischen philosophischen Prosa „Russische Nächte“ aus dem Munde einer der Figuren, die die Ansichten des Autors selbst zum Ausdruck bringt, spricht Odojewski von der Fremdheit der Musik gegenüber der Welt der Praktikabilität, die die Ära des entstehenden und wachsenden Kapitalismus war: „In unserer positiven Ära ist sie eine völlige Unmöglichkeit, eine Lächerlichkeit!... Wenn die Menschen das Unglück hätten, ganz logisch zu sein, müssten sie die Musik wie alten Plunder aus dem Fenster werfen“ (200, 171).

Und wenn die Musik fortbesteht, dann, wie Odojewski argumentiert, trotz dieses grobstofflichen Zeitgeistes: „Meiner Meinung nach befindet sich der Zeitgeist in einem ewigen Kampf mit dem inneren Gefühl des Menschen; dieser Geist war gezwungen, in seinem Inneren eine Musik anzunehmen, die ihm zuwider ist, indem er sich einem dunklen Gefühl des Menschen unterwarf, das unbewusst den hohen Sinn dieser Kunst erahnte“ (200, 172).

Die idealistische Auffassung von der Musik als einer besonderen Geheimsprache der menschlichen Gefühle, einer Sphäre reiner Spiritualität, die mit den Bildern der realen Welt nicht in Berührung kommt, beherrschte die russische Musikkritik bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. M. D. Reswoi räumt der Musik in Anlehnung an Odojewski

gerade wegen ihrer Gegenstandslosigkeit und Unbestimmtheit des Ausdrucks den höchsten Platz auf der „Leiter der Künste“ ein: „Nur die Musik allein, die produziert, nicht aufführt, ist offen für reine Idealität, losgelöst von aller Materialität.“ „Die Sprache der Musik existiert ohne Zweifel; sie ist höher als die Sprache der Poesie <...> Sie kann keine Gegenstände ausdrücken, kann die Gedanken des Poesie-Musikers nicht mit grammatikalischer und logischer Klarheit ausdrücken; aber hohe Gefühle, starke Leidenschaften, geistige Empfindungen werden durch sie stärker und gleichsam deutlicher ausgedrückt als durch die Sprache der Poesie“ (224, 32, 34).

Einen ähnlichen Gegensatz zwischen Gefühl und Gedanke, Emotion und Intellekt finden wir bei Botkin. „Musik“, sagt er in einem seiner Artikel, „ist ein Ausdruck des Gefühls, ein Gefühl, ohne Gedanken, eine direkte Manifestation des Seelenlebens. Der Gedanke, eigentlich als Gedanke, als Bewusstsein der Dinge, hat hier überhaupt keinen Platz“ (49, 36). Das vergeistigte und erhabene Gefühl wird zum Ausdruck des „Weltinhalts“, den Botkin als eine bestimmte abstrakte universelle Substanz versteht, die die gesamte reale sichtbare Welt der Dinge und Gegenstände hervorbringt, sich aber nicht in ihr auflöst und ihre Integrität und Unteilbarkeit bewahrt.

Unter den literarischen Dokumenten der 30er Jahre, die die vorherrschenden musikalischen und ästhetischen Ideen der Zeit widerspiegeln, sind die „Gedanken über Musik“ des früh verstorbenen Dichters A. P. Serebrjanski, eines Freundes von Kolzow, von besonderem Interesse. Sie wurden 1838 im „Moskauer Beobachter“ veröffentlicht und von Belinski wohlwollend besprochen. Serebrjanski schreibt in romantisch schwärmerischen Tönen über die Musik als „die ideale Sprache der Natur“, die alles, was in der Welt existiert, auszudrücken vermag – „von den Himmelslichtern, die auf ihren Pfaden fließen, bis zum Gras auf dem Feld“. „Ich bin leidenschaftlich verliebt in diese Musik“, ruft er aus, „die einmal den Geist zu einer leuchtenden, göttlichen Höhe erhebt, ein andermal, indem sie ihn mit unerklärlicher Unruhe aufregt, in eine unermessliche Tiefe hinabzieht - eine sterbliche und düstere Tiefe; ein andermal bringt sie ihn zurück in die Region des Lichts und des Trostes, haucht ihm den Luxus des Lebens und der frommen Ruhe ein“ (235, 5).

Serebrjanskis Artikel enthält eine Reihe interessanter Gedanken, z.B. über die Widerspiegelung der Lebensbedingungen, des Charakters, des „Grades der Bildung und des Bürgertums“ dieses oder jenes Volkes im Volkslied, über die Nachahmung der Natur als Grundprinzip des künstlerischen Schaffens.

Aber Serebrjanski geht nicht über das Schellingsche naturphilosophische Verständnis der Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt hinaus, manchmal mit einer gewissen religiösen Färbung. Für ihn ist die Musik in erster Linie eine Offenbarung der menschlichen Seele und der „Weltseele“, die sich in allem manifestiert, was seiner Wahrnehmung zugänglich ist.

Erst in den frühen 50er Jahren findet Serow, indem er die Frage nach dem Wesen der Musik als Kunst und den Grenzen des für sie Möglichen und Zugänglichen aufwirft, einen Weg, die für die romantische Ästhetik charakteristische Antithese von Denken und Fühlen zu überwinden, wenn auch noch etwas zögerlich, halbherzig. Indem er die Musik in ihrem Wesen als „Sprache der Seele“, als „subtilste, manchmal kaum wahrnehmbare Erregung, Affekte der Seele“ anerkennt, betont Serow zugleich, dass verschiedene seelische Erfahrungen durch reale Lebenseindrücke hervorgerufen werden: „...die Seele wird in der Sphäre ihrer Affekte (Empfindungen) mehr oder weniger durch alles erregt, was dem Menschen in seinem Mikrokosmos widerfährt, d.h. in ihm selbst, in seinem „Ich“ und in der Natur, in der äußeren Welt. Und so kann die Musik das ganze menschliche Leben widerspiegeln, insofern sie die

Seele mit Gefühlen der Trauer, des Kummers und der Freude, mit allen unendlichen Schattierungen dieser beiden Gefühle erregt“ (246, 231).

Die letztgenannten Worte scheinen an das anzuknüpfen, was Strujski bereits 1830 schrieb, als er argumentierte, dass „alle Ideen, die die Musik... in zwei Elementen zentriert sind: Traurigkeit und Freude“ (270, 192). Wenige Zeilen später schreibt Serow jedoch, um seinen Gedanken zu erläutern und weiterzuentwickeln: „Aber die Stimmung der Seele kann durch alles in der Welt hervorgerufen werden: durch zeitgenössische Ereignisse, eine historische Tatsache, einen Einzelfall des Privatlebens, ein Gedicht, ein Drama, einen Roman, ein Bild, die Natur und so weiter. Daher ist der wahre Umfang der musikalischen Sprache ebenso grenzenlos wie der der anderen Künste, solange die Musik ein Abbild der Seelenstimmung bleibt...“ (246, 232).

So überwindet er die Grenzen der romantischen Ästhetik und ebnet den Weg zu einem realistischen Verständnis von Musik als Spiegel des wirklichen Lebens in all seinem Reichtum und seiner Vielfalt.

Es ist jedoch nicht zu übersehen, dass die Ästhetik der Romantik auch eine positive Rolle für die Entwicklung des russischen musikalischen und ästhetischen Denkens spielte. Es ist vor allem ein konsequenter Kampf um die Sinnhaftigkeit der Musik, wenn auch einseitig verstanden, gegen seelenloses formales Handwerk, hedonistischer „Wohlklang“ oder die Faszination für äußere Virtuosität, die manchmal an Akrobatik und Jonglerie grenzt.

In einem seiner interessantesten und bedeutendsten Artikel „Über die ästhetische Bedeutung der neuen Klavierschule“ (1850) schrieb Botkin über die akademische „gelehrte“ Kritik, die sich auf eine rein formale Analyse der Werke beschränkt: „Es ist traurig zu sagen, auf welchem niedrigem Stand sich die musikalische Gelehrtenkritik durch die Gnade des scholastischen Missverständnisses der Tatsache befindet, dass Musik in erster Linie eine Kunst des Herzens und des Gefühls und nicht des trockenen Nachdenkens ist, und dass es noch nicht der Zweck der Musik ist, mit seinem Kontrapunkt zu interessieren“ (52, 82). Sowohl Botkin selbst als auch andere Kritiker, die auf romantischen Positionen standen, sahen ihre Aufgabe darin, den Zuhörern die Bedeutung großer Kunstwerke zu erklären und das Verständnis für deren tiefen inneren Sinn zu fördern.

Für eine korrekte, objektive Beurteilung der Rolle, die die Aktivitäten der Kritiker dieser Gruppe in der russischen Musikkultur spielten, ist J. A. Kremljows Bemerkung über die häufige Diskrepanz zwischen „allgemeiner“ und „privater“ Ästhetik (132, 151) - mit anderen Worten, zwischen vagen idealistischen Spekulationen über die Musik, ihr Wesen und ihren Platz unter den Künsten - und den Merkmalen der einzelnen schöpferischen Phänomene von wesentlicher Bedeutung. Letztere waren viel präziser und genauer als allgemeine ästhetische Erklärungen in hochtrabender Sprache.

Zugleich gab es zwischen den Vertretern der allgemein fortschrittlichen Entwicklungslinie des russischen musikkritischen Denkens erhebliche Meinungsverschiedenheiten, wenn es um konkrete Probleme der schöpferischen Praxis ging. Im Gegensatz zu Odojewski, der sein ganzes Leben lang ein aktiver Kämpfer für eine originäre, aus den Wurzeln des Volkes erwachsende nationale Kunst blieb, tendierten die musikalischen Interessen und Sympathien von Ulybyschew, Botkin und Strujski eher zu den Werken ausländischer Komponisten. Obwohl Botkin und Ulybyschew, trotz der „westlich“ geprägten Färbung ihrer

Ansichten, die herausragende Bedeutung von Glinkas „Iwan Sussanin“ zu schätzen wussten, wenn auch mit Verspätung, äußerte sich Struisky in keiner Weise zu den großen Werken des Begründers der russischen Musikklassik. Er bevorzugte es, sich aus der um sie herum entbrannten Polemik herauszuhalten.

Diese seltsam anmutende Position wird deutlich, wenn wir uns seinem Artikel „Die Popularität der Musik“ zuwenden, der als Antwort auf einige Überlegungen geschrieben wurde, die in der Zeitschrift „Moskauer Telegraph“ im Zusammenhang mit der Aufführung von Werstowskis Oper „Wadim“ geäußert wurden. „Darin“, schrieb Strujski, „wird nun das Volkstümliche gesucht, während Weber sich darum kein bisschen kümmerte; denn er wusste richtig, dass die Musik die gemeinsame Sprache der Menschheit ist, und wenn die Volkslieder einen bestimmten Charakter haben, so kommt das von der Armut“ (272) ⁷.

⁷ Ähnliche Gedanken werden in Strujskis späterem Artikel „Ein paar Worte über die Popularität in der Musik“ („Literarische Zeitung“, 1842, 8. Februar) entwickelt.

Obwohl Strujski die Aufrichtigkeit der russischen Volkslieder nicht leugnet und anerkennt, dass sie von „genialen Menschen“ geschaffen wurden, hält er sie für „eintönig und zu beschränkt“.

Seine Behauptung, der Grund für den besonderen und eigentümlichen Charakter der Lieder dieser oder jener Nation liege in ihrer Armut, zeugt von einer aristokratischen Geringschätzung des „einfachen Volkes“. Im gesamten Ton des Artikels ist eine kosmopolitische Tendenz zu erkennen, die den Autor dazu verleitet, das nationale Element in der Kunst zu unterschätzen. Gleichzeitig enthält Strujskis Artikel aber auch einige vernünftige Gedanken. So stellt er sicherlich zu Recht fest, dass eine Oper, die ausschließlich auf volkstümlichen Themen basiert, kein „Werk der reifen Kunst“ sein kann und dass die Nationalität einer Musik nicht durch die Anzahl der folkloristischen Anleihen bestimmt wird, sondern durch das Ausmaß, in dem sie den Charakter des Volkes widerspiegelt⁸.

⁸ „Webers Nationalität aber besteht darin, dass der Charakter seiner Opern den Stempel der eigenwilligen Phantasie des germanischen Genies trägt, mürrisch und grüblerisch“ (272, 20).

Es war dieses Verständnis, das in den Werken des reifen Glinka, beginnend mit „Iwan Sussanin“, eine echte schöpferische Verkörperung fand. Aber Strujski konnte oder wollte es offenbar nicht verstehen⁹.

⁹ Möglicherweise spielte hier auch der persönliche Ehrgeiz Strujskis eine Rolle, der selbst ein Komponist mit Anspruch auf Kühnheit und Originalität, aber ohne ausgeprägte schöpferische Begabung war.

In den Auseinandersetzungen und dem Kampf der Meinungen um einige der bedeutendsten Werke der russischen Musik kamen die unterschiedlichen ideologischen und ästhetischen Positionen zum Vorschein, und der Grad der Fortschrittlichkeit der Ansichten der einen oder anderen Figur wurde letztlich auf die Probe gestellt.

2.

Bereits Anfang der 30er Jahre wurden die Werke russischer Komponisten des ersten Vierteljahrhunderts als weitgehend veraltet und der Vergangenheit zugehörig angesehen, obwohl Dawydows „Rusalka“, „Prinz Unsichtbar“ und einige andere Opern von Cavos weiterhin auf den Spielplänen der Theater standen und sogar einige Erfolge erzielten. Dies war jedoch nur eine Hommage an die Vergangenheit¹⁰, es bestand ein Bedarf an etwas Neuem und Frischerem.

¹⁰ W. A. Uschakows Artikel „Russisches Theater“ in der Zeitschrift „Moskauer Telegraph“ (1829, Nr. 28), in dem er seine Genugtuung über das Fehlen der „großen Oper“ in Russland zum Ausdruck bringt und sich zuversichtlich zeigt, dass Stücke wie „Rusalka“ und „Fürst Unsichtbar“ „dem allgemeinen Geschmack der Theaterbesucher eher gefallen werden als die höchst gelehrten Werke von Gluck, Piccini, Salieri, Sacchini und tausend anderen“ (S. 383), war bereits ein Anachronismus für seine Zeit.

Deshalb wurden Werstowskis Bühnenkantaten und erste Opern so herzlich und wohlwollend aufgenommen. Unter den russischen Komponisten hatte vor der Aufführung von Glinkas „Iwan Sussanin“ keiner eine solche kritische Aufmerksamkeit erhalten wie er. W. F. Odojewski wies in seinem Artikel „Einige Worte über Werstowskis Kantaten“, der in Form eines Briefes an den Herausgeber der Zeitschrift „Zeitschrift für Europa“ (1824, Nr. 1) gedruckt wurde, auf die Unabhängigkeit des vom Komponisten eingeschlagenen Weges, die Schlichtheit und Ausdruckskraft seiner Musik hin. Diese Werke, so der Kritiker, „müssen die Aufmerksamkeit eines jeden Liebhabers der Eleganz auf sich ziehen, und noch mehr die eines jeden Russen“ (181, 85). Odojewski begrüßte Werstowskis neues Werk im selben Genre, „Drei Lieder“ auf Worte von Schukowski (180, 95-96). Und ein anonymes Kritiker des „Moskauer Telegraph“ stellt in seiner Besprechung des „Musikalischen Albums“ von 1828 mit Genugtuung fest, dass der Komponist „nicht nur mit einer Ball- und Vaudeville-Musik“ beschäftigt ist, sondern auch ernste „umfangreiche musikalische Werke“¹¹ schreibt.

¹¹ „Moskauer Telegraph“, 1828, Nr. 1, S. 131-132.

Der Autor berichtet, dass Werstowski an einer großen Oper arbeitet, „und die Ausschnitte, die man daraus gehört hat, beweisen nach Meinung von Kennern, dass in diesem großen Werk das Talent von Herrn Werstowski in voller Entwicklung ist“, und beendet seine Rezension, indem er dem Komponisten „den Ruhm von Rossini und Mozart“ wünscht.

Es handelte sich um die Oper „Pan Twardowski“, die am 24. Mai desselben Jahres im Moskauer Bolschoi-Theater aufgeführt wurde. Unter den gedruckten Reaktionen auf diese Inszenierung ist ein Artikel im „Dramatischen Nachtrag zum „Moskauer Westnik“ Nr. 1 am interessantesten, der von drei Autoren - N. A. Melgunow, S. P. Schewyrew und S. T. Aksakow - geschrieben wurde. Melgunow, dem der musikalische Teil gehörte, betonte: „Das ist unsere, das ist die erste russische Oper“.¹²

¹² Wie J. A. Kremlei bemerkt (132, 32), war dies offenbar seine erste Rede über Musik.

Er wies auf die Spuren des Einflusses von Méhul und Weber in Werstowskis Musik hin und stellte fest, dass es ungerecht wäre, den Komponisten als Nachahmer zu bezeichnen: „Im Gegenteil, er war in der Lage, seine eigene Art zu schaffen, der er immer treu geblieben ist“.

Neben der Bewertung der Oper selbst sind auch einige der in dem Artikel geäußerten allgemeinen Gedanken von Interesse. Zu den Vorwürfen an den Komponisten, er habe keine russischen Volksmelodien verwendet, merkt der Autor an, dass erstens die Handlung der Oper nicht russisch, sondern polnisch sei und zweitens der Rückgriff auf folkloristisches Material an sich nicht als Kriterium für die Nationalität der Musik dienen könne: „Eine Oper mit russischem Charakter kann jemand schreiben, der, nachdem er sich an unseren Melodien satt gehört hat, sie in sich selbst umarbeitet und dann seine eigene in ihrem Geiste schreibt, nicht weil sie volkstümlich sein wird, weil sie uns an bereits bekannte Melodien erinnert, sondern weil sie unseren musikalischen Bedürfnissen und Gefühlen entspricht“ (6, 10). Diese Worte zeugen von einem neuen, höheren Verständnis der Volkstümlichkeit der Kunst, das in gewisser Weise an Belinskis Gedanken zu diesem Thema anknüpft.

Eine weitere Antwort auf „Pan Twardowski“, die in der Zeitschrift „Athenaeum“ abgedruckt wurde, stammt von S. T. Aksakow. Sie befasst sich hauptsächlich mit dem Libretto. Da er sich selbst nicht für kompetent genug hält, um ein verbindliches Urteil über die Musik abzugeben, beschränkt sich der Autor auf sehr allgemeine Bemerkungen: „...Wenn die Musik die Sprache der Seele sein soll, wenn sie nicht nur für die Ohren, sondern für das Herz bestimmt ist, wenn der präzise Ausdruck der Gefühle und Haltungen der Akteure die hohe Würde eines musikalischen Werkes ausmacht, dann ist die Musik von Herrn Werstowski ausgezeichnet“, und fügte hinzu, dass „erfahrene Kenner und unparteiische Künstler mit dieser Meinung übereinstimmen“¹³.

¹³ „Athenaeum“, 1828, Nr. 10. Die Rezension ist nachgedruckt in Band 3 von Aksakows Gesammelte Werke (M., 1956).

Werstowskis nächste Oper „Wadim“ wurde von allen, die dem Musiktheater nahestanden, mit Spannung erwartet, und in der Presse erschienen mehr als einmal Berichte über die bevorstehende Aufführung in Moskau. Doch als die Premiere stattfand, waren die Kritiken über die Oper alles andere als einhellig.

Die (*Wochenzeitschrift*) „Das Gerücht“, die das Erscheinen einer neuen russischen Oper eifrig angekündigt hatte, bemerkte den großen Andrang bei den ersten Aufführungen und stellte dann die Frage: „Aber war diese allgemeine Erwartung gerechtfertigt, wurde diese außerordentliche Freude befriedigt?“¹⁴.

¹⁴ „Das Gerücht“, 1832, Nr. 97, S. 385.

Nach einigen Bemerkungen über den Luxus des Bühnenbildes folgte eine vernichtende Kritik am Libretto; in Bezug auf die Musik nahm der Rezensent jedoch eine ambivalente Haltung ein. Der Autor des Artikels räumt ein, dass „eine pedantische Kritik „Wadims“ vielleicht die organische Integrität, die Vollständigkeit und die Endgültigkeit verweigern würde, die eine Oper braucht“, und stellt fest, dass diejenigen, die „die Musik nur hören und fühlen können und sie nicht nach wissenschaftlichen grammatikalischen Regeln analysieren ... von ganzem Herzen die in „Wadim“ vorherrschenden einheimischen Klänge genossen“¹⁵.

¹⁵ „Das Gerücht“, 1832; Nr. 98, S. 391.

Schärfer und konsequenter in seiner Kritik an Werstowskis Oper war der Herausgeber des „Moskauer Telegraph“ N. A. Polewoi, der „Wadim“ direkt zu einem gescheiterten Werk erklärte, das zu einem kurzen Leben verdammt sei. „Der Grund für das Scheitern von ‚Wadim‘“, schreibt Polewoi, „scheint uns die Unentschlossenheit der Musik, die wunderbare Inkohärenz des Stücks, das jeder Poesie entbehrt, und der Mangel an musikalischen Mitteln für eine russische Oper zu sein“ (209, 276).

Nachdem der Autor des Artikels einige Seiten einer detaillierten Untersuchung der Oper in der sequenziellen Entwicklung ihres Dramas von Handlung zu Handlung gewidmet hat, stellt er die Frage: „Was sollte ein Mann wählen, der jetzt eine russische Oper schreiben möchte?“ Auf der Suche nach einer Antwort auf diese Frage beginnt er mit einer allgemeinen Spekulation über zwei gegensätzliche Arten von Musik – „Musik des Südens“ und „Musik des Nordens“, wobei er unter diesen Definitionen die italienische und die deutsche Musik versteht. Polewoi bezeichnet Rossini als den prominentesten und wichtigsten Vertreter der ersteren, die letztere - Mozart und Beethoven ¹⁶.

¹⁶ Polewoi weist auf eine dritte, seiner Meinung nach begrenztere Art von Musik hin, die „Musik des Nationalen“, für die er Weber als den größten Vertreter ansieht. Sein Gedanke ist in diesem Fall nicht ganz klar. Wir können davon ausgehen, dass er sich auf Musik bezieht, die ihrem volkstümlichen Ursprung nahe ist, aber keine universelle, weltweite Bedeutung erlangt hat.

Viele russische Kritiker der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts griffen auf eine ähnliche Antithese zurück - die Wurzeln dieser Antithese sind im Streit zwischen „Mozartianern“ und „Rossinianern“ zu finden.

Polewoi glaubt, dass die russische Denk- und Fühlweise der „tiefen, vielfältigen Musik des Nordens, dieser Fuge menschlicher Leidenschaften“ näher steht. In dieser Musik kann man richtigerweise Gründe für die Werke eines russischen Komponisten suchen, und die Herzen der Zuhörer werden eher auf sie reagieren als auf die Fröhlichkeit und das Feuer des Südens“ (209, 279) ¹⁷.

¹⁷ Glinkas Worte über das italienische *sentimento brillante*, das den „Bewohnern des Nordens“ - den Russen - fremd ist, kommen einem in den Sinn.

Aber er fügt hinzu, dass ein wahrhaft russischer Komponist „etwas Eigenes, Originelles“ schaffen muss und nicht einfach die Vorbilder der deutschen Musikkunst nachahmen darf.

Positiver fiel die Bewertung von „Askolds Grab“ aus, der besten von Werstowskis Opern und der einzigen, die eine breite und dauerhafte Popularität erlangen konnte. In der Zeitschrift „Moskauer Beobachter“ wurde festgestellt, dass allgemein anerkannt wurde, dass „die Musik von ‚Askolds Grab‘ den ersten beiden Opern Werstowskis weit überlegen ist“. Der Autor der Rezension macht einige kritische Anmerkungen zum Libretto, das seiner Meinung nach an einer unnötigen Idealisierung der negativen Aspekte des vorpetrinischen Russlands krankt. Mit der Musik hingegen ist er durchaus zufrieden und nimmt den Komponisten gegen Vorwürfe der „romantischen Richtung“ und der Ablehnung großer Opernformen in Schutz: „Was aber, wenn der Musiker, der noch allein mit unermüdlicher Glut auf dem Felde seiner Kunst arbeitet, die Oper an vielen Stellen mit echter Inspiration belebt hat, das Geheimnis der musikalischen Volkstümlichkeit erfasst hat, wenn er alles, was man ein Lied, eine Romanze nennt, nach dem Urteil der strengsten Kenner gerade gut ist“¹⁸.

¹⁸ „Moskauer Beobachter“, 1835, Nr. 2, S. 287.

Die Positionen, von denen aus die Musik von „Askolds Grab“ hier bewertet wird, können nicht als fortschrittlich anerkannt werden. In Bezug auf Umfang und Ernsthaftigkeit des Urteils steht diese Rezension weit hinter den oben genannten Aussagen von Melgunow und Polewoi über die ersten beiden Opern Werstowskis zurück¹⁹.

¹⁹ Der Autor selbst räumte jedoch ein, dass er über kein „feines musikalisches Gespür“ verfüge und in diesem Fall nur in der Rolle eines „öffentlichen Tauschbörsianers, der die Meinungen anderer Leute sammelt und damit eine Magazinseite füllt“, agiere.

Und wenn sich die gewisse Milde der Beurteilung damit rechtfertigen lässt, dass Werstowski zu dieser Zeit tatsächlich der einzige Komponist war, der an der Schaffung einer nationalen russischen Oper arbeitete, so änderte sich die Situation mit dem Erscheinen von Glinkas „Iwan Sussanin“, der etwas mehr als ein Jahr später veröffentlicht wurde, erheblich. Die bisherigen Kriterien erwiesen sich als unhaltbar, und die Anforderungen an die russische Oper wurden wesentlich höher.

In seiner Rezension der Aufführung von „Askolds Grab“ in St. Petersburg im Jahr 1841 äußert sich F. A. Koni äußerst scharf über die Oper und ist der Meinung, dass sie „weit davon entfernt ist, den Anforderungen des modernen musikalischen Schaffens zu genügen“ und es nicht einmal verdient, als Oper bezeichnet zu werden: „Es handelt sich um ein großes, vieraktiges Vaudeville mit Liedern, Couplets und Refrains und, um den Effekt zu krönen, mit Tänzen, Schlachten, einem Sturm und einer prächtigen Aufführung“ (124). Koni kritisiert gerade den Typus der Oper mit Konversationsszenen, in denen die Musik nicht die Handlung, die Bewegung und den Kampf der Leidenschaften vermittelt, sondern nur den Charakter von separaten lyrischen Einschüben hat: „Während die Menschen sich freuen oder trauern, singen sie bei Herrn Werstowski; sobald die Leidenschaften in ihnen aufbrausen, schlägt der Kapellmeister den letzten Akkord an, und sie gehen fort, um zu sprechen. So kommt der Autor zu dem Schluss, dass unsere Vorstellungen von der Oper als der höchsten Form des musikalischen Schaffens sich in keiner Weise mit dem Liedgut vertragen, das uns unter dem Titel „Askolds Grab“ dargeboten wird!“

Botkin kam zu einer ähnlichen Schlussfolgerung, als er „Askolds Grab“ und „Iwan Sussanin“ verglich, obwohl er kein bedingungsloser Bewunderer von Glinka war und in seiner Oper das Vorherrschen des Lyrischen und den Mangel an dramatischen Elementen feststellte. Aber als Mann von hoher künstlerischer Kultur, als feiner Kenner wahrer großer Kunst, konnte er nicht umhin, sich des enormen Abstands zwischen den Opernwerken von Glinka und Werstowski bewusst zu sein. In seinem Urteil über „Askolds Grab“ ist Botkin nahe an Koni, indem er argumentiert, dass es „keine Oper, sondern ein Drama ist, dessen lyrische Teile vertont sind“. Auf die Frage „Was ist der Unterschied zwischen „Askolds Grab“ und „Ein Leben für den Zaren“?“ antwortet er: „Der Unterschied besteht darin, dass M. I. Glinka die Schwierigkeiten und Hindernisse tapfer auf sich nahm und dagegen ankämpfte, erfolgreich oder erfolglos - das spielt keine Rolle, während Herr Werstowski sie umsichtig umging“ (56, 246-247).

Das Erscheinen von „Iwan Sussanin“ stellte die russische Musikkritik vor eine ganze Reihe von Problemen, die zum Teil nicht neu waren und schon früher in einzelnen gedruckten Reden aufgeworfen wurden, aber zum ersten Mal volle Klarheit und

Deutlichkeit gewannen. Die Auseinandersetzungen um Glinkas Oper polarisierten die Hauptrichtungen des russischen musikkritischen Denkens. Bei aller Vielfalt der Nuancen in der Bewertung der Oper lassen sich zwei unterschiedliche, gegensätzliche Tendenzen erkennen: fortschrittliche, die von einem tiefen und aufrichtigen Interesse am Erfolg ihrer nationalen Kunst ausgehen, und reaktionäre, die ihr im Grunde feindlich gegenüberstehen. Die Vertreter der ersten Tendenz begrüßten Glinkas brillante Schöpfung als eine neue und bemerkenswerte Errungenschaft der russischen Musik; die Vertreter der zweiten Tendenz versuchten auf jede erdenkliche Weise, die Rolle der Oper zu schmälern und herunterzuspielen.

Die Zeitungspolemik, die die Aufführungen der beiden Glinka-Opern begleitete, ist in der sowjetischen Musikwissenschaft ausführlich und umfassend genug behandelt worden (siehe: 132; 146). Daher beschränken wir uns hier auf eine kurze Erinnerung an ihre wichtigsten Momente, die das Kräfteverhältnis an der musikkritischen Front charakterisieren.

Odojewskis Artikelserie über „Iwan Sussanin“ hat klassische Bedeutung erlangt. Bereits nach der Uraufführung der Oper sprach er sich kühn und entschieden für sie aus und antwortete auf die für die russische Musikpremiere bedeutsame Veröffentlichung mit einem kurzen Artikel mit dem Titel „Brief an einen Musikliebhaber über Glinkas Oper ‚Leben für den Zaren‘“, dessen wichtigste Formulierungen zu geflügelten Worten wurden. Odojewski hob vor allem das tiefe Eindringen des Komponisten in die innere Struktur des volksmusikalischen Denkens hervor, dank dessen er beweisen konnte, dass „die russische Melodie, die von Natur aus beschwingt, heiter oder fröhlich ist, zu einem tragischen Stil erhoben werden kann“. Gleichzeitig stellt der Kritiker fest, dass Glinka in seiner Oper fast nie auf authentische Volkslieder zurückgreift, und gleichzeitig gibt es in ihrer Musik „nicht eine einzige Phrase, die dem russischen Ohr nicht vertraut wäre“. Der Artikel schließt mit prophetischen Worten: „Mit Glinkas Oper ist das, was in Europa lange gesucht und nicht gefunden wurde - ein neues Element in der Kunst, und in ihrer Geschichte beginnt eine neue Periode: die Periode der russischen Musik. Eine solche Leistung, legen wir die Hand auf unser Herz, ist nicht nur eine Sache des Talents, sondern des Genies!“ (194, 119).

Im zweiten „Brief“, der einige Tage nach dem ersten im Druck erschien, werden die Oper selbst und ihre Aufführung ausführlicher charakterisiert. Es wird, allerdings immer noch etwas verhalten, erwähnt, dass die neue Oper nicht nur Befürworter, sondern auch Gegner hat, obwohl, wie Odojewski bemerkt, „die Zahl dieser Gegner mit jeder Aufführung abnimmt und der Beifall zunimmt“.

Einige Zeit nach der Veröffentlichung dieser beiden „Briefe“ erschien ein weiterer Artikel von Odojewski über „Iwan Sussanin“, der offen polemischer Natur war (183, 126-130). Der Grund für seine Abfassung war das abfällige Gerede über Glinkas Oper in der „hohen Gesellschaft“ (das der Komponist selbst in seinen „Notizen“ erwähnte) sowie Bulgarins Artikel in der „Nordbiene“ (1836, 19. und 21. Dezember), der darauf abzielte, das neue Werk zu „entlarven“ und in Misskredit zu bringen. Der Herausgeber dieser „Hof“-Zeitung (nach seinem eigenen Ausdruck), der Odojewski die Gelegenheit gab, mit seinen „Briefen“ in ihren Seiten zu erscheinen, beeilte sich, seinen unvorsichtigen Schritt zu korrigieren. Unfähig, Glinkas herausragendes Talent zu leugnen, versuchte Bulgarin, die Neuheit und Originalität seiner Oper herunterzuspielen, indem er behauptete, dass es in der Kunst überhaupt nichts Neues geben könne, und warf dem Komponisten ein scheinbar enges „materielles“ Verständnis der Nationalität vor.

Die scharf satirische Schilderung des Verhaltens von Theaterbesuchern der gehobenen Gesellschaft in Odojewskis Artikel, die „während des ganzen Aktes in den Logen ausharren und schließlich auf den besten Plätzen der Oper aufstehen und von der ersten Reihe bis zum Ausgang gehen, in jeder Reihe stehen bleiben, grüßen und sich unterhalten“, veranlasste den Redakteur eines anderen Presseorgans²⁰ zu Notizen mit Vorbehalten, die das kritische Pathos solcher Skizzen mildern.

²⁰ Der Artikel wurde gedruckt in „Literarische Zusätze zum Russischen Invaliden“, 1837, 30. Januar, Nr. 5.

Odojewskis Satz: „Alle wollten und wollen Glinkas Erfolg, nur nicht das höchste Publikum“ weist eindeutig auf den soziopolitischen Hintergrund der Meinungsverschiedenheiten bei der Bewertung von „Iwan Sussanin“ hin.

Zu den ersten gedruckten Reaktionen auf die Inszenierung von „Iwan Sussanin“ gehört ein interessanter Artikel von J. M. Newerow „Über Glinkas neue Oper ‚Leben für den Zaren‘“, der in der Oktoberausgabe 1836 der Zeitschrift „Moskauer Beobachter“ erschien (siehe auch: 167).

Newerow, ein leidenschaftlicher und gebildeter Musikliebhaber, der einen wertvollen Beitrag zur Musiklexikographie geleistet hat, hat sich überhaupt nicht musikkritisch betätigt, und dieser Artikel war sein einziges Werk in diesem Genre (siehe über ihn: 300; 45). Wie der Autor selbst bezeugt, wurde er auf Wunsch von Odojewski geschrieben, dessen Einfluss auf den Inhalt des Artikels unschwer zu erkennen ist (siehe: 45, 259). Oft paraphrasiert Newerow einfach seine Gedanken und Bestimmungen oder entwickelt sie weiter.

An den Moskauer Leser gerichtet, hielt es Newerow für notwendig, die in Moskau beliebten, aber dem Moskauer Publikum noch wenig bekannten Opern Werstowskis zu erwähnen. Die Haltung des Autors zu ihnen ist kritisch. „Wadim“ und „Askolds Grab“ sind seiner Meinung nach „nichts anderes als eine Ansammlung von meist reizvollen russischen Motiven, kombiniert mit deutschen Chören, Quartetten und italienischen Rezitativen“²¹.

²¹ Es ist anzumerken, dass dieses Urteil über Newerow erheblich von der Bewertung abweicht, die ein Jahr zuvor in derselben Zeitschrift für „Askolds Grab“ abgegeben wurde. Man kann daher von einer bewussten polemischen Absicht des Autors ausgehen.

„Herr Glinka“, so lesen wir weiter, „machte es anders: er drang tief in den Charakter unserer Volksmusik ein, bemerkte alle ihre Eigenheiten, studierte sie, assimilierte sie - und ließ dann seiner eigenen Phantasie volle Freiheit, die sich rein russische, einheimische Bilder aneignete...“ (167, 337-338).

Bemerkenswert ist Newerows Bemerkung über die Originalität von Glinkas Rezitativen, die „weder den deutschen noch den italienischen Rezitativen ähneln; sie verbinden die Ausdruckskraft und die dramatische Wandelbarkeit der ersteren mit der Melodiösität der letzteren, und man scheint in ihnen die Intonation der russischen Umgangssprache zu hören“ (167, 338).

Zu den Namen von Odojewski und Newerow als den ersten Musikschriftstellern, die die große historische Bedeutung von Glinkas „Sussanin“ voll erfassen konnten, sollte noch ein weiterer Name hinzugefügt werden - der Autor des Artikels „Glinka und sein musikalisches Werk“, N. A. Melgunow. Der Artikel wurde vor der Aufführung der Oper geschrieben, und seine Veröffentlichung hätte vor der Premiere erfolgen müssen, aber er erschien damals nicht im Druck und wurde erst 1874 bekannt (siehe: 148, 2,

202-209). Dies schmälert jedoch nicht seine Bedeutung als Dokument des russischen Musikdenkens in den 30er Jahren.

Melgunow, ein Klassenkamerad und Freund Glinkas aus dem Adelsinternat, hatte schon früher Gelegenheit gehabt, seine Haltung zu dessen Werk zum Ausdruck zu bringen. Nach seiner Rückkehr aus dem Ausland im Jahr 1834 besuchte Glinka Moskau, wo ein Abend organisiert wurde, um einem kleinen Kreis von Musikliebhabern seine neuesten Werke vorzustellen. Melgunow schrieb über diesen Abend: „Wir wagen es nicht, ein entscheidendes Urteil über Glinkas musikalische Werke aus der ersten Zeit zu fällen, aber es scheint uns, dass sie scheinbar heterogene Qualitäten der modernen Musik vereinen: Brillanz, Melodie und Kontrapunkt, und zwar in einer Weise, dass sie ein untrennbares Ganzes und höchst originell bilden. Die Musik von Herrn Glinka kann vom Orchester erkannt werden. Glinkas Musik ist von den ersten acht Takten an erkennbar. Und diese Originalität liegt in der unaussprechlichen Anmut und in der Klarheit, sozusagen in der Transparenz seiner Lyrik!“ (160, 361-362).

In den letzten Worten werden einige charakteristische Merkmale von Glinkas Werk korrekt und präzise zusammengefasst. Melgunow stellt in seinem großen Artikel über „Iwan Sussanin“ dieselben Qualitäten von Glinkas Musik fest, fügt aber hinzu, dass seine „Anmut keine Schwäche“ ist und „Kraft nicht ausschließt, ebenso wie die Verarbeitung keine Pedanterie ist, denn nirgends ist sie raffiniert, und seine Harmonie ist trotz der Bedachtsamkeit des Werks so transparent und leicht wie kostbare Spitze“ (159, 165).

Der Artikel enthält keine ausführliche Analyse der Oper, da Melgunow ihn schrieb, als er schon einige Zeit im Ausland war und „Sussanin“ in seiner endgültigen Form nicht kannte. Darin werden zunächst allgemeine Überlegungen über die Entwicklungswege der russischen Nationalmusik angestellt. Die russische Musikschule, so Melgunow, wird die Errungenschaften aller anderen europäischen Schulen aufnehmen und sie mit neuen, frischen Elementen aus dem Leben ihres Volkes bereichern. Glinka ist seiner Meinung nach die richtige Person, um diese Aufgabe zu erfüllen. Der Artikel hebt hervor, dass der Komponist „die Bedeutung des Wortes: russische Musik, russische Oper, anders verstand als seine Vorgänger“ und „sich nicht auf eine mehr oder weniger enge Nachahmung einer Volksmelodie beschränkte“, sondern „ein ganzes System russischer Melodie und Harmonie entdeckte, das aus der Volksmusik selbst geschöpft wurde und keiner der früheren Schulen glich“ (159, 163).

Die große Ähnlichkeit dieser Formulierungen mit den gedruckten Äußerungen Odojewskis ist auffallend, obwohl Melgunow und Odojewski zu dieser Zeit nicht direkt miteinander kommunizieren konnten. Es ist davon auszugehen, dass beide Ansichten zum Ausdruck brachten, die sich in Glinkas innerem Kreis entwickelt hatten und wahrscheinlich bei ihren freundschaftlichen Treffen und Gesprächen diskutiert wurden. Das Auftreten von „Iwan Sussanin“ ermöglichte es, diesen Ansichten Klarheit und Gewissheit zu verleihen und dabei auf die bereits vorhandene schöpferische Erfahrung zurückzugreifen.

Diese Artikel legten den Grundstein für die russische Glinka-Forschung. Spätere Kritiker und Forscher, die sich mit Glinkas Werk beschäftigten, stützten ihre Beobachtungen und Schlussfolgerungen stets auf diese Artikel.

Glinkas Name tauchte auch dann noch in der periodischen Presse auf, als sich die durch die Uraufführung von „Iwan Sussanin“ im Jahr 1836 ausgelösten Begeisterungstürme etwas gelegt hatten und die Oper fest im Repertoire etabliert war. Zwei gegensätzliche Linien in der Bewertung dieses Werkes, die von Anfang an feststanden, blieben bestehen, aber auf beiden Seiten wurde nichts grundlegend

Neues geäußert. Im Zusammenhang mit der Aufführung von „Sussanin“ in Moskau 1842 erschienen neben kurzen Zeitungsberichten und Rezensionen zwei ausführlichere Artikel in der Zeitschrift „Moskwitjanin“, von denen einer aus der Feder von A. S. Chomjakow stammte - einem prominenten Dichter und Publizisten aus der Gruppe der Moskauer Slawophilen. Der Autor lobte Glinkas Oper in den höchsten Tönen und hob ihre volkspatriotische Idee hervor, brachte jedoch Elemente einer konservativen slawophilen Tendenz in die Interpretation des Werks ein, was die Bedeutung des Artikels teilweise schmälert.

Die Inszenierung von „Ruslan und Ljudmila“ im selben Jahr am Bolschoi-Theater in St. Petersburg löste einen neuen Ausbruch polemischer Leidenschaften aus. Schon vor der Premiere traten verschiedene Tendenzen zutage. Bulgarin versuchte bereits im Vorfeld, Misstrauen und Skepsis gegenüber der neuen Oper zu säen. Ohne sich direkt gegen Glinka zu wenden, schrieb er über die Schwäche der russischen Operngesellschaft, die ein so komplexes Werk wie „Ruslan“ nicht bewältigen könne, und schien sogar mit dem Komponisten zu sympathisieren, der sich auf das Niveau der ihm zur Verfügung stehenden Aufführungskräfte „beugen und schrumpfen“ müsse („Die Nordbiene“, 1842, 7. November).

Odojewski sah sich daraufhin gezwungen, einen Artikel zu schreiben, in dem er solche pessimistischen Prognosen widerlegte, ohne jedoch direkt mit Bulgarin zu polemisieren. Odojewski schrieb über das prächtige Bühnenbild der Oper, charakterisierte die Darsteller der Hauptrollen, darunter so hervorragende Künstler wie O. A. Petrow und A. J. Worobjowa-Petrowa, und lobte die musikalische Leitung des Dirigenten F. A. Ra. All dies sei eine Garantie dafür, dass Glinkas „fabelhafte, unerhörte“ Musik in ihrer ganzen Neuartigkeit und ihrem Reichtum den Zuhörer erreiche, und „der Glanz und die Pracht dieser Aufführung übertrifft alles, was man bisher an russischen Theatern gesehen hat, mit denen die Theater anderer Hauptstädte in dieser Hinsicht in unserer Zeit nicht konkurrieren können“ (197, 201).

Nach den ersten Aufführungen kam es zu einer erneuten Auseinandersetzung zwischen denselben beiden Autoren. Bulgarin wählte erneut dasselbe Manöver: ohne seine Haltung zur Oper selbst offen zu äußern, zog er es vor, sozusagen von der Flanke her anzugreifen, und verwies auf die angeblich kalte Aufnahme der Oper durch das Publikum. Um die Falschheit dieser Behauptung zu entlarven, schrieb Odojewski ironisch, es handle sich wahrscheinlich um einen Tippfehler oder es fehlten einige Zeilen. „Im Gegenteil“, erklärt er, „nach meinen Beobachtungen entdeckt das Publikum mit jeder Aufführung neue Schönheiten in der neuen Oper, die es zunächst nicht bemerkt hat, und erkennt mehr und mehr die Schönheit der Melodien, an denen sie so reich ist...“ (198, 205).

Dieser zweite Artikel von Odojewski über „Ruslan und Ljudmila“ enthält keine detaillierte Analyse von Glinkas Oper, aber er bringt eine Reihe von grundlegenden Gedanken zum Verständnis der dramaturgischen Merkmale des Werks zum Ausdruck. Odojewski wiederholt einige seiner Urteile über „Iwan Sussanin“, in dem „der musikalische Charakter der russischen Melodie“ vom Komponisten „in einen tragischen Stil“ gebracht wird, und schreibt weiter: „‘Ruslan und Ljudmila‘ ist der zweite Zweig derselben Richtung; in ihm herrscht der Charakter des Slawischen - des Fantastischen - vor, es ist unser Märchen, die Legende - aber in der musikalischen Welt... Das gewöhnliche Drama sucht man hier vergebens; das Drama in der phantastischen, märchenhaften Welt hat seine eigenen Eigentümlichkeiten und Bedingungen...“ (198, 210-211).

Odojewski formuliert so prägnant, ja fast aphoristisch den Unterschied zwischen den dramaturgischen Prinzipien, die Glinkas beiden Opern zugrunde liegen, und skizziert damit die richtige Antwort auf die Frage nach der vermeintlichen Überlegenheit der einen oder anderen Oper, die am Vorabend der 60er Jahre eine neue Polemik auslöste.

Unter den vielen gedruckten Reaktionen auf die Inszenierung von „Ruslan und Ljudmila“ sticht ein umfangreicher Artikel von O. I. Senkowski in der „Bibliothek zum Lesen“ (1842, Dezember) hervor, den W. W. Stassow für den besten von allen hält, die über diese Glinka-Oper geschrieben wurden (260, 285). Unter Hinweis auf den außerordentlichen Reichtum und die Originalität der Musik schrieb Senkowski, dass in ihr „jede Phrase der Gipfel der Kunst ist, jede Periode ein ganzer Abgrund genialer Schönheit“. „Es gibt hier Dinge“, so der Kritiker, „auf die das Genie Beethovens selbst stolz wäre, wenn er sie geschaffen hätte“ (234, 237, 244).

Senkowski charakterisiert „Ruslan“ als „eine Oper vom Typus des russischen Märchens“ und stellt sie der „magischen“ Oper der deutschen Romantik gegenüber. Schon in der kurzen Notiz vor der Uraufführung vermerkte er diese Unterscheidung: „Glinka, der von Anfang an neue Wege in seiner Kunst eröffnete und sie feierlich verfolgte, würde nach der „Zauberflöte“, dem „Freischütz“, dem „Oberon“ keine Zauberoper schreiben. Diese Gattung ist bereits erschöpft. Er wählte mit großem Erfolg das russische Märchen. In der germanischen „Magie“ sind die Formen der Gegenstände mit unbestimmtem Geheimnis, Düsternis, Nebeln des Aberglaubens und der Schwärmerei bekleidet; im russischen Märchen dagegen ist alles hell, heiter, spielerisch, scharf, abwechslungsreich, außergewöhnlich, wunderbar“ (233, 232-233).

Senkowski, ein Orientalist und Kenner der arabischen Kulturen, konnte die orientalischen Elemente in „Ruslan und Ljudmila“ nicht übersehen. Er betont, dass Glinkas phantastische Bilder im Gegensatz zur konventionellen romantischen Phantasie dank der subtilen Wiedergabe der besonderen, für das europäische Ohr ungewohnten Farbe der orientalischen Musik durch den Komponisten einen ganz realen Charakter erhalten. Wie Senkowski feststellt, spiegelt Glinkas Oper jene bizarre „Mischung aus dem Orient und dem Norden“ wider, die er für ein charakteristisches Merkmal der russischen Märchen hält.

Bei dem allgemeinen, enthusiastischen und lobenden Ton des Artikels macht Senkowski wie Odojewski auf die Unzulänglichkeiten des Librettos, die Länge der Handlung und die übermäßige Verschwendung des Komponisten aufmerksam, die es seiner Meinung nach schwierig macht, die Oper als musikalisches und szenisches Ganzes wahrzunehmen. Diese Punkte traten jedoch nicht in den Vordergrund. Sie rückten erst später, ab Ende der 50er Jahre, in den Mittelpunkt der Debatte über „Ruslan und Ljudmila“.

Die Artikel von Odojewski und Senkowski brachten die Gegner der Oper nicht zum Schweigen. Bulgarin und seine Clique hielten sich nicht zurück und agierten hauptsächlich mit kleinen Sticheleien und Schikanen. Aber für alle unvoreingenommenen Kunstkenner war die Bedeutung von „Ruslan und Ljudmila“ als herausragendes Ereignis in der russischen Musik offensichtlich.

Es ist kein Zufall, dass Glinkas Opern von der Kritik mit besonderer Aufmerksamkeit bedacht wurden und in ihrer Bewertung die meisten Streitigkeiten und Meinungsverschiedenheiten hervorriefen. Dies erklärt sich sowohl aus der führenden Stellung der Operngattung im Werk des Komponisten als auch aus dem Platz, den das Operntheater in den musikalischen Interessen der russischen Gesellschaft einnahm. In der Presse erschienen Informationen und über seine Romanzen, aber es waren meist nur Berichte über die Veröffentlichung der allgemeinsten und kurzen Charakterisierungen. Eine Ausnahme bildet ein großer Artikel über den Zyklus

„Abschied von Petersburg“ in der „Bibliothek zum Lesen“ für 1840 (September-Oktober; siehe auch: 148, 220-229).

Glinkas sinfonisches Schaffen, das zum größten Teil in die Zeit nach der Oper „Ruslan und Ljudmila“ fällt, erregte im Zusammenhang mit dem „Russischen Konzert“ der Gesellschaft zur Armenfürsorge am 15. März 1850 Aufmerksamkeit. Dort wurden zwei spanische Ouvertüren und die „Kamarinskaja“ aufgeführt. Diese Werke riefen in der Presse keine großen Reaktionen hervor, aber in der Haltung ihnen gegenüber manifestierten sich dieselben beiden Tendenzen, die bereits in den Auseinandersetzungen um „Iwan Sussanin“ und „Ruslan und Ljudmila“ definiert worden waren. So hob einer aus der Schar Bulgarins, der reaktionäre Kritiker und Theatermann R. M. Sotow, unter allen im Konzert aufgeführten Werken besonders die Ouvertüre und den „Militärchor“ von A. F. Lwow hervor, was sich natürlich nur durch die hohe offizielle Stellung dieses Würdenträgers und Musikers erklärt, und erwähnte alle anderen nur am Rande („Die Nordbiene“, 1850, 27. März).

Glinkas Werke wurden von seinem ständigen Verehrer und Propagandisten Odojewski gewürdigt. Ohne zu vergessen, die Werke anderer Komponisten im Konzertprogramm zu erwähnen, konzentriert er sich auf Glinkas symphonische Meisterwerke: „Wo findet man in der Musik der letzten Jahre etwas, das es wert ist, neben der „Jota de Aragonese“ zu stehen, die Glinka nach spanischen Melodien schrieb? Wie frisch sind diese Melodien, welche heiße Farbe schimmert in ihnen, welche originelle, meisterhafte Instrumentation!“ (188, 227).

„Kamarinskaja“, so Odojewski, „gehört zu jenen skurrilen, aber tiefgründigen Schöpfungen unseres genialen Musikers, die nur Berlioz und Glinka zur Verfügung stehen, mit dem Unterschied, dass es Berlioz schwerfallen würde, diesem russischen Charakter, der sich trotz aller luxuriösen Instrumentierung, aller kunstvollen Nebeneinanderstellungen von Melodien, die von einer tiefen Musikkennntnis durchdrungen sind, ständig zu widerstehen“.

Odojewskis Artikel war fast die einzige ernstzunehmende Reaktion auf dieses historisch bedeutsame Konzert und beweist einmal mehr die Sensibilität und Weitsicht des Kritikers bei der Beurteilung von Glinkas Werk.

Über andere russische Komponisten - Zeitgenossen Glinkas - schrieb die periodische Presse der 30er - 40er Jahre vergleichsweise wenig. Dargomyschskis bedeutendste reife Werke, die ein breites öffentliches Interesse fanden, erschienen nach 1855. Zwar tauchte sein Name schon früher, vor der Aufführung von „Rusalka“ 1856, in Zeitungen und Zeitschriften auf. Dabei handelte es sich jedoch zumeist um Berichte über die Veröffentlichung oder Aufführung seiner Romanzen und einiger anderer Werke, manchmal begleitet von einer lakonischen Bewertung. Einige wenige ausführlichere Artikel waren den Aufführungen von Dargomyschskis Oper „Esmeralda“ in Moskau 1847 und in St. Petersburg 1851 gewidmet. Diese Oper des jungen Komponisten, die nur wenige Jahre nach ihrer Fertigstellung auf die Bühne kam, schien zu diesem Zeitpunkt jedoch ein verspätetes Echo der „wütenden“ Romantik der 30er Jahre zu sein und gab keinen Anlass zu einer Diskussion über die Entwicklungsmöglichkeiten der russischen Nationalmusik. Die Keime von Dargomyschskis Zukunft - ein Meister der lebendigen und konvexen dramatischen Charakterisierung - konnten erst später, im historischen Rückblick, erkannt werden.

Die Presse nahm die ersten kreativen Schritte von Aljabjew und Warlamow wohlwollend auf. Ersterer wurde von Odojewski hoch geschätzt, der von ihm als einem begabten Musiker sprach, der einen Platz unter den besten russischen

Komponisten verdient. In einem Bericht über das Moskauer Musikleben von 1825 tadelte er diejenigen, die alles Fremde verehrten und das russische Volk verachteten und „nicht erkennen, dass Aljabjews Opern nicht schlechter sind als französische komische Opern“ (187, 99). Die Verhaftung, das Exil und dann die halblegale Situation, in der sich Aljabjew einige Jahre lang befand, erschwerten offenbar die Veröffentlichung von Informationen über ihn. Die Erwähnung seines Namens im Originalmanuskript von Odojewskis „Brief an einen Musikliebhaber“, der Glinkas „Sussanin“ gewidmet ist, wurde entweder vom Bleistift des Zensors oder von der Hand des sorgfältigen und wachsamem Herausgebers der „Nordbiene“, in der dieser „Brief“ erschien, durchgestrichen (siehe: 180, 550). Obwohl die Presse von Zeit zu Zeit über die Veröffentlichung von Aljabjews Romanzen und seiner Theatermusik berichtete, waren solche Meldungen selten und beschränkten sich zumeist auf bloße Informationen. In jedem Fall entsprach die Aufmerksamkeit, die Aljabjew in der Presse zuteil wurde, nicht dem Grad der Popularität seines Werks.

Die Haltung der Kritiker gegenüber Warlamow war kompliziert. Mehrere Zeitungen und Zeitschriften reagierten auf das Erscheinen seiner ersten Liedersammlung „Äolsharfe“ und begleiteten die bibliographischen Angaben manchmal mit kurzen Bewertungen. „Das Gerücht“ bemerkte: „Die Kompositionen von Herrn Warlamow sind voll von Gefühl und Leben“²².

²² „Das Gerücht“, 1833, Nr. 6, S. 21.

Doch die „großen“ Kritiker schwiegen entweder über sein Werk oder äußerten sich äußerst negativ darüber. Odojewski, der sich zu Lebzeiten des Komponisten nie über dessen Werke geäußert hatte, bezeichnete sie später als Beispiel für bürgerliche Vulgarität und Geschmacklosigkeit. „Warlamows Heulen“, „die vulgäre Sensibilität der Warlamow-Romanzen“ - solche Ausdrücke finden wir wiederholt in seinen Artikeln der 60er Jahre. Das verächtliche Wort „Warlamowschtschina“ taucht auf.

Die Gründe für diese intolerante Haltung gegenüber dem Werk dieses Komponisten waren die offene Emotionalität seiner Musik, die vielen als roh und vulgär erschien, und sein Rückgriff auf die Intonationsstruktur der städtischen Folklore, die von den Verfechtern der Reinheit und Unantastbarkeit des alten Volksliedes abgelehnt wurde. In dem Artikel „Russische und so genannte gewöhnliche Musik! schrieb Odojewski: „...man kann die Noten eines jeden Volksliedes so verdrehen, dass es zu allem wird, was man will: italienisch, deutsch, französisch, spanisch, aber nicht russisch. Auf diese Weise wurden und werden hier oft sogenannte russische Romanzen komponiert, vor allem von Warlamow, wo, wie man scherzhaft sagt, italienische Phrasen im Nischni Nowgoroder Stil dominieren und umgekehrt“ (199, 319).

In unserer Zeit ist es kaum nötig, die Ungerechtigkeit dieses Urteils zu beweisen.

Vor dem Hintergrund solcher Äußerungen hebt sich die objektive und wohlwollende Klangkritik über Warlamow in „Notizen des Vaterlandes“ ab, die kurz nach dem Tod des Komponisten im Zusammenhang mit einem Konzert zugunsten seiner Familie am 12. April 1849 erschien. Der Autor der Rezension schreibt unter Hinweis auf die Verwandtschaft zwischen Kolzows Dichtung und Warlamows Musik: „Ersterer war ein Vertreter der künstlerischen Wiedergabe der russischen Volksdichtung, letzterer ein Vertreter der künstlerischen Wiedergabe der russischen Volksmusik. In Warlamows Romanzen und Liedern des russischen Volkes gibt es gemeinsame Vor- und Nachteile: einerseits die Monotonie der Stimmung, andererseits eine starke

Konzentration des Gefühls und unsagbar zarte Schattierungen von Melancholie. Wir sagen Reproduktion. Man darf dieses Wort nicht mit Entlehnung verwechseln. Warlamow hat selten russische Volksmotive entlehnt; er hat sie geschaffen, aber er hat sie im Geist und Charakter des russischen Volkes geschaffen“²³.

²³ „Notizen des Vaterlandes“, 1849, Nr. 5, Musikalische Chronik, S. 308-309.

Man kann nicht umhin anzuerkennen, dass diese Zeilen im Allgemeinen die emotionale Struktur von Warlamows Werk und die eigenständige, individuelle Herangehensweise des Komponisten an die Umsetzung von Volkslied-Elementen richtig definieren.

Die fortschrittlichen Kritiker nahmen alle neuen Entwicklungen in der russischen Musik aufmerksam zur Kenntnis und waren bereit, solche Werke zu begrüßen, deren Bedeutung sich als flüchtig erwies und nicht über ihre Zeit hinausreichte, wenn diese Werke eine ernsthafte Absicht und ausreichende Professionalität erkennen ließen. So kritisierte Odojewski 1825 Personen, die „aufgrund ihrer alten Vorliebe für Ausländer.... .. nicht glauben können, dass ein Russe eine solche Sinfonie schreiben kann, wie zum Beispiel die Sinfonie von Gr. Wielgorski...“ (187, 99). Ein Vierteljahrhundert später schrieb er in dem bereits zitierten Artikel über das Konzert der Gesellschaft für Armenfürsorge, in dem Glinkas „Kamarinskaja“ zum ersten Mal aufgeführt wurde, über die Ouvertüre zu A. G. Rubinsteins Oper „Dmitri Donskoi“, die in demselben Konzert aufgeführt wurde: „Wir stellen mit Freude fest, dass unser begabter Musiker ein neues Gebiet betritt und an einer Oper arbeitet, und dass der Name dieser Oper „Dmitri Donskoi“ ist. „Wir freuen uns von Herzen“, fügt Odojewski hinzu, „dass unser Regiment Zuwachs bekommen hat“ (188, 229).

Rubinsteins kompositorische Debüts wurden von der Presse sehr wohlwollend aufgenommen, die in ihm eine vielversprechende schöpferische Persönlichkeit sah, die die russische Musik mit neuen Errungenschaften bereichern könnte. Im Zusammenhang mit der Aufführung seiner Ersten Symphonie in den St. Petersburger Universitätskonzerten bemerkte ein Rezensent der Zeitschrift „Notizen des Vaterlandes“, dass „bei diesem begabten jungen Mann der Komponist den Interpreten in den Schatten gestellt hat“, und lobte Rubinsteins Wahl des Weges, der „an den Traditionen der deutschen symphonischen Schule und den großen Vorbildern, die ihre ruhmreichen Gestalten waren, festhält“²⁴.

²⁴ „Notizen des Vaterlandes“, 1850, Nr. 2, Vermischtes, S. 279. Eine zweite Aufführung von Rubinsteins Sinfonie führte jedoch zu einer wesentlich zurückhaltenderen Beurteilung in derselben Zeitschrift. Der Kritiker bemerkte zwar die gute Struktur und die geschickte Orchestrierung des Komponisten, fand aber, dass dem Werk die nötige Einheit fehlte („Notizen des Vaterlandes“, 1850, Nr. 5, Vermischtes, S. 48).

Später waren es Rubinsteins übertriebener Klassizismus und „Germanismus“, die zu scharfen kritischen Urteilen über sein Werk führten. Aber diese Urteile entstehen in der Atmosphäre des intensiven ideologischen und künstlerischen Kampfes der 60er Jahre und sollten an der richtigen Stelle behandelt werden.

3.

Der Mitte der 20er Jahre entstandene Streit zwischen „Mozartianern“ und „Rossinianern“²⁵ setzte sich in den folgenden Jahrzehnten fort und bestimmte weitgehend die Bewertung verschiedener Phänomene der ausländischen Musik.

²⁵ Siehe das Kapitel „Musikalisches und ästhetisches Denken“ in Bd. 4 dieser Ausgabe.

Die Gegenüberstellung zweier schöpferischer Persönlichkeiten - Mozart und Rossini - wird jedoch durch eine allgemeinere und umfassendere Aussage zur Frage der deutschen und italienischen Musik - ihrer charakteristischen Merkmale und Vorzüge - ersetzt. Als Hauptvertreter der deutschen Musikschule, der ihr Wesen am besten zum Ausdruck gebracht hat, wird neben Mozart auch Beethoven anerkannt.

Die Polemik um die Opern von Mozart und Rossini steht in direktem Zusammenhang mit Strujskis (Trilunni) Artikel „Über Rossini und die Rossinianer“, der 1829 in der Zeitschrift „Athenaeum“ veröffentlicht wurde. Der Autor des Artikels fasst den Streit, der bereits seine ursprüngliche Schärfe verloren hat, gleichsam zusammen und sieht die nächste Aufgabe darin, eine philosophische Erklärung der verschiedenen musikalischen Geschmäcker und Vorlieben zu geben und sich nicht darauf zu beschränken, nur seine unmittelbaren Eindrücke wiederzugeben. „In keinem Jahrhundert“, schreibt er, „war so viel Gerede über Musik wie in unserem; aber eine musikalische Theorie gibt es noch immer nicht: die Schlegels kommen nach den Homers und Shakespeares. Jetzt genießen wir die Harmonie Mozarts, es wird eine Zeit kommen, da wir Rechenschaft über unseren Genuss ablegen werden.“ (274, 185).

Die Erwähnung von Schlegels Namen deutet auf eine romantisch-idealistische Tendenz in Strujskis Verständnis von den Grundlagen der Musik als Kunst hin. Diese Tendenz zeigt sich auch in seiner Charakterisierung von Mozarts Werk, das „uns von der Erde zum Himmel erhebt und uns die unzugängliche ideale Welt offenbart, die ihm durch die Macht Gottes gegeben wurde und deren Freuden unaussprechlich sind“.

Strujski misst der deutschen Kultur universelle Bedeutung bei und sieht in ihr den Ursprung allen weiteren musikalischen Fortschritts. „Die Deutschen“, behauptet er, „sind unsere Lehrer in allem; die Philosophie gehört ihnen, die Poesie und die Musik auch. Haydn, Mozart, Beethoven bilden das Dreigestirn der musikalischen Welt; sie haben die ganze Vergangenheit in sich aufgenommen, sie haben die ganze Gegenwart in sich aufgesogen; von ihnen wird wohl auch die Zukunft kommen.“ Zu den Schülern dieser deutschen Meister der Klassik zählt Strujski nicht nur Weber und Spohr, sondern auch einige der größten französischen (oder in der französischen Musikkultur „eingewachsenen“, wie Cherubini und Spontini) Komponisten und sogar „unseren unvergesslichen Bortnjanski“.

Diese ausschließliche Konzentration auf alles Deutsche führt Strujski zu ungerechten, voreingenommenen Urteilen über Rossini als einen Opernkomponisten, der wie eine Nachtigall singt, der „Vogelrouladen“ anstelle des Ausdrucks „der Leidenschaften des menschlichen Herzens“ einsetzt und der dramatische Effekte opfert, um den Sängern zu gefallen. Seltsamerweise bezeichnet Strujsky Mozart, Haydn und Beethoven als Nachfolger der „Pergolesischen Schule“ und glaubt, dass es kein anderer als Pergolesi war, der die Harmonie wenn nicht geschaffen, so doch „geformt“ hat²⁶.

²⁶ Einer der Gemeinplätze in der russischen Musikkritik jener Zeit war die Vorstellung, dass die Harmonie die vorherrschende Eigenschaft der deutschen Schule und die Melodie die der italienischen Schule sei.

Hier schließt er ein Jahrhundert später an einige nationalistische deutsche Gelehrte des 20. Jahrhunderts an, die argumentierten, dass Pergolesi eher ein Vertreter des germanischen als des italienischen Geistes war.

In der Folgezeit äußerte Strujski wiederholt ähnliche Gedanken wie in dem zitierten Artikel und betonte insbesondere die Bedeutung Beethovens (siehe: 269).

Die Gegenüberstellung von italienischer und deutscher Musik als zwei Elemente, die nicht nur die Unterschiede der nationalen Charaktere und Temperamente, sondern auch das tiefste Wesen der menschlichen Natur zum Ausdruck bringen, wird zur Grundlage vieler Aussagen in der Musikkritik der 30er - 40er Jahre. Wir haben bereits auf N. A. Polewois Diskussion über „die Musik des Südens“ und „die Musik des Nordens“ in seinem Artikel über Werstowskis „Wadim“ hingewiesen. Besonders konsequent ist diese Antithese jedoch in einem der wichtigsten Artikel von W. P. Botkin, der den Titel trägt: „Italienische und germanische Musik“²⁷.

²⁷ „Notizen des Vaterlandes“, 1839, Nr. 12.

Botkins vergleichende Charakteristik der beiden Nationalkulturen erhebt sich auf die Ebene philosophischer Verallgemeinerung. Ausgehend von der romantischen Auffassung der Musik als „unmittelbare Manifestation des Seelenlebens“ schreibt er weiter: „Aber so wie es einen Unterschied gibt zwischen dem ersten erwachten Gedanken im Menschen und dem spekulativen Gedanken, so gibt es auch einen Unterschied zwischen dem natürlichen Gefühl und dem vergeistigten Gefühl, das einen Weltinhalt angenommen hat ... Wie es Grade des Denkens gibt, so gibt es auch Grade des Fühlens. Von diesem Gesichtspunkt aus müssen die verschiedenen Musikschulen betrachtet werden, und deshalb unterscheiden sich die italienische und die deutsche Schule, die beide Ausdruck des Gefühls, des Seelenlebens sind, durch den Grad, zu dem dieses Gefühl erhoben worden ist...“ (49, 36).

Die italienische Schule, so Botkin, „ist eine Manifestation des Gefühls in seiner Natürlichkeit, für die sich das Reich des Geistes noch nicht geöffnet hat“; sie ist frei von „jedem idealen, geistigen, romantischen Ansatz“. In der deutschen Musik hingegen „herrscht ein tiefer, kraftvoller Geist des Denkens, weil die Tiefe des Denkens mit der Tiefe des Gefühls verschmolzen ist...“ (49, 38).

Den vollkommensten Ausdruck dieser hohen Spiritualität, die nach Botkins Meinung einen charakteristischen Unterschied der deutschen Kultur darstellt, findet er im Werk Beethovens: „Beethoven ist die vollständige und vollkommene Manifestation der deutschen Musik“. „In Beethovens Musik gibt es nicht ein unendliches Streben, sondern eine Manifestation des absoluten Geistes...“ „Was Haydn voraussah, was Mozart anstrebte, brachte Beethoven zum Ausdruck, er legte das wahre geistige Fundament seiner großen Kunst“ (49, 40-41).

Botkin führt den charakteristischen Unterschied zwischen der italienischen und der deutschen Musikschule auf das Vorherrschen der Vokalmusik in der einen und der Instrumentalmusik in der anderen Schule zurück. Der Gesang, so der Kritiker, „ist der sinnliche Ausdruck der Musik“, in der Instrumentalmusik findet er „ihren geistigen Ausdruck“. Deshalb stellt er die letztere über die erstere, nur in ihr „wird die Musik zu

einer selbständigen Kunst, in ihr erreicht der Geist seine völlig freie Tätigkeit; in der Instrumentalmusik ist der Mensch in eine wahrhaft unendliche Sphäre eingetreten“ (49, 39).

Wenn sich vor den frühen 30er Jahren die wichtigsten musikalischen Debatten um die Oper drehten, wurde nun der Instrumentalmusik ein gleichwertiger und manchmal vielleicht sogar höherer Stellenwert eingeräumt, was in erster Linie auf die wachsende Popularität von Beethovens Werk zurückzuführen war. Wie T. N. Liwanowa richtig bemerkt, „erwiesen sich die dreißiger Jahre zu einem großen Teil als die Beethoven-Zeit unseres Konzertlebens“ (145, II, 12). Dies spiegelt sich auch in der Kritik wider.

Die Materialien über Beethoven in der russischen Presse der 30 - 40er Jahre sind vielfältig in Charakter und Inhalt: es gibt Rezensionen über die Aufführung seiner Werke in Konzerten und über die Inszenierung von „Fidelio“ im St. Petersburger Deutschen Theater (siehe: 271), sowie biographische Artikel und fiktive Skizzen aus dem Leben des Komponisten, sowohl im Original als auch in Übersetzungen, und schließlich Berichte aus dem Ausland über Fakten, die mit der Bewahrung seines Andenkens verbunden sind. All dies zeugte von dem großen Interesse der russischen Leserschaft an Beethovens Persönlichkeit und Werk.

Einer der überzeugtesten Kenner und Propagandisten von Beethovens Werk war Odojewski. Zwar hinterließ er keine ausführliche Darstellung seiner Ansichten über das Wesen und die Bedeutung des Vermächnisses des großen deutschen Komponisten, mit Ausnahme des im Hoffmannschen Geist geschriebenen Romans „Beethovens letztes Quartett“²⁸, der das romantische Bild eines „genialen Verrückten“ zeichnet, der von Visionen besessen ist, für deren Verwirklichung die materiellen Mittel der Musik zu grob und begrenzt sind.

²⁸ Odojewskis Novelle wurde im Almanach „Blume des Nordens für 1831“ abgedruckt und später in sein Buch „Russische Nächte“ aufgenommen.

Odojewski reagierte jedoch systematisch auf Aufführungen von Beethovens bedeutendsten Werken und versuchte oft, das Publikum im Voraus auf deren richtiges Verständnis vorzubereiten.

In seiner Rezension des Konzerts der Philharmonischen Gesellschaft vom 23. Dezember 1831 bezieht sich Odojewski nur auf Beethovens „Coriolan“-Ouvertüre und sagt, dass sie in seiner Wahrnehmung alle anderen aufgeführten Werke in den Schatten stellt. Die diesem Werk gewidmeten Zeilen sind voller romantischer Begeisterung: „Er allein [das Bild des Coriolan] steht vor mir wie ein kolossaler Geist einer Seele, die unsere Welt besucht hat, um ihr ein Vermächnis ihres Schattens zu hinterlassen, unabhängig und ewig wie das Universum“. Die Charakterisierung der Beethoven'schen Ouvertüre in den folgenden Zeilen eines kleinen Zeitungsartikels erinnert in gewissem Maße an das Bild des Komponisten, das in der Novelle „Das letzte Quartett Beethovens“ gezeichnet wird: „Coriolan ist ein Geschöpf einer gequälten Seele, von der Welt verstoßen. Beethoven hat diesen Kranz erlitten. Lange reifte der Sturm in seiner Brust, aber als er sich einmal entlud, fegte er über die Welt hinweg und hinterließ einen unauslöschlichen Eindruck“ (186, 105).

Odojewskis Vergleich Beethovens mit Byron, dem Strujski in dem oben genannten Artikel „Über Rossini und die Rossinianer“ zum ersten Mal begegnete („Beethoven ist

der Byron der Musikwelt; er entlockt ihr keine süßen Tränen, er verwandelt sich in Verzweiflung“, schrieb Strujski), ist kurios.

Odojewskis spätere Äußerungen über Beethoven entbehren der romantischen Färbung, die dieser Notiz innewohnt, sie sind konkreter, „sachlicher“ Natur, was keineswegs eine Änderung in der Einstellung des Autors zu Beethovens Genie bedeutete. Odojewski betrachtete Beethovens Werk weiterhin als den Höhepunkt aller bisherigen musikalischen Entwicklung.

Er schrieb in drei Artikeln über die bevorstehende Aufführung von Beethovens Neunter Sinfonie in einem Konzert der Philharmonischen Gesellschaft am 7. März 1836 als herausragendes Ereignis im Musikleben, wobei er das „merkwürdige Schicksal“ dieses Werks feststellte, das lange auf Anerkennung wartete und erst nach einem großen Erfolg in Paris, als der Komponist nicht mehr lebte, eine würdige Bewertung erhielt. „Gibt es etwas von uns?“, fragte Odojewski. „Und was wird die Philharmonische Gesellschaft aufführen? Sie hat eine schwere Aufgabe übernommen, aber die Ehre wird groß sein“ (180, 114). Und schon am Vorabend der Aufführung mahnte der Kritiker: „Morgen beim Konzert der Philharmonischen Gesellschaft werden die Musikfreunde ein feierliches Fest haben: „Beethovens Neunte Symphonie wird gespielt!“ Wer diese wenigen Worte kaltblütig liest, kann hier aufhören und nicht weiter lesen: diese Zeilen sind nicht für ihn geschrieben. (...) Mit Beethovens 9. Sinfonie beginnt eine neue musikalische Welt, die noch nicht vollständig geklärt ist...“ (180, 114-115)²⁹.

²⁹ Nach der Aufführung der Sinfonie begann Odojewski eine Rezension zu schreiben, beendete sie aber nicht (siehe: 195, 116). Der Grund dafür war, wie G. B. Bernandt vermutet, die Schwäche der Aufführung (180, 547-548).

In gleicher Weise berichtete Odojewski vorab in der Presse über die Aufführung von Beethovens Fantasie für Klavier, Chor und Orchester durch den Pianisten Karl Mayer und bemerkte beiläufig, dass „jetzt Liszt in Paris in großen Konzerten einfache Beethoven-Sonaten spielt“, die nicht zum üblichen pianistischen Repertoire der Zeit gehörten, und „die Wirkung, die Liszt in diesen Sonaten erzeugt, übertrifft jede Beschreibung“. „Und man kann nur zustimmen“, fügt Odojewski hinzu, „dass in einer solchen Aufführung tausendmal mehr wahre Schwierigkeit liegt als in den schrecklichsten Sprüngen der Musik Thalbergs ...“ (180, 156).

Ein Jahr später (1839) spielte Henselt Beethovens Drittes Klavierkonzert, und wieder machte Odojewski auf dieses Ereignis aufmerksam, indem er betonte, dass noch keines der Konzerte Beethovens in St. Petersburg aufgeführt worden war. Nach der Aufführung stellte er zufrieden fest, dass „Henselt die Erwartungen des Publikums nicht getäuscht hat: das Konzert des großen Beethoven wurde von ihm mit dem tiefen Gefühl gespielt, das ein Werk dieser Art erfordert...“ (192, 184).

Diese Tatsachen zeugen von der Bedeutung, die Odojewski der Propaganda von Beethovens Werk beimaß und dafür sorgte, dass die Werke des von ihm so sehr bewunderten Komponisten von den russischen Zuhörern getreu wahrgenommen und verstanden wurden.

Unter den neuen Phänomenen der westeuropäischen Musikkunst zogen in den 30er - 40er Jahren die Werke zweier Komponisten die Aufmerksamkeit der russischen Kritiker auf sich: Meyerbeer in der Oper und Berlioz in der Instrumentalmusik. Ab Mitte der 40er Jahre stießen auch die Opern von Verdi, die das russische Publikum in

der Hauptstadt von der italienischen Operntruppe aufgeführt sehen konnte, auf großes Interesse.

Schon vor der Petersburger Inszenierung von „Robert der Teufel“ im Jahr 1834 wurden in verschiedenen Berichten über Meyerbeer, über den Erfolg seiner Opern in Paris, manchmal auch Rezensionen französischer Kritiker abgedruckt.

Der Erfolg von „Robert“ wurde nicht nur durch die Presse vorbereitet, sondern auch durch seine bereits langjährige Vertrautheit mit der deutschen romantischen Oper, mit der dieses Werk von Meyerbeer offensichtliche Berührungspunkte aufweist. Webers „Freischütz“ blieb eine der meistgespielten Opern, die stets ein großes Publikum anzog. Es sei daran erinnert, dass Botkin die Neigung zum Fantastischen als eines der charakteristischen Merkmale des germanischen Geistes ansah. Das ist vielleicht der Grund, warum er „Robert der Teufel“ über „Die Hugenotten“ aufführte. „... Die Oper ‚Robert‘“, schrieb Botkin im Zusammenhang mit ihrer Aufführung durch ein deutsches Ensemble auf der Bühne des St. Petersburger Theaters im Jahr 1838, „gehört zu den großen modernen Musikwerken, oder besser gesagt, sie ist das einzige moderne große Werk dieser Art“ (55, 32). Später stellte er fest, dass der Komponist in dieser Oper versuchte, „italienische Musik mit deutscher Musik zu verbinden“ (56, 251) ³⁰.

³⁰ In einem anderen Artikel in derselben Zeitschrift, der nicht von Botkin stammt, heißt es, Meyerbeer habe die italienische, deutsche und französische Schule vereint und „Komponist, Sänger und Dichter in Einklang gebracht“ („Notizen des Vaterlandes“, 1849, Nr. 5, Musikchronik, S. 295).

Aus unserer Sicht können wir der Bevorzugung von „Robert“ gegenüber den „Hugenotten“, die nicht nur von Botkin, sondern auch von einer Reihe anderer fortschrittlicher russischer Persönlichkeiten in der Mitte des letzten Jahrhunderts vertreten wurde, kaum zustimmen.

Die Begeisterung für diese Oper, wie auch für Meyerbeers Werk im Allgemeinen, wurde jedoch nicht von allen geteilt. Odojewski würdigte Meyerbeer zwar als „großen, erfahrenen Musiker“, warf ihm aber vor, dass es an „neuen, frischen Melodien“ mangle. Gleichzeitig war er der Meinung, dass in den „Hugenotten“ „noch weniger Frische“ zu finden sei als in „Robert“. „All dies“, schreibt Odojewski weiter, nicht ohne versteckte Ironie, „schmäleret keineswegs die Würde dieses großen Künstlers; im Gegenteil, er verblüfft uns mit seiner Kunst, den Mangel an Ideen durch brillante, elegante Behandlung zu verbergen; aber dies ist ein Talent der Farbe, nicht ein Talent der Erfindung; eine Sache der Arbeit, der Gelehrsamkeit, nicht der Inspiration“ (198, 209).

Es ist bezeichnend, dass diese Urteile in einem Artikel geäußert werden, der Glinkas „Ruslan und Ljudmila“ gewidmet ist, den Odojewski in Bezug auf Neuartigkeit, Originalität und Frische der Erfindung weit über Meyerbeer und einige andere berühmte ausländische Komponisten stellt. Der Gedanke, den er schon früher geäußert hatte, dass der russische Musiker dazu bestimmt sei, neue Wege in der Kunst zu eröffnen, wird hier deutlich.

Vor dem Hintergrund der Aufgaben, die sich der einheimischen Musik stellen, bewertet Odojewski auch die neuesten Trends im ausländischen Operntheater. In seiner Einstellung zu Meyerbeer teilte er voll und ganz den Standpunkt von Glinka und Dargomyschski. Etwas später äußerte sich Serow in ähnlicher Weise über Meyerbeer, indem er feststellte, dass „sein eigentlicher Platz als Dekorateur auf dem

Gebiet der Musik ist“ und dass „in einer Zeile von Mozart oder Gluck unvergleichlich mehr Musik steckt als in allen riesigen Partituren Meyerbeers“ (242, 53).

All dies lässt den Schluss zu, dass trotz der glühenden Meyerbeer-Begeisterung von Leuten wie Belinski, Herzen, Ogarew, ganz zu schweigen von dem gemäßigten Botkin, sein Opernwerk der russischen Musikkultur fremd blieb.

In den 40er Jahren flammte die Debatte über die italienische Musik wieder auf. Dies wurde durch die Aufführungen der italienischen Operntruppe in St. Petersburg angeheizt, zu der Künstler von Weltrang gehörten, die in der Lage waren, mit ihren Darbietungen selbst ein vorurteilsbeladenes Publikum zu fesseln und in ihren Bann zu ziehen. Die neue italienische Truppe machte das russische Publikum mit vielen ihm bis dahin unbekanntem Werken bekannt; neben Rossini tauchten die Namen von Bellini, Donizetti und dem jungen Verdi auf.

In diesem Zusammenhang werden einige der bisherigen Urteile und Einschätzungen revidiert. Rossini, gegen den der ganze kritische Eifer der Gegner der italienischen Oper in der zweiten Hälfte der 20er und teilweise in den 30er Jahren gerichtet war, wird heute allgemein als ein wahrhaft großer Künstler anerkannt, der in seiner Bedeutung klassische Beispiele der Opernkunst geschaffen hat. Odojewski schrieb in demselben Artikel unmittelbar nach dieser Beurteilung Meyerbeers: „Von allen heute existierenden Musikern zeichnet sich allein Rossini durch eine seltene, überbordende Melodiebegabung aus; nur bei ihm (besonders in „Wilhelm Tell“) findet man diesen Luxus von Motiven, der durch seine Frische verblüfft; diese Gabe kann nicht durch Arbeit oder Erfahrung erworben werden; das Auftreten von Menschen, die sie besitzen, stellt eine Epoche in den Annalen der Kunst dar...“ (198, 209).

Die Kritiker der 40er - frühen 50er Jahre lobten nicht nur Rossinis melodischen Reichtum, die Leichtigkeit und Eleganz seiner Struktur, sondern auch die dem Komponisten innewohnende Fähigkeit, Charaktere und Situationen zu skizzieren. In einer der Musikrezensionen von „Notizen des Vaterlandes“ lesen wir: „...Rossini hat auf geniale Weise in die komische Oper das gleiche Element eingeführt, mit dem er die seria opera reformiert hat: den Dramatismus, die strikte Unterordnung der Melodie unter den Ausdruck der Situationen. Als König der Melodie, als ein Mann, der dazu berufen war, sie in der musikalischen Welt Europas zu etablieren, schuf Rossini im „Barbiere“ eine Reihe der frischesten, aufregendsten, lebendigsten Melodien. Als ein Mann, dessen Aufgabe es war, ein wahrhaft dramatisches Element in die italienische Musik einzuführen, gab er diesen Melodien einen strengen Ausdruck von Positionen und machte durch sie eine geniale Erfahrung der musikalischen Charakterisierung von Personen: Rosina, Almawiwa, Figaro, Bartolo, Basilio haben alle ihre eigene Physiognomie, ihre typische Charakteristik“³¹.

³¹ „Notizen des Vaterlandes“, 1850, Nr. 1, Musikchronik, S. 65-66.

Viel kritischer war die Haltung gegenüber den italienischen Komponisten der Folgezeit - Bellini, Donizetti und vor allem Verdi. Die Entwicklung der italienischen Oper nach Rossini wurde gewöhnlich als ein Weg des allmählichen Niedergangs und des Verlusts früherer Errungenschaften gesehen. Eine solche Sichtweise wird in einer von Botkins Opernrezensionen (1850) vertreten, die sich vor allem mit Fragen der italienischen Gesangskunst befasst, aber auch die prominentesten Vertreter der italienischen Oper charakterisiert. Botkin beklagt, dass die Rossini-Schule, die „der beste Vertreter des künstlerischen Gesangs“ sei, der Vergangenheit angehöre und durch wenige hervorragende Sänger ersetzt werde; „und kein Wunder“, bemerkt er, „diese Schule erfordert ein langes sorgfältiges Studium, während die neueste Musik,

zum Beispiel Verdi, ohne sorgfältiges Studium und ohne Stimmbildung gesungen werden kann“ (51, 46).

Man kann nicht leugnen, dass einige der Charakterisierungen von Botkin treffend und aufmerksam sind. Er definiert den Bellini-Stil mit dem Wort „pathetisch“, wobei er solche Merkmale wie die Kombination von „zart und tragisch“, Aufrichtigkeit und Gefühlsaufregung feststellt. „Aber die elegische Stimmung des Geistes“, schreibt er weiter, „ist schließlich durch ihre Monotonie beschwerlich geworden.... Nur so lässt sich der Enthusiasmus erklären, mit dem Italien der Musik Verdis begegnete, der so sehr im Gegensatz zu Bellini stand. Die Italiener erschauerten vor der faszinierenden Energie der Chöre, der Kraft des Orchesters, dem Gleichklang der Stimmen: diese feierliche Lyrik erschütterte ihre entspannten Nerven, und sie wollten nichts anderes mehr hören als Verdi“ (51, 48).

Botkin erkennt zwar die unwiderstehliche Wirkung von Verdis Musik auf die Zuhörer an, behandelt sie aber dennoch negativ. Im Anschluss an ihn gibt der junge Serow die gleiche Einschätzung des Werks von Verdi ab. In dem Artikel „Musik und Virtuosen“, der 1851 in der „Bibliothek zum Lesen“ erschien, stellt er direkt fest, dass „die Erben Rossinis viel schwächer sind als er“, und verweist auf die „unzüchtige und sentimentale Zärtlichkeit“ von Bellini und Donizetti, die wiederum „dem sogenannten breiten, energischen Stil des Herrn Verdi“ (243, 38)³² Platz machte.

³² Es muss darauf hingewiesen werden, dass Serow später in einem positiveren Ton über Verdi sprach.

Es mutet seltsam an, dass die Vertreter der fortschrittlichen demokratischen russischen Intelligenz, die in Rossinis „Wilhelm Tell“ und einigen Opern Bellinis Motive fanden, die ihren ideologischen Bestrebungen nahestanden und mit ihnen übereinstimmten, das befreiende Pathos des frühen Verdi nicht zu schätzen wussten. Vielleicht lag dies (mit der aufkommenden Reaktion gegen diese „wütende“ Romantik mit Übertreibung) an den starken dramatischen Effekten und ungezügelter Leidenschaft, denen der italienische Meister zu Beginn seines Schaffens einen bekannten Tribut zollte. In einer anderen Rezension des St. Petersburger Musiklebens, die in der Zeitschrift „Notizen des Vaterlandes“ veröffentlicht wurde und wahrscheinlich von Botkin stammt, wird eine Parallele zwischen Verdi und Hugo gezogen: „Man nehme die ästhetischen Prinzipien der literarischen Schule Victor Hugos, wende sie auf die Musik an, und das Ergebnis ist Verdi. Von hier aus können wir die engste Parallele zwischen diesen beiden Schulen ziehen. Hugos Schule ist eine irrige, falsche Richtung - darin sind sich heute alle Kritiker einig, sogar in Frankreich selbst; dasselbe muss man von der quasi dramatischen Schule der italienischen Musik sagen“³³.

³³ „Notizen des Vaterlandes“, 1849, Nr. 7, Vermischtes, S. 86-87.

Unter demselben Gesichtspunkt sind auch einige der gedruckten Äußerungen Turgenjews zur italienischen Oper in den späten 40er Jahren interessant. Turgenjew, der Rossini sehr schätzte und besonders von dessen „Wilhelm Tell“ begeistert war, sprach Verdi seine melodische Begabung ab, warf ihm seinen Eklektizismus, die Grobheit der dramatischen Effekte und sogar manchmal die Vulgarität und Abgedroschenheit des musikalischen Materials vor. Er erkannte zwar die Vorzüge von Verdis Instrumentation und die Fähigkeit des Komponisten, große Klangmassen zu

bewältigen, kam aber in seiner Beurteilung des Operschaffens des italienischen Meisters zu einem allgemein negativen Schluss. Der enorme Erfolg Verdis nicht nur in seinem Heimatland, sondern auch in den großen europäischen Hauptstädten spricht nach Ansicht des Schriftstellers für sein unbestreitbares Talent, aber dennoch wünscht sich Turgenjew, „dass dieses musikalische Interregnum so schnell wie möglich beendet wird“ (284, 282).

Eine detaillierte Analyse der Gründe für die Ablehnung von Verdis Werk durch die Mehrheit der russischen Kulturschaffenden würde uns zu weit von den unmittelbaren Zielen dieses Aufsatzes wegführen. Es sei nur angemerkt, dass die Ablehnung ziemlich lang und stabil war. Die Haltung gegenüber Verdi änderte sich auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nicht wesentlich, als seine Opern einen festen Platz auf den russischen Bühnen einnahmen.

Das russische Publikum lernte Berlioz' Musik zum ersten Mal 1841 kennen, als eine große Besetzung von etwa 250 Darstellern unter der Leitung von G. Romberg sein monumentales Requiem in St. Petersburg aufführte. Die Ankunft des Komponisten selbst sechs Jahre später in Russland, der mehrere Konzerte in St. Petersburg und Moskau gab, erweiterte diese Bekanntschaft und weckte ein besonders großes Interesse an seinem Werk. Aber schon ab Mitte der 30er Jahre erschienen in der russischen Presse verschiedene Informationen über Berlioz und seine Werke. Darunter sticht ein Bericht über die dramatische Sinfonie „Romeo und Julia“ hervor, der im ersten Heft der Zeitschrift „Pantheon“ von 1840 erschien. „In der ganzen Sinfonie ‚Romeo und Julia‘“, so lesen wir hier, „zeigte sich Berlioz als König der Orchestrierung. Seine Instrumentation ist ein Gemälde, in dem die hellsten Farben mit den Tönen in einer faszinierenden Harmonie verschmelzen. Die Sinfonie ‚Romeo und Julia‘ ist ein kolossales Monument der modernen Musik“.

Die Aufführung des Requiems wurde von der Presse als großes musikalisches Ereignis gewürdigt, auch wenn in einigen Zeitungsberichten auf seine Mängel hingewiesen wurde³⁴.

³⁴ „Die Nordbiene“, 1841, 27. Februar.

Am Tag des Konzerts, dem 1. März 1841, veröffentlichte Odojewski in der „St. Petersburger Wedomosti“ einen Artikel mit einer kurzen Beschreibung des Werks, in dem er auf die aus seiner Sicht besonders bemerkenswerten Aspekte der Partitur hinwies, ohne jedoch eine endgültige Meinung dazu zu äußern.

Die wahre Anerkennung von Berlioz in Russland kam 1847. Die Unterstützung, die er Glinka in Paris zuteil werden ließ, brachte diejenigen, denen das Schicksal der russischen Kunst am Herzen lag, schon im Voraus auf seine Seite. Es ist kein Zufall, dass die konsequentesten Unterstützer von Berlioz unter den russischen Kritikern Odojewski und Melgunow waren, treue Freunde und Propagandisten des Werks von Glinka.

Im Zusammenhang mit Berlioz' Konzerten in St. Petersburg im März 1847, bei denen unter der Leitung des Autors Auszüge aus der „Symphonie Fantastique“, „Romeo und Julia“ und „Fausts Verdammnis“ aufgeführt wurden, veröffentlichte Odojewski zwei Artikel, in denen er die kühne Innovation des französischen Romantikers, den unerschöpflichen Reichtum seiner Phantasie und seine wunderbare Beherrschung der Orchesterfarben hervorhob. „Bis heute“, so schrieb er, „besteht, wenn wir uns nicht irren, in seiner Komposition der Wunsch, dem Orchester einen dramatischen Charakter zu geben, seine Grenzen zu erweitern und ohne Zuhilfenahme aller künstlichen, materiellen Ausschmückungen dasselbe Ziel zu

erreichen, das die Oper trotz des ganzen Luxus der von ihr verwendeten materiellen Mittel erreichen sollte und so selten erreicht“ (170, 221).

Im zweiten Artikel, der in Form eines offenen Briefes an Glinka verfasst ist, bemerkt Odojewski, ganz offensichtlich in Anspielung auf Bulgarins Enthüllungen über „Iwan Sussanin“: „Wie lange hat man gesagt, dass es in der Musik nichts Neues gibt, dass alles erschöpft, geschlagen und zerbrochen ist! Bei Berlioz ist alles neu, und es gibt keine Saite in seiner genialen Phantasie, die nicht von einer Saite in der Seele der Zuhörer widerhallen würde, einer neuen Saite, von der wir nicht einmal ahnten, dass sie existiert“ (176, 225).

Zum großen Erfolg von Berlioz beim Publikum trotz der Neuartigkeit und Ungewöhnlichkeit seiner Werke schreibt Odojewski: „Es muss in der Tat eine besondere Sympathie zwischen der Musik von Berlioz und unserem angeborenen russischen Musikempfinden bestehen: anders kann man dieses Phänomen nicht erklären“ (176, 224).

Melgunow, der in der Moskauer Presse auftrat, stimmt in vielerlei Hinsicht mit Odojewski in seiner Einschätzung des Werks von Berlioz überein, indem er auf theatralische Elemente in seinen symphonischen Werken hinweist und seine Zuversicht zum Ausdruck bringt, „dass die von Berlioz in der Musik, insbesondere in der Instrumentalmusik, ausgelöste Revolution in der Zukunft ein starkes Echo finden und reiche Früchte in der Kunst tragen wird“ (158).

Es ist interessant, dass der Name Berlioz mit den ersten Veröffentlichungen von W. W. Stassow über Musik verbunden ist. In der Aprilausgabe 1847 der „Notizen des Vaterlandes“ erschien sein Essay „Hector Berlioz“, in dem er die wichtigsten Fakten über Leben und Werk des Komponisten darlegte, sowie die „Musikalische Rundschau“, die zu einem großen Teil den Konzerten von Berlioz in St. Petersburg gewidmet war.

Schon im ersten dieser Artikel schreibt Stassow: „...Berlioz ist ein Mann, dem gegenüber man nicht gleichgültig oder kaltblütig bleiben kann; er verursacht notwendigerweise viele und hitzige Diskussionen über sich selbst, erzeugt sofort Fragen, die zum Studium der tiefsten Grundlagen der Musik führen...“ (257, 7).

Stassows Eindrücke aus seiner direkten Bekanntschaft mit der Musik von Berlioz waren sehr widersprüchlich. Einerseits leugnet er Berlioz' schöpferische Begabung völlig und hält ihn nur für einen brillanten virtuosens Orchestrator, so wie Liszt ein brillanter Klaviervirtuose ist, und andererseits spricht er von der schockierenden Wirkung seiner Musik, die dazu zwingt, „die höchsten Kräfte des Geistes“ zu erregen. Stassow sieht in Berlioz zu Recht einen typischen Vertreter der romantischen Kunstrichtung, für den „nur die am stärksten objektiven Phänomene in Mensch und Natur und die wildesten Alpträume als Gegenstände der Kunst existieren...“ (261, 33). Bei allem Zögern in Bezug auf die rein musikalischen Verdienste von Berlioz' Werken schätzte Stassow den innovativen Wert seines Werks außerordentlich. „Alle künftige Musik“, behauptet er, „ist untrennbar, auf das Engste mit den kolumbischen Entdeckungen und Unternehmungen von Liszt und Berlioz verbunden“ (261, 37).

Neben solchen Kritiken gab es auch zurückhaltendere, wenn nicht gar ausgesprochen negative Meinungen über Berlioz. So provozierten die zitierten Artikel Odojewskis eine polemische Antwort in der Wochenschrift „Illustration“ (1847, Nr. 9, S. 141). In einem etwas späteren Artikel eines anonymen Musikbeobachters der Zeitschrift „Notizen des Vaterlandes“ werden die Grundlagen des Programmsymphonismus von Berlioz grundsätzlich kritisiert. In Bezug auf die von

Odojewski aufgeworfene Frage der Einführung dramatischer Elemente in den Bereich der „reinen“ symphonischen Musik schrieb der Autor: „Beethoven zeigte den Kulminationspunkt an, über den hinaus die dramatische Musik ihre Unabhängigkeit nicht bewahren konnte. Jeder, der einen Schritt nach vorn wagte, hatte die Sphäre der unabhängigen symphonisch-dramatischen Musik bereits verlassen; er konnte logischerweise zwei Ergebnisse nicht vermeiden: 1.) sich der dramatischen Wahrheit zu entziehen und in die Affektiertheit zu verfallen; oder 2.) um dies zu vermeiden, in die Sphäre der Oper hinabzusteigen. Berlioz konnte keines dieser Ergebnisse logisch vermeiden“³⁵.

³⁵ Notizen des Vaterlandes, 1849, Nr. 5, Vermischtes, S. 103.

Der vielleicht schärfste Kommentar zu Berlioz stammt von Serow. Ausgehend von den gleichen Prämissen wie Stassow (Berlioz ist ein wunderbarer Orchestrator, aber kein Musiker), treibt er seine Schlussfolgerungen auf die Spitze, leugnet jede künstlerische Bedeutung in Berlioz' Werken und charakterisiert seinen „Romeo und Julia“ als „einen schrecklichen Unsinn“ (242, 51).

Die Haltung der russischen Musiker zu Berlioz war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts alles andere als eindeutig. Doch trotz aller Unterschiede in der Bewertung seines Werks blieb Berlioz für viele von ihnen das Vorbild eines echten Erneuerers, der seine künstlerischen Ideale entschlossen und überzeugend verteidigte.

Ab Ende der 30er Jahre wurde Chopins Name in der russischen Presse im Zusammenhang mit seltenen Aufführungen seiner Werke in Konzerten erwähnt - allerdings nur flüchtig und ohne große Aufmerksamkeit zu erregen. Manchmal wurde Chopin in allgemeinen Rezensionen über Klaviermusik erwähnt, ohne ihn unter den vielen kleineren, heute fast vergessenen Komponisten hervorzuheben. Ein ernsthafteres Interesse an den Werken des großen polnischen Musikers kam erst ein Jahrzehnt später auf. Eine Reihe von Zeitungen und Zeitschriften druckten Berichte über seinen Tod im Jahr 1849 und manchmal recht ausführliche Nachrufe. In einem der diesjährigen Musikfeuilletons der „Notizen des Vaterlandes“ wurden die bedeutendsten Pianisten der Gegenwart kurz charakterisiert, wobei Chopin besonders hervorgehoben wurde: „Aber hier ist ein Komponist, dessen Name alle Streitigkeiten zum Schweigen bringt und der inmitten der universellen wechselhaften Bewegung stets originell und sich selbst treu bleibt: die Rede ist von Frideric Chopin“. Abschließend schreibt der Rezensent: „Chopins Kompositionen gehören zu den bemerkenswertesten Phänomenen der Musikwelt“³⁶.

³⁶ „Notizen des Vaterlandes“, 1849, Nr. 6, Vermischtes, S. 299.

Die umfassendste und für die damalige Zeit recht scharfsinnige Bewertung von Chopins Werk gab Botkin in seinem Artikel „Über die ästhetische Bedeutung der neuen Klavierschule“³⁷.

³⁷ J. A. Kremljow verweist auf die hohe Bewertung Chopins als Genie, als Komponist, der neue Wege auf dem Gebiet der Klaviermusik bahnte, die schon früher von Senkowski in „Bibliothek zum Lesen“, 1847, Bd. 81, gegeben wurde (siehe: 132, 129). Aber diese Charakterisierung ist zu allgemein und unspezifisch.

Botkin kritisierte die Gefühllosigkeit und den antikünstlerischen Charakter der ostentativen Virtuosität, die in den 30er - 40er Jahren auf den europäischen

Konzertbühnen üblich war, und schrieb: „Chopin erschien - und das unglückliche Klavier, das sich unter dem prosaischen Einfluss einer Reihe von Künstlern fast zu einer Art musikalischer Ratsche erniedrigt hatte, wurde plötzlich durch die Berührung seines außerordentlichen künstlerischen Talents vom Atem der Poesie belebt.... Das Klavier sprach die Sprache der Poesie und einer traurig leidenschaftlichen Romantik“ (52, 71).

Botkins Urteile über Chopin sind nicht ohne Einseitigkeit. So wirft er dem Komponisten vor, er strebe nach „einer falschen und raffinierten Originalität“ und missbrauche die Chromatik, die ihn manchmal „in eine völlig undurchdringliche Dunkelheit hoffnungslosen Chaos“ führe. Botkin unterschätzt eindeutig Chopins Bedeutung als Meister der großen Form und behauptet, dass er „seine schöpferische Freiheit und Kraft nur in Stücken von geringem Umfang spürt“ (52, 72) ³⁸.

³⁸ In einem anderen Artikel derselben Zeitschrift wurden Chopins Präludien als das Beste der neuesten Klaviermusik gefeiert. Der Kritiker verglich sie mit den anakreontischen Gedichten von Puschkin („Notizen des Vaterlandes“, 1849, Nr. 5, Vermischtes, S. 106).

Die Zeit der wirklichen Anerkennung Chopins in Russland kam später, wozu die Brüder Rubinstein viel beitrugen. Dasselbe, aber in noch stärkerem Maße, gilt für die Haltung gegenüber Liszt. Über ihn ist viel geschrieben worden, vor allem nach seinen Konzertauftritten in Russland im Jahr 1842. Liszts erstaunliche virtuose Meisterschaft verblüffte alle, aber nicht jeder konnte die Tiefe und Kraft seiner pianistischen Innovation richtig einschätzen. Botkin zählt Liszt neben Thalberg und Henselt zu den Pianisten, deren Kunst sich unter dem Einfluss von Chopins Etüden „von der Seite der Technik“ entwickelte.

Eine andere Ansicht vertrat Serow in einer Polemik mit W. F. Lenz: „Thalberg ist im Hinblick auf das Schicksal der nachbeethovenischen Musik nur als talentloser Missbraucher einer Form der Klaviermusik von Bedeutung - der von Beethoven im Largo des 1. Konzerts und von Weber in einigen Techniken seiner Sonaten vorgeschriebenen breiten Begleitung, während Liszt mit seinem ganzen Wesen eng und untrennbar mit Beethovens Musik verbunden ist. Er allein hat mit seinem Genie alles angeschaut, was Beethoven für und vom Klavier aus gemacht hat; er allein hat (in seinen genialen Bearbeitungen) Beethovens Möglichkeiten, das Klavier in ein Orchester zu verwandeln, ausgenutzt...“ (236, 153-154).

Aber wenn er von Liszt als dem einzigen zeitgenössischen Musiker spricht, der in der Lage war, den wahren Geist von Beethovens Werk zu durchdringen, betont Serow noch einmal: „Natürlich nur in der Aufführung und in den Bearbeitungen, nicht in den Werken, für die er einfach kein Talent hatte.“ Dieser Vorbehalt ist verständlich für die Zeit, als die symphonischen Dichtungen und andere von Liszts bedeutendsten Werken in Russland noch nicht bekannt waren. Liszts „Entdeckung“ als Komponist gehört in die 60er Jahre.

Bis zum Ende der 50er Jahre blieb auch das Werk Schumanns, das später von russischen Musikern so hoch geschätzt wurde, nahezu unbekannt. Wenn über ihn geschrieben wurde, dann meist als Ehemann der berühmten Pianistin Clara Schumann, deren Konzertauftritte im Jahr 1844 in der Presse große Beachtung fanden. Fünf Jahre später hält es der Musikkritiker der „Notizen des Vaterlandes“ im

Zusammenhang mit einer Nachricht über den Komponisten, dessen Werke ihm offenbar gut bekannt sind, für notwendig, an diese Auftritte zu erinnern: „Robert Schumann - Redakteur der berühmten „Leipziger Musikalischen Zeitung“ und Ehemann von Frau Clara Wieck-Schumann, die wir bis heute nicht vergessen können. Zugleich ist er ein sehr origineller und intelligenter Komponist für Klavier, wie seine „Symphonischen Etüden“ und die Sonate in fis-Moll belegen“³⁹.

³⁹ „Notizen des Vaterlandes“, 1849, Nr. 6, Vermischtes, S. 301.

Über Schubert gibt es nur sehr wenige Materialien, obwohl sein Name in Russland bereits in den 30er Jahren bekannt war. Schuberts Lieder wurden im Alltag gehört, gelegentlich in Zeitschriften gedruckt, sie wurden von Vertretern der fortgeschrittenen russischen Intelligenz⁴⁰ leidenschaftlich bewundert, aber seine Kompositionen erschienen selten auf der Konzertbühne und erregten nicht die Aufmerksamkeit der breiten Öffentlichkeit.

⁴⁰ Siehe Einleitung zum vorliegenden Band, S. 23-24.

Botkin schrieb in seiner Rezension des Konzerts des berühmten deutschen Sängers G. Breiting in Moskau 1838: „Wenn bei seinem ersten Konzert der Saal des Petrowski-Theaters bei weitem nicht voll war, so war er beim zweiten Mal fast leer: Schuberts geheimnisvoller ‚Erlkönig‘ wurde nur für echte Amateure aufgeführt“ (53, 25).

Im Großen und Ganzen vermittelt die Presse, wenn auch nicht erschöpfend, so doch eine ziemlich vollständige und umfassende Vorstellung davon, was von der westeuropäischen Musik in Russland das größte Interesse erweckte, was den aufgeklärten Kreisen der russischen Gesellschaft fremd war oder einfach außerhalb ihres Blickfeldes blieb, welche Streitigkeiten und Meinungskämpfe um bestimmte Namen und Werke entstanden sind.

4.

In den 30er - 40er Jahren begann die Musikwissenschaft als besonderer Wissenszweig Gestalt anzunehmen, und es entstand ein Interesse an speziellen musiktheoretischen und historischen Problemen. In verschiedenen Zeitschriften und Almanachen, manchmal sogar in Tageszeitungen, wurde eine beträchtliche Anzahl von Artikeln veröffentlicht, in denen die Grundbegriffe der Musiktheorie erklärt wurden, Aufsätze über die Geschichte der Musikinstrumente, historische Rückblicke auf die Entwicklung bestimmter Gattungen usw. Die meisten von ihnen verfolgten nicht so sehr wissenschaftliche als vielmehr popularisierende Zwecke. Oft handelte es sich nicht um Originalwerke, sondern um Übersetzungen oder Zusammenstellungen auf der Grundlage ausländischer Quellen. Aber allein die Tatsache, dass solche Publikationen erschienen, ist ein Hinweis auf eine vertiefte Einstellung zur Musik, auf den Wunsch, sie bewusst wahrzunehmen und die Quelle ihres Einflusses zu verstehen.

1833 erschien in St. Petersburg ein Buch von F. J. Fétis „Musik, für alle verständlich, oder kurze Darstellung von allem, was notwendig ist, um diese Kunst zu beurteilen und darüber zu sprechen, ohne sie zu lernen“ in russischer Übersetzung des

Inspektors der Hofsängerkapelle P. E. Belikow⁴¹ mit einem Zusatz des Autors unter dem Titel „Historische Denkwürdigkeiten der Musik“.

⁴¹ Belikow, der mit Fétis korrespondierte, war es, der dem belgischen Gelehrten Informationen über russische Musik für sein Hauptwerk „Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique“ lieferte.

Die Veröffentlichung dieser Übersetzung wurde von mehreren Presseorganen zur Kenntnis genommen. Insbesondere schrieb „Das Gerücht“: „Nachdem wir dieses Buch gelesen haben, empfehlen wir es den Lesern nicht nur durch den Namen des Autors Es handelt sich um einen Leitfaden, den man nicht besser brauchen könnte, nicht um Künstler zu sein, sondern um die Wirkungen zu schätzen und die von dieser hohen Kunst hervorgerufenen Empfindungen zu verstehen“⁴².

⁴² „Das Gerücht“, 1833, Nr. 129, S. 515-516.

Von besonderem Interesse sind die Studien und Veröffentlichungen des Typs Dokumentarischer Bericht über die Geschichte der russischen Musik. So wurden 1840 in der „Kunstzeitung“ und dem „Moskauer Wedomosti“ Auszüge aus den „Nachrichten über die Musik in Russland“ von J. Schtelin gedruckt. Zur gleichen Zeit veröffentlichte die Zeitschrift „Repertoire“ mehrere Memoiren zur Geschichte des russischen Theaters, darunter auch Informationen über die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts.

Große Aufmerksamkeit wird der altrussischen Musik gewidmet. Nach den Arbeiten von Jewgenija Bolchowitinow, die an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert entstanden sind⁴³, wenden sich nun auch andere Forscher diesem Gebiet zu.

⁴³ Historische Abhandlung über den altchristlichen liturgischen Gesang im Allgemeinen und über den Gesang der russischen Kirche im Besonderen, Woronesch, 1799; 2. Aufl., St. Petersburg., 1804; Über den russischen Kirchengesang, „Notizen des Vaterlandes“, 1821, Nr. 21.

Die Publikationen von W. M. Undolsky⁴⁴, I. P. Sacharow⁴⁵ haben aufgrund des wertvollen dokumentarischen Materials, das sie enthalten, ihre Bedeutung bis heute nicht völlig verloren.

⁴⁴ Anmerkungen zur Geschichte des Kirchengesangs in Russland, TCHOIDR (*Lesungen in der Gesellschaft für Geschichte und Altertümer Russlands*), 1846, Nr. 3.

⁴⁵ Studien über den russischen Kirchengesang, Zeitschrift des Ministeriums für Volksbildung, 1849, Teil 61, Bücher 2 und 3, Teil 63, Bücher 6 und 7.

F. P. Lwow hat in seiner Broschüre „Über den Gesang in Russland“ (St. Petersburg, 1834) den Gedanken der Gemeinsamkeit der Grundlagen des altrussischen Kirchengesangs und des Volksliedes geäußert, der später von Odojewski in einer Reihe von Forschungsaufsätzen bis in die 60er Jahre hinein entwickelt wurde.

Im Berichtszeitraum wurde das Sammeln und Erforschen von allem, was mit dem Volksleben, der Poesie und der Musik zusammenhängt, stark ausgebaut. Zahlreiche Aufzeichnungen alter Lieder, Erzählungen und Märchen, Beschreibungen traditioneller Volksbräuche und Rituale wurden in Zeitschriften und als Einzelausgaben veröffentlicht. Die russische Musikfolkloristik als wissenschaftliche

Disziplin begann jedoch erst in den 50er Jahren Gestalt anzunehmen. Die meisten volkskundlichen Veröffentlichungen, die vor dieser Zeit erschienen, enthielten nur Texte, aber keine Gesänge. Die Sammlung „Russische Volkslieder“ von D. N. Kaschin (1833-1834) verfolgte keine wissenschaftlichen Ziele und war für den Gebrauch im Alltag oder auf der Konzertbühne bestimmt. Einige Artikel enthielten interessante Gedanken und Beobachtungen über die Beziehung zwischen Musik und Text in Volksliedern, waren aber in der Regel privater Natur und wurden nicht theoretisch untermauert. Die „Sammlung russischer Volkslieder“ von M. A. Stachowitsch, die in den Jahren 1851-1854 in verschiedenen Ausgaben erschien, kann als erste musikalische und volkskundliche Publikation angesehen werden, die auf bestimmten wissenschaftlichen Prinzipien beruhte.

Apollon Grigorjew, der dieser Ausgabe eine ausführliche Rezension widmete, schätzte Stachowitschs sorgfältige und durchdachte Herangehensweise an das volkstümliche Material sehr, obwohl er mit seiner Bearbeitung nicht ganz zufrieden war. „Stachowitsch“, schrieb er, „gab in seinen Liedern eine Sammlung von Materialien von großer Bedeutung, die bisher von niemandem berührt worden waren: als Sammler führte er die Arbeit mit großem Takt und außerordentlicher Gewissenhaftigkeit aus, präsentierte außerdem in den Vorworten zum zweiten und dritten Notizbuch eine sehr bemerkenswerte Ansicht über die musikalische Struktur des russischen Liedes, aber bei der Anordnung kümmerte er sich wenig um Einfachheit und Natürlichkeit und gleichzeitig um die Logik und Schönheit der Harmonie“ (100, 129) ⁴⁶.

⁴⁶ Grigorjew entwickelte und ergänzte später die Hauptpunkte der Rezension in einem großen Artikel „Russische Volkslieder von ihrer poetischen und musikalischen Seite“ (101), der eine wichtige Rolle bei der Entwicklung der russischen Folkloristik der 60er Jahre spielte.

Einige von Stachowitschs Beobachtungen über die rhythmische und harmonische Struktur des russischen Volksliedes sowie über die Formen seiner Existenz sind in der modernen Musikfolkloristik fest verankert, aber für die damalige Zeit waren sie neu und originell! Indem er die vorherrschende Meinung über die Vorherrschaft von Moll im russischen Lied bestreitet, macht Stachowitsch auf dessen charakteristische Variabilität aufmerksam: „Das russische Lied moduliert im Allgemeinen gern von Dur nach Moll und wieder zurück, und das bedeutet nicht, dass überall dort, wo diese Modulation stattfand und der Mollton eine relativ große Anzahl von Takten einnahm, das Lied selbst zur Gattung Moll gehörte“ (266, 17). Interessant sind auch Stachowitschs Ausführungen zur Variation von Gesängen und lokalen Liedstilen. Er hat zwar noch keine genaue Definition für seine Beobachtungen gefunden, aber sie waren an sich richtig und fruchtbar.

Eine der wichtigsten Errungenschaften der russischen Musikwissenschaft in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war A. D. Ulybyschews dreibändiges Werk „Neue Biographie Mozarts“, das 1843 auf Französisch erschien ⁴⁷.

⁴⁷ Nouvelle biographie de Mozart suivie d'un aperçu l'histoire de la musique et d'analyse de principales oeuvres de Mozart, t. 1 – 3, Moscou, 1843.

⁴⁷ Neue Biographie Mozarts, gefolgt von einem Überblick über die Musikgeschichte und einer Analyse der wichtigsten Werke Mozarts, Bd. 1 - 3, Moskau, 1843.

Wie der Autor selbst im Vorwort des ersten Bandes erklärt, wählte er diese Sprache, weil es noch keine genau festgelegte russische Musikterminologie gab. Außerdem glaubte er, dass ein auf Französisch geschriebenes Buch nicht nur die Aufmerksamkeit russischer, sondern auch ausländischer Leser auf sich ziehen würde. Ulybyschew irrte sich nicht in seiner Kalkulation. Schon bald erlangte sein Werk europäischen Ruhm. Im Jahr 1847 wurde es in Stuttgart in deutscher Übersetzung veröffentlicht, was eine Reihe von gedruckten Reaktionen auslöste. Viele westeuropäische Forscher bezogen sich auf die Arbeit von Ulybyschew und zitierten daraus. Serow weist insbesondere darauf hin, dass C. F. Brendel in seinem berühmten Buch „Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich“ (1852) ganze Seiten aus Ulybyschews Text zitiert, obwohl er mit einigen seiner Urteile und Bewertungen nicht einverstanden ist. Auch in russischen Zeitschriften der 40-50er Jahre finden sich umfangreiche Auszüge aus Ulybyschew, oft ohne Nennung des Namens des Autors⁴⁸.

⁴⁸ Die vollständige russische Übersetzung von M. I. Tschaikowski (Bd. 1-2) und Sinaida Laroche (Bd. 3) wurde erst in den Jahren 1896-1892 veröffentlicht, mit einem einleitenden Artikel von H. A. Laroche und eigenen Notizen auf der Grundlage der ausländischen Mozart-Literatur, die nach der Veröffentlichung von Ulybyschews Buch erschien.

Um die Bedeutung der Arbeit von Ulybyschew richtig einschätzen zu können, muss man berücksichtigen, dass es in der ausländischen Literatur zu dieser Zeit noch kein so umfangreiches Grundlagenwerk über Mozart gab, das den gesamten Schaffensweg des Komponisten abdeckt⁴⁹.

⁴⁹ Eineinhalb Jahrzehnte später erschien eine große vierbändige Monografie des deutschen Forschers Otto Jahn (Leipzig, 1856-1859).

Der Autor, der zehn Jahre seines Lebens der Erstellung seines Buches widmete, musste sich sehr anstrengen, um in Nischni Nowgorod, weit entfernt von den großen Musikzentren, über alle Werke des von ihm hochgeschätzten Komponisten zu verfügen und sich über die neueste Literatur über ihn in verschiedenen europäischen Sprachen auf dem Laufenden zu halten.

Die verschiedenen Aspekte von Mozarts Werk werden in Ulybyschews Werk ungleichmäßig behandelt, was zum Teil auf den Umfang zurückzuführen ist, in dem sie in jenen Jahren studiert wurden, und zum Teil auf die persönlichen Neigungen des Autors. Er konzentriert sich auf Mozarts Opern der reifen Periode, beginnend mit „Idomeneo“, und diese Kapitel sind von größtem Wert. Die Sinfonien und Kammermusikwerke werden weniger ausführlich behandelt, und über die Klaviersonaten und -konzerte wird fast nichts gesagt.

Ulybyschew hebt besonders den „Don Giovanni“ hervor, den er als den Höhepunkt der Entwicklung der Operngattung nicht nur für Mozart, sondern für die gesamte Geschichte des europäischen Musiktheaters betrachtet. Die Analyse dieser Oper, die fast die Hälfte des dritten Bandes einnimmt, enthält viele subtile und interessante Beobachtungen, auch wenn Ulybyschew Mozart manchmal zu sehr romantisiert und nach einem versteckten geheimen Sinn sucht, der bei einer nüchternen, unvoreingenommenen Betrachtungsweise nur schwer zu entdecken wäre.

Er beschränkt sich nicht auf eine Untersuchung des Schaffensweges des Komponisten und eine Charakterisierung seiner wichtigsten Werke, sondern bemüht sich um ein universelles Konzept der allgemeinen Musikgeschichte, das sich als der anfälligste Aspekt seines Hauptwerks erwies und eine Reihe von berechtigten Kritiken hervorrief.

Das Buch basiert, wie der Autor selbst betont, auf der „Idee der Mission“. Mozarts „Mission“ bestand seiner Ansicht nach darin, „in der Gegenwart die Vergangenheit und Zukunft der Musik zu vermitteln“ (288, III, 246). „Mozart fasste die gesamte Musikgeschichte von Josquin bis Haydn zusammen“ und markierte den Höhepunkt in der Entwicklung der Musikkunst (288, II, 97). „Mozarts Genie ... fasst den gesamten Fortschritt der musikalischen Kunst zusammen“ (288, III, 37). Ulybyschew hält es für möglich, die wichtigsten Eigenschaften von Mozarts Stil in zwei Worten zusammenzufassen – „Universalität und höchste Überlegenheit“ (288, II, 120).

Diese Verabsolutierung des Mozartschen Werks führte dazu, dass Ulybyschew die Bedeutung der ihm folgenden Komponisten, insbesondere Beethovens, unterschätzte und herunterspielte. Ulybyschew warf dem großen Symphoniker vor, in seinem Bestreben, „der Instrumentalmusik die Tendenzen des Dramas zu geben“, einem „falschen Prinzip“ zu folgen (288, III, 145). Er fand, dass Beethoven die Normen der Schönheit in der Kunst verletze, indem er „harmonische Unstimmigkeiten und Extreme“ zulasse, und verwies zur Untermauerung dieser Behauptung auf den genial gewagten Übergang vom dritten Satz zum Finale der Fünften Symphonie (288, III, 160). „Beethoven“, schreibt Ulybyschew, „ständig auf der Suche nach Neuheit und Einzigartigkeit, die nicht immer mit Schönheit verbunden sind, ging mehr und mehr in Phantasie und Raffinesse über, bis er völlig darin ertrank“ (288, II, 131-132).

Die Enge und Begrenztheit von Ulybyschews ästhetischen Positionen wurde in der Presse wiederholt festgestellt. Eine gründliche Analyse seines Werks lieferte Serow in zwei großen Artikeln – „Brief an A. D. Ulybyschew anlässlich der Diskussionen über Mozart und Beethoven“ (1852) und „Mozarts ‚Don Juan‘ und seine Panegyriker“ (1853). Serow würdigt zwar die hohen Verdienste von Ulybyschews Werk, wendet sich aber gegen den Wunsch des Autors, in Mozarts Werk ein absolutes Schönheitsideal für die Musik zu sehen. Er verweist auf die historische Variabilität der ästhetischen Wahrnehmungen, die von der allgemeinen Entwicklung der Ideen abhängt: „Die Kunst dient als Spiegelbild der Ideen, und die Ideen ändern sich mit dem Leben der Menschheit, das ist das ganze Ergebnis ihres Lebens, so dass die Kunst - ein Spiegelbild des Lebens - sich ständig in ihrer Richtung ändern muss“ (246, 198). Daher kann es in der Kunst keinen Platz für „mathematische Regelmäßigkeiten“ geben, und wenn Beethoven gegen jene Normen des Wohlklangs verstieß, die sich aus dem Studium des Mozartschen Stils ableiten lassen, so lag das in der Natur seiner künstlerischen Aufgaben. Die Entwicklung der Kunst zwingt dazu, alte Theorien aufzugeben; man kann Beethovens Werk nicht nach den von diesen Theorien aufgestellten „Gesetzen der Eleganz“ beurteilen: im Gegenteil, die Gesetze selbst „müssen in unserer Zeit entsprechend den Neuerungen Beethovens erweitert werden“. Dies sind, ganz allgemein, die Positionen, von denen aus Serow mit dem Autor von „Die neue Biographie Mozarts“ polemisiert. Im Gegensatz zu Ulybyschews „außergewöhnlichem Fanatismus“ gegenüber seinem Helden plädiert er für eine historische Betrachtungsweise der Kunst als ein sich entwickelndes Phänomen, das sich unter dem Einfluss neuer Ideen und der geistigen Forderungen der Menschheit ständig erneuert.

1852 erschien W. F. Lenz' Buch „Beethoven und seine drei Stile“, ebenfalls in französischer Sprache, und erregte die Aufmerksamkeit prominenter westlicher Musiker und Musikliebhaber. Nach St. Petersburg wurde es in Brüssel (1854)

gedruckt und dann zweimal in Paris (1855, 1856) nachgedruckt. Es wurde von Berlioz hoch gelobt, der in seiner gedruckten Rezension ausdrücklich betonte, dass „von den ernstesten musikkritischen Werken, die in den letzten zehn Jahren veröffentlicht wurden, zwei in Russland erschienen sind“ (311, 357). In den Schlusszeilen drückte Berlioz die Hoffnung aus, dass seine Rezension „in Beethovens Verehrern den Wunsch erwecken werde, Herrn Lenz' Buch kennenzulernen“ (311, 368). Die letzte Ausgabe des Buches erschien 1909 in Frankreich unter der Redaktion von M. D. Calvocoressi, der im Vorwort bemerkte, dass Lenz' Werk trotz seiner Mängel und der Fülle neuer Informationen über Beethoven, die seit 1852 zusammengekommen waren, seinen Wert nicht verloren habe.

Das Buch wurde auch in Russland sehr geschätzt. Serow schrieb anlässlich seiner Veröffentlichung: „Es ist erfreulich, dass in unserer Heimat auf dem Gebiet der Musikkritik Werke mit einer ernsthaften Richtung erscheinen, die teilweise die Lücken ausfüllen, an die weder Frankreich noch Deutschland bisher gedacht haben“ (236, 142).

Mit Ulybyschew polemisierend, stellt Lenz fest, dass der „Held“ seines Werkes Mozart nichts von der Verharmlosung Beethovens hat: „Auf allen Gebieten hat die Kritik Fortschritte gemacht. Auch die Kunstkritik hat sich weiterentwickelt. Niemand findet es mehr überraschend, dass Beethoven Mozart in der Instrumentalmusik übertroffen hat“ (312, 32). In seinen Sinfonien, „auch wenn sie nicht als Musik, sondern nur als Gedankengebilde betrachtet werden, steht Beethoven“, so Lenz, „auf einer Stufe mit den größten Geistern der Menschheitsgeschichte“ (312, 54)⁵⁰.

⁵⁰ Diese Worte werden von Serow in voller Übereinstimmung zitiert.

Lenz wählt die Klaviersonaten als Gegenstand seiner direkten Untersuchung, da sich in ihnen der gesamte Entwicklungsweg des Komponisten am besten widerspiegelt und die drei Perioden oder „drei Stile“, die A. Schindler erstmals in Beethovens Werk feststellte, am deutlichsten umrissen sind. Diese Wahl lässt sich auch dadurch erklären, dass Beethovens Klavierwerke bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in Russland der am wenigsten bekannte und unterschätzte Teil seines Oeuvres blieben. Selbst Botkin vertrat in seinem Artikel „Über die ästhetische Bedeutung der neuen Klavierschule“ die Ansicht, dass Beethovens Sonaten, von wenigen Ausnahmen abgesehen, unpianistisch seien und „während sie alle Tugenden der Quartettmusik enthalten, auf dem Klavier der Kraft und des Lebens beraubt sind, die sie beleben“ (52, 69).

Indem er alle 32 Klaviersonaten Beethovens der Reihe nach untersucht und sie entsprechend seiner Periodisierung gruppiert, liefert Lenz keine musikwissenschaftliche Analyse. Er selbst merkt im Vorwort seines Buches an, dass er als Nicht-Musikspezialist eine gewisse Nachsicht verdient und dankt im Voraus denen, die ihn auf seine Fehler und Irrtümer hinweisen werden. Im Grunde ist sein Werk nicht mehr als ein recht umfangreiches Essay oder, wie Serow es ausdrückt, „eine kurzweilige Unterhaltung eines gebildeten modernen Menschen“ (236, 179).

Daraus ergibt sich die Subjektivität und manchmal Oberflächlichkeit der Lenz'schen Urteile. Nachdem er sich die Aufgabe gestellt hat, zu beweisen, dass Beethovens Werk die größte neue Stufe in der Entwicklung der musikalischen Kunst darstellt, zeigt Lenz eine gewisse Beschränkung in seinem Verständnis davon. In den Werken der dritten Periode, zu denen er die 9. Symphonie, die letzten fünf Klaviersonaten, die letzten drei Quartette und einige andere Werke zählt, weicht seiner Meinung nach die

Unmittelbarkeit der Inspiration der Suche nach dem Ungewöhnlichen, das die Möglichkeiten der normalen menschlichen Wahrnehmung übersteigt, und der Wunsch, das Unausprechliche auszudrücken, das außerhalb der Sphäre der Lebenswirklichkeit liegt, führt zu übermäßiger Komplexität, Exklusivität des Stils, der Vorherrschaft des Besonderen gegenüber der Einheit des Ganzen.

Dies rief Einwände von Serow hervor, der erstens auf die Unmöglichkeit einer solchen strikten Abgrenzung von Beethovens „drei Stilen“ hinwies und zweitens auf die Tatsache, dass sich unter den Werken der letzten Periode solche befinden, die den Höhepunkt von Beethovens Gesamtwerk darstellen.

Mit dem Erscheinen des Buches von Lenz und den Artikeln von Serow, die sowohl dieses Werk als auch die „Neue Mozart-Biographie“ von Ulybyschew analysierten und bewerteten, war die Polemik noch nicht beendet. Ulybyschew antwortete Lenz in der „Nordbiene“ (1852, Nr. 136, 140) und veröffentlichte dann ein weiteres Buch, in dem er versuchte, die Vorwürfe gegen sich selbst, Beethovens Werk unterschätzt zu haben, abzuwehren (313). Hier schreibt er mit größtem Respekt und manchmal mit Leidenschaft über Beethoven als den herausragendsten der Komponisten des 19. Jahrhunderts, aber er wiederholt viele seiner früheren kritischen Urteile. Auch das zweite Buch von Ulybyschew löste in der ausländischen Presse eine Reihe von Reaktionen aus. Die Einschätzungen dazu waren unterschiedlich, manchmal sogar gegensätzlich. Einige tadelten den Autor, weil er Beethoven nicht verstand, andere stellten sich auf seine Seite. 1859 erschien in Leipzig eine deutsche Übersetzung des Buches von L. Bischof, dem Gründer und Herausgeber der „Niederrheinischen Musikzeitung“. Bischof, der nicht in allen Punkten mit Ulybyschew übereinstimmt, lobt sein Werk und stellt fest, dass der Autor „auch dort zum Nachdenken anregt, wo er sich offensichtlich irrt“.

Trotz aller Unzulänglichkeiten der Bücher von Ulybyschew und Lenz war allein schon die Tatsache, dass in den 40-50er Jahren des 19. Jahrhunderts in Russland Werke erschienen, die der europäischen Musikwissenschaft jener Zeit ebenbürtig waren, von großer Bedeutung und zeugte von dem bedeutenden Platz, den die Musik in den kulturellen Interessen der russischen Gesellschaft einnahm.

Erwähnenswert sind auch die Arbeiten auf dem Gebiet der Musiklexikographie, deren Anfänge auf die 30er - 40er Jahre des 19. Jahrhunderts zurückgehen. Die Verbreitung des Wissens über Musik unter der wachsenden Zahl von Menschen, die sich durch das Hören von Konzerten oder die Teilnahme an aktiven Amateurmusikern mit ihr vertraut machten, machte es notwendig, eine eigene musikalische Terminologie zu entwickeln, die wichtigsten musiktheoretischen Begriffe und Gattungsdefinitionen zu klären. Manchmal wurden solche Erläuterungen in Zeitschriftenartikeln gegeben, aber dies war nur gelegentlich und sporadisch der Fall. In einer der bibliografischen Notizen des „Moskauer Telegraph“ von 1828 (Nr. 9) wird beispielsweise die Bedeutung des Wortes „Fantasie“ für die Musik und der Unterschied zwischen Fantasie und Caprice als Gattungen musikalischer Werke erklärt.

1834 wurde die Veröffentlichung des Enzyklopädischen Lexikons in Angriff genommen, an dessen Vorbereitung sich Odojewski, der zeitweise die Musikabteilung leitete, aktiv beteiligte. Er zog eine Reihe von musikalisch gebildeten Personen, darunter auch Reswoi, zur Mitarbeit an diesem Werk heran. Die Veröffentlichung wurde nicht abgeschlossen und mit dem siebzehnten Band (Buchstabe D), der 1841 erschien, eingestellt. Die Artikel über Musik in den erschienenen Bänden zeichnen sich jedoch durch einen großen Inhalt aus, der mit Bedacht und einer ausgezeichneten Kenntnis des Themas geschrieben wurde. Einige Definitionen, die

zuerst von Odojewski und Reswoi⁵¹ eingeführt wurden, haben sich eingebürgert und sind auch heute noch gebräuchlich.

⁵¹ Odojewskis Artikel aus dem von A. A. Pluchart herausgegebenen „Enzyklopädischen Lexikon“ sind im Buch 180 enthalten. Zur Beteiligung von Reswoi an dieser Ausgabe siehe: 45, 152-155.

Die Artikel von Odojewski liefern nicht nur die notwendigen Informationen zu diesem oder jenem Thema, sondern haben auch einen lehrreichen Charakter. So enthält der Artikel „Einleitender Ton“ musikalische Beispiele, die verschiedene Fälle des Übergangs von der VII. Stufe zur Tonika oder einer anderen Skalenstufe demonstrieren. Der Begriff „Tonart“ selbst wurde von Odojewski in die russische Musikterminologie eingeführt. In seinem Artikel „Das ABC der Musik“ informiert er über verschiedene Systeme zur Bezeichnung der Stufen der diatonischen Tonfolge, darunter die altrussische so genannte Alltagsklangfolge. Dies ist wohl kaum Odojewskis erster Hinweis auf Fragen der altrussischen Musik, der er im letzten Jahrzehnt seiner Tätigkeit viel Aufmerksamkeit widmete.

Der Zeitraum 1825-1855 war eine wichtige historische Etappe in der Entwicklung des russischen musikkritischen und wissenschaftlichen Denkens. In diesen drei Jahrzehnten stieg das Niveau der Kritik erheblich an, ihr Blickwinkel erweiterte sich, und es bestand der Wunsch, feste, wissenschaftlich fundierte Kriterien für die Bewertung musikalischer Werke zu entwickeln. Die Kritik berührt ein breites Spektrum von Fragen, die sowohl allgemeine philosophische und ästhetische Probleme als auch die Definition ihrer Positionen in Bezug auf spezifische kreative Phänomene betreffen. Auf dieser Grundlage kam es zu Streitigkeiten und Meinungsverschiedenheiten, die sich um die Frage nach den Wegen der heimischen Musikkunst drehten. In ihren besten Beispielen wird die Kritik zu einem wirksamen Faktor im Kampf um die Bekräftigung fortschrittlicher nationaler Ideale in der Musik, die in Glinkas genialen Schöpfungen am vollständigsten und perfektesten verkörpert wurden.

VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN

GBL - Manuskriptabteilung der Lenin-Staatsbibliothek der UdSSR (Moskau)

GZMMK - Staatliches Zentrales Museum für Musikkultur Glinka (Moskau)

ZGALI - Zentrales Staatsarchiv für Literatur und Kunst der UdSSR (Moskau)

ZGIA - Zentrales Staatliches Historisches Archiv der UdSSR (Leningrad)

ZMB - Zentrale Musikbibliothek des Staatlichen Akademischen S. M. Kirow-Opern- und Ballettheaters (Leningrad)

EIT - Jahrbuch der Kaiserlichen Theater

RMG - Russische Musikzeitung

TSCHOIDR - Schriften der Gesellschaft für Geschichte und Altertümer Russlands an der Moskauer Universität

NOTENBEISPIELE

1 [Andante con espressione]

Со-ловей мой, со-ло-вей, го-ло-сис-тый со-ло-вей!

Detailed description: This block contains the first musical example. It consists of a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The tempo/mood is marked as [Andante con espressione]. The melody is written in a single line with lyrics underneath. There are three phrasing slurs above the notes, labeled with the letters 'a', 'b', and 'c'. The piano accompaniment is not explicitly shown for this example.

2 Andante sostenuto

Ве-чер- ний звон! Ве-чер- ний звон! Как мно-го

fp

Detailed description: This block contains the second musical example. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo/mood is marked as Andante sostenuto. The piano part begins with a forte piano (*fp*) dynamic. The vocal line has lyrics: "Ве-чер- ний звон! Ве-чер- ний звон! Как мно-го". The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

дум на-во-дит он! О ю-ных днях в краю род-

Detailed description: This block continues the musical notation for example 2. It shows the vocal line and piano accompaniment for the second part of the phrase. The lyrics are "дум на-во-дит он! О ю-ных днях в краю род-". The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

-ном, где я лю-бил, где от-чий дом;

Detailed description: This block continues the musical notation for example 2. It shows the vocal line and piano accompaniment for the final part of the phrase. The lyrics are "-ном, где я лю-бил, где от-чий дом;". The piano accompaniment concludes with chords and moving lines.

3 [Andante]

cresc. *mf*

а я, ли-шен.ный здесь сво-бо-ды, ды.шу для

cresc. *mp*

ff

ро-ди-ны дра-гой! А я, лишен.ный здесь сво-бо-

ff

p

-ды, ды.шу для ро-ди-ны дра-гой.

p

4а [Allegretto poco sostenuto]

Как за ре-чень-кой сло-бо-душ-ка сто-ит,

p

по слободке той дороженька бежит.

fp

46 [Adagio]

Грустно было прожить мне, молодой

5а Allegro vivace

«Черкес»

Обвернут буркою ши-

-рокой, и лук, и стрелы за спиной,

fp

«Кабардинская песня»

56 [Moderato]

На Казбек слетелись тучи, словно горные орлы...

6 [Allegro con fuoco]

Не скажу никому, отчего я весной по полям и лугам не собираю цветов, не собираю цветов!

7а [Allegretto]

Вижу, бабочка летает

76 Allegro

8 [Andantino]

По-мо-ги мне во
 По-мо-ги мне во всех делах твоих,

по-мо-ги мне во всех делах твоих и на-учи-мя тво-
 -ри-ти свя-ту-ю во-лю, свя-ту-ю во-лю тво-ю

-ри-ти свя-ту-ю во-лю, свя-ту-ю во-лю тво-ю

9 Moderato

Recitativo Solo Tutti

И же и отцом и сы-ном спо-кло-ня-ем-ся,

же и отцом и сы-ном спо-кло-ня-ем-ся

И сла-ви-ма гла-го-лев-

tutti
 и сла-ви-ма гла-го-лев-ше-го про-ро-ка
 -ше-го про-ро-ка,

10 Allegro moderato

C. A. T. B.

На мо-ре ва-

-лы шу-мят, да не вью-ги, На мо-ре ва-

вью-ги, На зве-ри ре ва-лы шу-мят, е, да не -лы шу-мят; да да не не вью-ги, на мо-ре лю-ди!

11 Andante

Вступление к романсу Лионского

12a Andante sostenuto

Musical score for 12a Andante sostenuto, consisting of two systems of piano accompaniment. The first system includes a dynamic marking of *mf*. The music is written in a key with one flat and a common time signature.

126 Andante sostenuto

Musical score for 126 Andante sostenuto, featuring a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Не спи, ка-зак: во тьме ноч-ной". The piano part includes a dynamic marking of *p*.

12в Andantino

Musical score for 12в Andantino, consisting of piano accompaniment. The music is written in a key with three sharps and a common time signature. A dynamic marking of *p* is present.

Musical score for 13, featuring a vocal line. The lyrics are: "Про-щай, друг со-ловей". The music is in a key with three sharps and a 3/4 time signature.

«Ратнбор Холмоградский»

Musical score for 14, featuring piano accompaniment. It includes tempo markings: *Andantino* (V-ni I), *Allegretto*, and *Andantino Fl. picc.* with a dynamic marking of *p*.

Фрагменты сцены 9

15 Adagio

p

Дуня Пол - но, Ва - ня, не кру - чинь - ся, что на -

Настя Ну, при - шло тво - е ве -

Иван 8 Да - ле - ко я, о - ди - но - кий, ста - ну горь -

Отец Пра - во, пол - но, не кру - чинь - ся,

Adagio *ff.*

pp
V-c.

- прас - но го - ре - вать .

- сель - е, при - пасла те - бе я зель - я

я - ки сле - зы лить

и о чем те - бе гру - стить .

Хор pp

pp
Пол - но, пол - но,

Я дум, я существо бла-го-е,

всем владе-ю, все мо-гу; с то.

бл снн-му я все зем.но- в, в о.

-деж. ам но- ба об- ле-ку!

17 Tempo di mazurka

Я навсе бы ла го то ва, чтоб спасти се бя скорей,

p

ка ко во мне быть здоро вой, про сидеть здесь со рок дней

18a Moderato

За чем же у ходить ей прочь? Мне ва ша

стро гость не по нят на, по ка зывать та ку ю

дочь должно быть вся ко му при ят но

186 Moderato

Но что о на сведет су ма, я в этом на перед у ве-рен

19 Allegro maestoso

Как нам ве се ло дво ем здесь о хо той за бав
 лять ся. Мы здесь рез вим ся, по ем и не можем на иг рать ся.

20 Allegro moderato

Знать дол жен толк в вас о почт мист рже поль ском! кри-вить ду
 шой нас бог о бо ро ни! Век не спот кнут ся в мес те
 сколь зком ни го нор мой, ни ло ша ди мо и

21a Allegretto

Пус-кай сер-деч-ным су-е-ве-рам е-ще ме-ре-щит-ся лю-бовь

216 Andante doloroso

Ручаться мож-но ли за что? Нашум у-жас-ный свое-пра-вен

22 Moderato

О, дни счаст-ли-вых наслаж-де-ний

23 Andante

Archi
 Cor. *fp*
 Fag. *cresc.*

Музыкальный фрагмент с вокальными партиями и фортепиано. Включает ноты для голоса и фортепиано, с русскими текстами: "че - го ж, че - го ж, о" и "серд - це, ты же - ла - ешь".

24 Allegro moderato

25 Adagio

ff Tutti — *sf* V-c. div.

26 a Allegro

266 Fl. solo Cl. solo

Fl. solo Cl. solo

27 Andantino

За - ви - вай - те вен - ки, дев - ки крас - ны - е, у - вен -

- чай - те вен - ком ла - ду свет - лу - ю, как за тот ве - нок ла - да

доб - ра - я вам при - шлет дружка серд - цу ми - ло - го

28 Andante

1. Стемид: Со - би - рай - тесь, звезды не - бес - ны - е, предлу - но - ю ве - ли -
2. Гремислава: Ей ты, сол - нышко яс - но - е, вы - ко - ди на крыльцо ро -

- ча - во - ю, со - би - рай - та - ся, де - вы пре - лест - ны - е, предца -
- ди - мо - е, тыistre - чай сво - е де - тище крас - но - е, е - дет

- рев - ной Гре - ми - сла - во - ю, предца - рев - ной Гре - ми -
в го - сти дочь лю - без - на - я, е - дет в го - сти дочь лю -

- сла - во - ю, предца - рев - ной Гре - ми - сла - во - ю,
- без - на - я, е - дет в го - сти дочь лю - без - на - я.

29 Largo

Не со - колы в те - ре - мах, не

ста - я си - ниц

30 a

Не ба... лы сне... ги

30 б

Как у Ва... нюш... ки го... ло... ва

31

Гай ты, Дкепр ли мой ши. ро. кий! Лейся быс. тро. ю вол. ной

32

При до. ли. нуш. ке сто. я. ла, бе. ла. я сто. я. ла

33

Мед ис. кро. мет. ный, в куб. ке ши. пи,
в ча. ши ре. ко. ю лей. ся, ви. но

34 Moderato

pp.

tr *Ob. tr*

Cl. *Fag.*

35 Allegretto

Вот уж сол - нышко са - дит - ся, все ста - но - вит - ся тем -

ней. Ну, ре - бя та, не ле - нить - ся, при - ни - май - те - ся друж - ней.

36 Moderato

Пiano accompaniment for the first system of piece 36.

Пiano accompaniment for the second system of piece 36.

37 Canzonetta spagnuola

Ис - па́нцы грозили вой - но - ю вла - дычеству маэров

Vocal line for the second and third systems of piece 37.

39 Andante

Под - ле реч - ки у лесоч - ка от - дыха - ла о - дино - ко,

чи - стым воз - ду - хом дыша, ки - евля - ноч - ка - ду - ша

40 Allegro ma non troppo

О го - ре мне и стыд, у -

p

V-c., Cl., Fag.

- бий - ца в сла - ве, в си - ле, а

mf *p*

жерт - ва их, а мой о - тец за - бы - тый

f

41 Maestoso

Вот ок, послед - ний день у - гас, при -

- шел мой срок, на - стал, настал мой час!

42 Andantino

О ес-либ, Гро-мо-бой, ты знал мои стра-
да-нья, о ес-либ ты знал, кто я, кто
я, тво-я же-на и кем те-бе, те-бе я от-да-на

43 Allegro

О-чи, о-чи, не тускней-те, дни и но-чи
слез не лей-те, дни и но-чи слез не лей-те

44 Largo

ppp *ff* *pp* *pp*

45 Andantino tempo marcia

В две-на-дцать часов по но-
чам из гро-ба вста-ет ба-ра-

бан - щик, и хо - дит он в зад и впе -

ред, и бьет он провор - но тре - во - гу

46 Andante

3а -

снуг на холме луго - вом вбли - зи большой до - ро - ги, я

у - несен был дивным сном ту - да, где жи - ли бо - ги


47 Andante



До - ро - гой шел мла - дой пе - вец и с пе - ньем у - да - ля - ся

Рупин

48a Andante ma non troppo



Не бе - лы - то сне - ги,

48б Allegro



Ве - се - ла - я го - ло - ва! Не хо - ди ми - мо са - да,

49a Adagio



Не шу - ми, ма - ти,

legato sempre

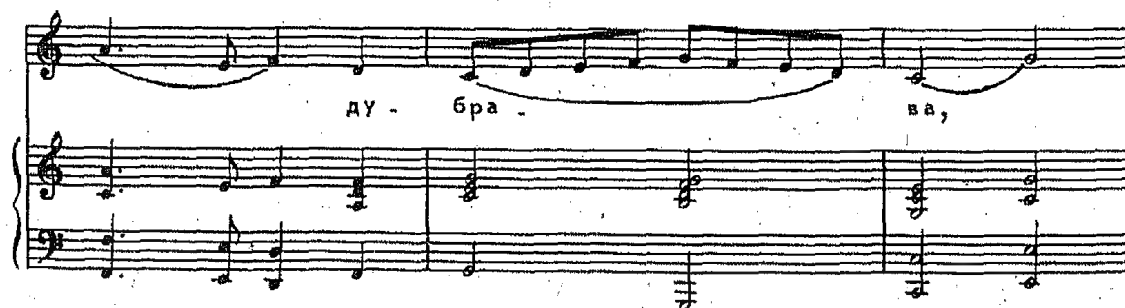
Кашин

49б Maestoso



Не шу - ми, ма - ти, зе - ле - на - я

Рупин



ду - бра - ва,

50a Andantino

Львов-Прач

Вниз по ма-туш-ке по Вол-ге, по ши-рокому раз-доль-ю

50b Andante con moto

Кашин

Вниз по ма-туш-ке по Вол-ге,
по ши-ро-ко-му раз-доль-ю

51

Кашин

Ах-ти, ма-туш-ка, го-ло-ва бо-лит!
Ай, лю-ли, лю-ли, го-ло-ва бо-лит!

52a Andante

Рупин

Ах! ты слы-шишь ли, мой сер-

-деч-ный друг,

52b Adagio

Кашин

Ах, ты слы-шишь ли,

53а Andante

Гурилев

Ах! Не одна-то, не одна во поле до-
роженька, в поле пролегла,

53б Andante sostenuto

Вспомни, вспомни, мой любезный,

54а Lento

Гурилев

Лучина, лучинашка березовая,

54б 2-й куплет

Не ясно горюшь, не вспыхиваешь?

55а Andante sostenuto

Кашин

Вспомни, вспомни, мой любезный,

Варламов

55б Медленно

Вспомни, вспомни, моя любезная,

Львов-Прач

56а Allegro

Во саду ли, в огороде девица гуляла,
невеличка, круглоличка, румяное личко.

Варламов

56б Скоро

Во саду ли, в огороде девица гуляла,
невеличка, круглоличка, румяное личко.

57 [Умеренно]

Ах ты, вре-мя, вре-мяч-ко до-ро-го-е! Ах ты,
 вре-мя, вре-мя зо-ло-то-е! Не ви-
 -дать мне вре-мя, ах, зо-ло-то-го!

58 Allegro moderato

На шей ты мне, ма-туш-ка, крас-ный са-ра-фан,
 не вхо-ди, ро-ди-ма-я, по-пу-сту в изъ-ян

59 Неторопливо

я люб-лю смот-реть в яс-ну,
 но-чень-ку, как го-рят в не-бе яр-ки звез-доч-ки,

60 [Не слишком скоро]

Спи, ма-лют-ка мой пре-крас-ный,

ба - ю - шки, ба - ю,

f

61 [С умеренной скоростью]

На за - ре ты е - е не бу - ди, на за - ре о - на слад - ко так спит.

62 Скоро

Дав - но под вол - шеб - ны - е зву - ки

mf

но - си - лись по за - ле мы с ней?

63 Andante

Мне жаль те - бя! Ты искрен - но так лю - бишь,

64 [Умеренно]

Не шу - ми - те, вет - ры буй - ны - е, не сно -

- си - те с горжел - тых песков, не бу - ди - те дру - га

ми - ло - го, дру - га ми - ло - го.

65 [Tempo di marcia]

Соло *p*
Рос - си - и ку - бок сей, дру - зья, стра.

- не, где мы впер - вы - е

66 В темпе марша

pp sf pp

First system of piano accompaniment for exercise 66. It consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The music is in 2/4 time and features a repeating eighth-note pattern in the bass. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *sf* (sforzando).

Мо - е - го вы зна - ли ль

sf pp f sf

Second system of exercise 66, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a treble clef staff with lyrics "Мо - е - го вы зна - ли ль". The piano accompaniment is on two staves. Dynamics include *sf*, *pp*, and *f*.

дру - га? Он был бра - вый мо - ло - дец,

f sf

Third system of exercise 66, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a treble clef staff with lyrics "дру - га? Он был бра - вый мо - ло - дец,". The piano accompaniment is on two staves. Dynamics include *f* and *sf*.

67 Allegro vivo

f

Piano accompaniment for exercise 67. It consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The music is in 2/4 time and features a repeating eighth-note pattern in the bass. The dynamic is *f* (forte).

68a [Maestoso]

p

Piano accompaniment for exercise 68a. It consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The music is in 2/4 time and features a repeating eighth-note pattern in the bass. The dynamic is *p* (piano). There are triplets and sextuplets indicated by the numbers 3 and 6 below the notes.

686 Andante

Musical notation for measures 686-687. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features piano (p) dynamics and includes several triplet markings (3) over eighth notes in both the treble and bass staves.

Musical notation for measures 688-689. The notation continues with piano (p) dynamics and triplet markings (3) over eighth notes.

68 в

Musical notation for measures 68 в-69 а. The piece continues with piano (p) dynamics. The bass staff shows a melodic line with some chromaticism.

Musical notation for measures 69 б-69 в. The dynamics change to forte (f) and then piano (p). The bass staff features a more active accompaniment.

69 Andante

Musical notation for measure 69, which is a single melodic line in the treble clef.

70а

Musical notation for measure 70а, a single melodic line in the treble clef. The lyrics are: *Вы тем-ней о-сенней но-чи, яр-че мол-ний и зар-ниц.*

70б

Musical notation for measure 70б, a single melodic line in the treble clef. The lyrics are: *лишь на щит-е уча-со-во-го го-рит пол-ноч-на-я лу-на.*

71 Темп марша

Не бил ба-ра-бан перед смутным пол-ком, ког-да мы вож-
 дя хо-ро-ни-ли, и труп не с ру-жей-ным ба-
 таль-ным ог-нем мы нед-разем-ли о-пус-ти-ли,

72а [Очень быстро и задорно]

Что снег на вол-ге не рас-та-ял,
 и что цве-ты не рас-цве-ли.

72б Не спеша, в умеренном движении

У-ста-лость ти-хая ве-чер-няя зо-
 вет из гу-ла го-ло-сов в Ни-же-го-род-ску-ю гу-
 бер-ни-ю и в синь се-ме-нов-ских ле-сов.

72в [Темп марша]

Зо-ло-та-я мо-я Моск-ва

73 Adagio

Уж как пал ту-ман на си-
 не мо-ре, а злодей-тос.

f
 - ка в ре - ти - во *a piacere* серд - це.

74 Allegretto

[mp] *cresc.*
 При - го - рю - нюсь ли я, при - за - ду - ма -

sost. *rit.*
 - юсь: го - ло - ва у ме - ня к гру - ди кло - нит - ся;

75 Andantino

[mp]
 Вьет - ся лас - точ - ка си - зо - кры - ла - я, под ок - ном мо -
 - им о - ди - не - шень - ка. Над ок - ном мо - им, над ко -
rit. *a tempo*
 - ся - ща - тым, есть у лас - точ - ки теп - ло гнез - дыш - ко.

76 Poco allegretto

cresc.
 Я за - теплю свечу воску я - ро - ва, расла - я, ю кольцо друга ми - ло - ва,
p cresc. p cresc. p

77 Andantino

[mp]

Ма-туш-ка, го-лу-буш-ка, сол-ныш-ко мо-е,

78 Andante espressivo

[mp] *cresc.*

Не по-ки-дай ты край-род-ной, е-го ду-ша ты, у-кра-
-шень-е, те-бе хра-нит он нас-лаж-де-ние, те-бе од-ной, те-бе од-ной!

a piacere

79 Larghetto

[mp]

Вам не по-нять мо-ей пе-ча-ли, ког-да рас-тер-за-ны тос-
-кой, на-дол-го в-даль не про-во-жа-ли то-го, кто
вла-ству-ет ду-шой, то-го, кто вла-ству-ет ду-шой!

rall.

80 Andante con moto

p *cresc.* *f*

Как до-ро-жу я пре-крас-ным мгновеньем!

pp *cresc.* *f* *pp*

p *cresc.* *f*

Му-зы-кой вдруг на-пол-ня-ет-ся слух,

pp *cresc.* *f* *p*

81 *Larghetto*

cresc.

Бу - дешь по - дав - ле - на жи - знью хо -

pesante

cresc.

- лод - ной, бед - на - я де - вуш - ка ты!

fp

rf

82 *Moderato*
ra tempo

rall. *ad lib.*

У - вы! С тех пор я по - нял вас глу - бо - ко... Бог

p

colla voce

f *lento* *p*

с ва - ми! Бог с ва - ми! Я вас боль - ше не люб - лю,

p

f *p*

83а *Andantino*

Гурилев

[tr]

И скуч - но, и груст - но, и неко - му ру - ку под - ать

p

836 Andante non troppo lento

И скуч - но, и груст - но,

84 Andante con moto

Ког - да од - ни вос - по - ми -

на - нья о заблужде - ниях страстей

85 Recit. con moto

то - то, кто страстью и по - ро - ком за -

тмл тво - и мла - ды - е дни, мо - лю яз - ви - тельным у -

Темпо I

пре - ком ты в о - ный час не по - мя - ни.

sempre pp *calando* *p*

86a Andante religioso Гурлиев

[mp] *cresc.*

В ми - ну - ту жи - зни труд - ну - ю тес - нит - ся ль в сердце грусть:

86б Andante Глинка

В ми - ну - ту жи - зни труд - ну - ю тес - нит - ся ль в сердце грусть

p

87 Moderato

[mf]

Фон - тан люб - ви, фон - тан жи - вой!

sempre legato

p

88a Allegro

Ро - ди - на мо - я!

88b Allegro maestoso

Славь - ся, славь ся ты, Русь мо - я!

89 Energico

90 Allegro maestoso

Сла - ва!

91a Moderato assai

Нет, не до свадеб нам в э - то без - вре - мя нье. Ни - вы за - топ - та - ны, се - ла раз - гром - ле - ны, Русь и - зо - шла в сле - зах!

91b Andante mosso con anima

Ты не кру - чинь - ся, ди - тят - ко мо - е! Не плачь, не плачь, воз - люб - лен - но - е ча - до!

91в Moderato

Ну вот, я до - жил, сла - ва бо - гу,

до свадь - бы до - че - ри мо - ей.

92 Presto

Musical notation for measure 92, Presto tempo. The notation is on a single treble clef staff in 2/4 time, featuring a sequence of eighth and sixteenth notes.

93 Con moto

Musical notation for measure 93, Con moto tempo. The notation is on a grand staff (treble and bass clefs) in 2/4 time, featuring a sequence of eighth and sixteenth notes with a *pp* dynamic marking.

94 Mosso

Musical notation for measure 94, Mosso tempo. The notation is on a grand staff in 2/4 time, featuring a sequence of eighth and sixteenth notes with a *pp* dynamic marking.

95 Presto

Musical notation for measure 95, Presto tempo. The notation is on a grand staff in 2/4 time, featuring a sequence of eighth and sixteenth notes with *mf* and *f* dynamic markings.

Musical notation for measure 95, Presto tempo. The notation is on a grand staff in 2/4 time, featuring a sequence of eighth and sixteenth notes with *f* and *ff* dynamic markings.

96a Allegro

Musical notation for measure 96a, Allegro tempo. The notation is on a single treble clef staff in 2/4 time, featuring a sequence of eighth and sixteenth notes.

Дела давно ми нувших дней,

96b Moderato

Musical notation for measure 96b, Moderato tempo. The notation is on a grand staff in 2/4 time, featuring a sequence of eighth and sixteenth notes with a *p* dynamic marking.

96a Allegro con spirito

Музыкальная запись для фортепиано, состоящая из одной системы. Темп Allegro con spirito. Динамика ff. Музыка начинается с аккорда в правой руке и ритмичной мелодии в левой. Над нотами в правой руке есть штрихи.

Дай, Пе-рун, бу - лат - ный меч мне по ру - ке,

97 Allegro moderato

Музыкальная запись для фортепиано, состоящая из двух систем. Темп Allegro moderato. Музыкальная фраза с плавными связками.

У - же ли мне во цве - те лет люб - ви ска - зать!

«Про - сти на - век! Про - сти, про - сти на - век!»

98 Andante quasi Allegretto

Музыкальная запись для фортепиано, состоящая из двух систем. Темп Andante quasi Allegretto. Динамика p. Музыкальная фраза с плавными связками.

99 Allegro vivo (Poco meno mosso)

Музыкальная запись для фортепиано, состоящая из одной системы. Темп Allegro vivo (Poco meno mosso). Динамика Ob. mf. Музыкальная фраза с плавными связками.

100 Prestissimo

Музыкальная запись для фортепиано, состоящая из двух систем. Темп Prestissimo. Динамика f и ff. Музыкальная фраза с плавными связками.

101 Andante

Музыкальная запись для фортепиано, состоящая из двух систем. Темп Andante. Динамика mf, f, p. Музыкальная фраза с плавными связками.

102a Allegro

Музыкальная запись для фортепиано, состоящая из одной системы. Темп Allegro. Динамика pp. Музыкальная фраза с плавными связками.

1026 con grazia

Музыкальная запись для фортепиано, состоящая из одной системы. Темп con grazia. Динамика p. Музыкальная фраза с плавными связками.

103a Allegro

Two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is marked 'Allegro'. The second staff continues the melody with some phrasing slurs.

1036 *cantabile*
Cl.

A single staff of musical notation in 2/4 time, marked 'cantabile'. The instrument is specified as 'Cl.' (Clarinet). The music features a long, flowing melodic line with several phrasing slurs.

Fag.

103b

Two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The music is marked '103b' and features a rhythmic, eighth-note pattern with some phrasing slurs.

103r

A single staff of musical notation in 2/4 time, marked '103r'. The music consists of a series of eighth notes with phrasing slurs.

104 [Vivo]

Piano score for 104, marked '[Vivo]'. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The music is in 2/4 time and features a rhythmic accompaniment with some phrasing slurs.

105a Moderato, ma energico

A single staff of musical notation in 2/4 time, marked '105a Moderato, ma energico'. The music is in treble clef and features a rhythmic pattern with some phrasing slurs.

1056 Allegro moderato

A single staff of musical notation in 2/4 time, marked '1056 Allegro moderato'. The music is in treble clef and features a rhythmic pattern with some phrasing slurs.

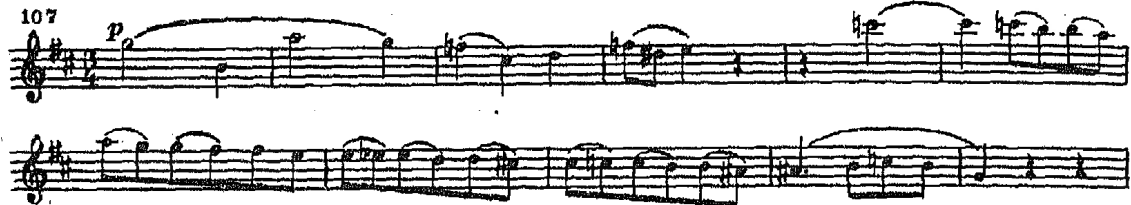
106a

Piano score for 106a, marked '106a'. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The music is in 2/4 time and features a rhythmic accompaniment with some phrasing slurs.

106 Tempo di valse *dolce*



107



108 Andante con moto
con molta anima



с об-ма-ну-той ду-шо-ю я сча-стья ждал,

109 Con moto



Где на-ша ро-за, дру-зья мо-и, у-вя-ла ро-за, дитя за-ри.

110 Andante mosso



На-прас-но на-деж-да мне сча-стье га-да-ет,

111 Con moto

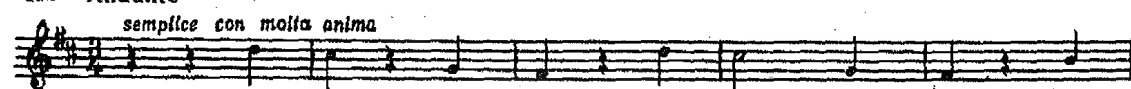


У-сну-ли го-лу-бы е се-го-дня

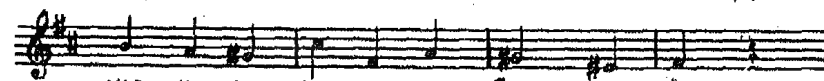


как вче-ра,

112 Andante



Тяж-ка пе-чаль и гру-стен свет. Ни



сна, ни по-ко-я мне, бед-ной, нет.

BENUTZTE LITERATUR

1. Ленин В. И. Из прошлого рабочей печати.— Полн. собр. соч., т. 25.
2. Ленин В. И. Роль сословий и классов в освободительном движении.— Полн. собр. соч., т. 23.
3. А...ов А. Воспоминание о А. Е. Варлаамове.— Орел, 1859, № 3—4.
4. Азадовский М. К. История русской фольклористики, т. 1. Л., 1958.
5. Аксаков С. Т. Литературные и театральные воспоминания.— Собр. соч. в 5-ти т., т. 3. М., 1966.
6. Аксаков С. Т., Шевырев С. П., Мельгунов Н. А. Пан Твардовский. Волшебная опера... А. Н. Верстовского.— Моск. вестник 1828. Драматическое прибавление № 1. Подп.: *Любитель русского театра, S., M.*
7. Акутин Ю. Александр Вельтман и его роман «Странник».— В кн.: Вельтман А. Ф., Странник. М., 1977.
8. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка от истоков до вершин творчества. М., 1963.
9. Алексеев А. Д. Русские пианисты. М.—Л., 1948.
10. Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи.— Лит. наследство, т. 91. М., 1982.
11. Алперс Б. Актерское искусство в России, т. 1. М.—Л., 1945.
12. Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1960.
13. Аракчиев Д. И. Восточные напевы в произведениях русских композиторов.— Музыка и жизнь, 1908, № 5.
14. Арапов П. Летопись русского театра. Спб., 1861.
15. Аринштейн Л. М. Реминисценций и автореминисценции в системе лермонтовской поэтики.— В кн.: Лермонтовский сборник. Л., 1985.
16. [Арнольд Ю. К.] Воспоминания Ю. Арнольда, вып. 1—2. М., 1892; вып. 3. М., 1893.
17. Арнольд Ю. «Эсмеральда».— Пантеон, 1852, № 1.
18. Асафьев Б. В. Важнейшие этапы развития русского романа.— В кн.: Русский роман. М.—Л., 1930.
19. Асафьев Б. В. Глинка.— Избр. труды, т. 1. М., 1952.
20. Асафьев Б. В. Евгений Онегин, лирические сцены П. И. Чайковского.— Избр. труды, т. 2. М., 1954.
21. Асафьев Б. В. Из книги «Музыка моей Родины».— Избр. труды, т. 4. М., 1955.
22. Асафьев Б. В. Композитор из плеяды славяно-русских бардов.— Избр. труды, т. 4. М., 1955.
23. Асафьев Б. В. Композиторы первой половины XIX века. М., 1959.
24. Асафьев Б. В. Музыка в кружках русских интеллигентов 20—40-х годов.— В кн.: Музыказнание. Временник отдела музыки Гос. ин-та истории искусств, вып. 4. Л., 1928.
25. Асафьев Б. В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортиянского.— В кн.: Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927.
26. Асафьев Б. В. Письма о русской опере и балете.— Избр. труды, т. 2. М., 1954.
27. Асафьев Б. В. Русская музыка от начала XIX столетия. М.—Л., 1930.

28. Асафьев Б. В. Симфония.— Избр. труды, т. 5. М., 1957.
29. Асафьев Б. В. Увертюра «Руслан и Людмила» Глинки.— Избр. труды, т. 1. М., 1952.
30. Афанасьев Н. Я. Воспоминания.— Ист. вестник, 1890, июль.
31. Баталин Н. Воронеж в музыкальном отношении.— Москвитянин, 1844, № 7.
32. Бахтин М. Эпос и роман: (О методологии исследования романа).— Вопросы литературы, 1970, № 1.
33. Белинский В. Г. Иван Андреевич Крылов.— Полн. собр. соч., т. 8. М., 1955.
34. Белинский В. Г. Литературные мечтания.— Полн. собр. соч., т. 1. М., 1953.
35. Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя.— Полн. собр. соч., т. 1. М., 1953.
36. Белинский В. Г. «Пантеон русского и всех европейских театров» [О переводе «Бури» Шекспира].— Полн. собр. соч., т. 4. М., 1954.
37. Белинский В. Г. Петербург и Москва.— Полн. собр. соч., т. 8. М., 1955.
38. Белинский В. Г. Письмо к В. П. Боткину.— Полн. собр. соч., т. 11. М., 1956.
39. Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды.— Полн. собр. соч., т. 5. М., 1954.
40. Белинский В. Г. Русская литература в 1840 году.— Полн. собр. соч., т. 4. М., 1954.
41. Белинский В. Г. Русская литература в 1841 году.— Полн. собр. соч., т. 5. М., 1954.
42. Белинский В. Г. «Сказки русские, рассказываемые Иваном Ваненко. Русские народные сказки, собранные Богданом Бронницыным».— Полн. собр. соч., т. 2. М., 1953.
43. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина.— Полн. собр. соч., т. 7. М., 1955.
44. Берлиоз Г. Мемуары. М., 1962.
45. Бернадт Г. Статьи и очерки. М., 1978.
46. Бернадт Г., Ямпольский И. Гулак-Артемовский и его русские связи.— В кн.: Из истории русско-украинских музыкальных связей. М., 1956.
47. Блок А. «Без божества, без вдохновенья» (Цех акменстов).— Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М.—Л., 1962.
48. Бородин А. П. Письма, вып. 4. М.—Л., 1950.
49. Боткин В. П. Итальянская и германская музыка.— Соч., т. 3. Спб., 1893.
50. Боткин В. П. Итальянская опера.— Современник, 1850, № 2.
51. Боткин В. П. Итальянская опера в Петербурге в 1849 году.— Соч., т. 3. Спб., 1893.
52. Боткин В. П. Об эстетическом значении новой фортепианной школы.— Соч., т. 3. Спб., 1893.
53. Боткин В. П. Оле-Буль.— Брейтинг.— Sing-Akademie.— Соч., т. 3. Спб., 1893.
54. Боткин В. П. Письма об Испании. Л., 1976.
55. Боткин В. П. «Роберт».— Г-жа Крей в роли Изабеллы.— Соч., т. 3. Спб., 1893.
56. Боткин В. П. С.-Петербургская итальянская опера в течение декабря 1848 и января 1849 года.— Отечественные записки, 1849, № 2. Смесь.
57. Боткин В. П. и Тургенев И. С. Неизданная переписка, 1851—1869. М.—Л., 1930.
58. Булгарин Ф. В. Тальберг (Концерт 22 февраля).— Сев. пчела, 1839, 25 февр.
59. Булгарин Ф. В. Что такое Оле Буль?— Сев. пчела, 1834, 24 февр. Подп.: Ф. Б.
60. Булич С. Habent sua fata melodia.— РМГ, 1918, № 11—12.
61. Бутурлин М. Д. Записки.— Рус. архив, 1897, кн. 3, вып. 12.
62. Балза И. Мария Шимановская. М., 1956.
63. Варламов А. Антикритика.— Молва, 1832, 25 окт.

64. Варламов А. Артистическое известие.—Галатея, 1839, л. 33.
65. Васина-Гроссман В. А. К истории либретто «Ивана Сусанина» Глинки.—В кн.: Стилевые особенности русской музыки XIX—XX веков. Л., 1983.
66. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М., 1956.
67. Веневитинов М. А. Франц Лист и граф Мих. Ю. Внелгорский в 1839 г.—Рус. старина, 1886, ноябрь.
68. Верстовский А. Н. Письма А. Верстовского.—Щукинский сборник, вып. 9. М., 1910.
69. Верстовский А. Н. Автобиография А. Верстовского.—В кн.: Бирюч Петроградских гос. театров, вып. 2. Пг., 1920.
70. Верстовский А. Н. Письмо к С. П. Шевыреву.—В кн.: Муз. старина, вып. 6. Спб., 1911.
71. Верстовский А. Н. Письмо к А. М. Геденову.—В кн.: ЕИТ, 1913, вып. 1.
72. Верстовский А. Н. Письмо к А. М. Геденову.—В кн.: ЕИТ, 1914, вып. 3.
73. Виноградов В. Стиль прозы Лермонтова.—Лит. наследство, т. 43—44. М., 1941.
74. Войнова А. В. Верстовский и его опера-водевиль «Кто брат, кто сестра».—В изд.: Верстовский А. Н. Кто брат, кто сестра. М.—Л., 1949.
75. Войнова А. В. Предисловие и коммент. к изд.: Верстовский А. Романсы, песни и куплеты из музыки к водевилям и пьесам. М., 1971.
76. Вольман Б. Русские нотные издания XIX—начала XX века. Л., 1970.
77. Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года, ч. I. Спб., 1877.
78. Воронцов Ю. В. Композитор А. А. Алябьев и его воронежские друзья.—В кн.: Воронежский краеведческий сборник. Воронеж, 1985.
79. Герцен А. И. Былое и думы.—Собр. соч. в 30-ти т., т. 8. М., 1955.
80. Герцен А. И. Былое и думы.—Собр. соч. в 30-ти т., т. 9. М., 1956.
81. Герцен А. И. О развитии революционных идей в России.—Собр. соч. в 30-ти т., т. 7. М., 1956.
82. Гинзбург Л. С. Генрик Венявский в России.—В сб.: Русско-польские музыкальные связи. М., 1963.
83. Глебов А. Провинциальные театры в России.—Пантеон, 1840, кн. 7.
84. Глинка М. И. Заметки об инструментовке.—В кн.: 88.
85. Глинка М. И. Записки.—В кн.: 88.
86. Глинка М. И. Материалы оперы «Иван Сусанин».—В кн.: 88.
87. Глинка М. И. Материалы оперы «Руслан и Людмила».—В кн.: 88.
88. Глинка М. И. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка, т. 1. М., 1973.
89. Глинка М. И. Письма.—Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка, т. 2 А. М., 1975.
90. Глинка М. И. Письма.—Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка, т. 2 Б. М., 1977.
91. Глинка в воспоминаниях современников. М., 1955.
92. Глумов А. Музыка в русском драматическом театре. М., 1955.
93. Гоголь Н. В. Несколько слов о Пушкине.—Полн. собр. соч., т. 8. М., 1952.
94. Гоголь Н. В. Петербургские записки 1836 года.—Полн. собр. соч., т. 8. М., 1952.
95. Гоголь Н. В. Последний день Помпеи.—Полн. собр. соч., т. 8. М., 1952.
96. Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Л., 1959.
97. Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века (1836—1856). Л., 1969.
98. Головинский Г. Композитор и фольклор. М., 1981.
99. Григорьев А. А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина.—В кн.: Григорьев А. А. Искусство и нравственность. М., 1986.

100. Григорьев А. Русские народные песни: Критический опыт.— Москвитин, 1854, № 15.
101. Григорьев А. А. Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны.— Собр. соч., вып. 14. М., 1915.
102. Давыдова М. В. Театрально-декорационная и декоративная живопись первой половины XIX века.— В кн.: История русского искусства, т. 8, кн. 2. М., 1964.
103. Даль В. И. Были и небылицы казака Луганского, кн. 4. Спб., 1839.
104. Данненберг К. Провинциальные театры в России.— Пантеон, 1840, кн. 7.
105. Даргомыжский А. С. Избр. письма. М., 1952.
106. Декабристы: Поэзия, драматургия, проза, публицистика, литературная критика. М.—Л., 1951.
107. Доброхотов Б. В. А. А. Алябьев: Камерно-инструментальное творчество. М.—Л., 1948.
108. Доброхотов Б. В. Александр Алябьев: Творческий путь. М., 1966.
109. Доброхотов Б. В. А. Н. Верстовский. М.—Л., 1949.
110. Доброхотов Б. В. Народные песни в записях и обработках Алябьева.— В кн.: Вопросы музыкознания, т. 2. М., 1956.
111. Долгов С. А. Ф. Вельтман и его план окончания «Русалки» Пушкина. М., 1897.
112. Драматический альбом для любителей театра и музыки, кн. 1. М., 1826.
113. Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох. 1825—1881. Пг., 6. г.
114. Житомирский Д. Роберт и Клара Шуман в России. М., 1962.
115. Захарченко А. Киевский театр.— Репертуар и Пантеон, 1846, № 2.
116. Избранные социально-политические и философские произведения декабристов, т. 1. М., 1951.
117. История русской музыки в нотных образцах, т. 3. Сост. и ред. С. Л. Гинзбурга. М., 1970.
118. Канн-Новикова Е. И. М. И. Глинка. Новые материалы и документы, вып. 1—3. М., 1950—1955.
119. Каренин В. Ак. К. Лядов и его «Зорюшка».— Муз. современник, 1916, кн. 7.
120. Кацанов Я. С. Из истории музыкальной культуры Одессы.— В кн.: Из музыкального прошлого, вып. 1. М., 1960.
121. Кашин Д. Н. Русские народные песни, собранные и изданные для пения с фортепиано Даниилом Кашиным. Под ред. В. Беляева. М., 1959.
122. Киселев В. Н. П. Огарев — музыкант.— В кн.: Вопросы музыкознания, вып. 2. М., 1956.
123. Кони Ф. А. Александринский театр.— Репертуар и Пантеон, 1847, кн. 2.
124. Кони Ф. Большой театр. «Аскольдова могила».— Лит. газета, 1841, 16 сент.
125. Кони Ф. Итальянская опера в Петербурге.— Пантеон, 1850, № 1.
126. Кони Ф. Н. В. Лавров, русский певец и актер.— Пантеон, 1840, № 6.
127. Кони Ф. Петербургские концерты.— Репертуар и Пантеон, 1847, кн. 3.
128. Кони Ф. А. Русские новости.— Лит. газета, 1842, 6 дек.
129. Коренюк О. Г. Музыкальная жизнь Киева в первой половине XIX века.— В кн.: Из музыкального прошлого, т. 2. М., 1965.
130. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Л., 1983.
131. Красовская В. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.—М., 1958.
132. Кремлев Ю. Русская мысль о музыке, т. 1. Л., 1954.
133. Кублик М. История оперы в лучших ее представителях. М., 1874.
134. Кузнецов К. А. Глинка и его современники.— В кн.: История русской музыки в исследованиях и материалах, т. 3. М., 1926.
135. Курочкин Ю. Из театрального прошлого Урала. Свердловск, 1957.
136. Кюи Ц. А. Иван Федорович Ласковский.— Избр. статьи. Л., 1952.
137. Лавров И. И. Сцена и жизнь в провинции и в столице. М., 1889.
138. Ларош Г. А. Глинка и его значение в истории музыки.— В кн.: Избр. статьи, вып. 1. Л., 1974.
139. Ласточкина Е. Осип Петров. М.—Л., 1950.

140. Левашева О. Е. А. А. Алябьев.—В кн.: Левашева О. Е., Келдыш Ю. В., Кандицкий А. И. История русской музыки, т. 1. М., 1972.
141. Левашева О. Е. Музыка в кружке А. А. Дельвига.—В кн.: Вопросы музыкознания, вып. 2. М., 1956.
142. Левашева О. Читая письма Глинки.—Сов. музыка, 1979, № 6.
143. Левин Ю. Д. «Волшебная ночь» А. Ф. Вельтмана. Из истории восприятия Шекспира в России.—В кн.: Русско-европейские литературные связи. М.—Л., 1966.
144. Ленский Д. Т. Громобой. Большая романтическая опера с речитативами. М., 1857.
145. Ливанова Т. Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века, вып. 2. М., 1963; вып. 3. М., 1966.
146. Ливанова Т. Н., Протопопов В. В. Оперная критика в России, т. 1, вып. 1. М., 1966.
147. Ливанова Т. Н. Оперная критика в России, т. 1, вып. 2. М., 1967.
148. Ливанова Т., Протопопов Вл. Глинка: Творческий путь, т. 1—2. М., 1955.
149. Листова Н. А. Варламов. М., 1968.
150. Львов Н. А. О русском народном пении.—В кн.: Львов—Прач. Собрание народных русских песен с их голосами. М., 1955.
151. М. Д. Воспоминание о А. Е. Варламове.—Сев. пчела, 1851, 19 фев.
152. М. И. Глинка. Исследования и материалы. Под ред. А. В. Оссовского. Л.—М., 1950.
153. М. И. Глинка. Сб. материалов и статей. Под ред. Т. Н. Ливановой. М., 1950.
154. М. И. Глинка. Сб. статей. Под ред. Е. М. Гордеевой. М., 1958.
155. Мазель Л. О мелодии. М., 1952.
156. Мазель Л. А. Роль секстовости в лирической мелодике.—В кн.: Вопросы музыкознания, т. 2. М., 1956.
157. Марков П. А. Малый театр тридцатых и сороковых годов.—В кн.: Московский Малый театр: 1824—1924. М., 1924.
158. Мельгунов Н. А. Берлиоз и его музыкальные произведения.—Моск. ведомости, 1847, 3 апр.
159. Мельгунов Н. А. Глинка и его музыкальные сочинения.—В кн.: 91.
160. Мельгунов Н. А. Московские записки. Музыка г. Глинки.—Молва, 1834, № 24, июнь. *Без подп.*
161. Мельгунов Н. А. Русские музыкальные новости из-за границы.—Москвитянин, 1844, № 10.
162. Музалевский В. Русское фортепьянное искусство: XVIII—первая половина XIX века. Л., 1961.
163. Мусоргский М. П. Письма. М., 1984.
164. Н. К. Несколько слов о Пасте.—Репертуар русского театра, 1841, № 5.
165. Натансон В. Из музыкального прошлого Московского Университета. М., 1953.
166. Натухайский В. Русский театр.—Пантеон, 1851, № 10.
167. Неверов Я. М. О новой опере г. Глинки «Жизнь за царя».—В кн.: 91.
168. Нечкина М. В. Грибоедов и декабристы. М., 1951.
169. Одоевский В. Ф. Арто и Люилье.—В кн.: 180.
170. Одоевский В. Ф. Берлиоз в Петербурге.—В кн.: 180.
171. Одоевский В. Ф. Вьетан и Арто.—В кн.: 180.
172. Одоевский В. Ф. Гензельт.—В кн.: 180.
173. Одоевский В. Ф. Гномы XIX столетия.—В кн.: 231.
174. Одоевский В. Ф. Замечательный концерт г-на Л. Маурера.—В кн.: 180.
175. Одоевский В. Ф. Из записной книжки.—В кн.: 231.
176. Одоевский В. Ф. Концерт Берлиоза в Петербурге.—В кн.: 180.
177. Одоевский В. Ф. Лагруа в роли Донны Анны.—В кн.: 180.
178. Одоевский В. Ф. Мнение любителя музыки о скрипичном концерте Бетховена.—Сев. пчела, 1834, 14 марта.

179. Одоевский В. Ф. Музыкальная хроника.—Сев. пчела, 1838, 22 февр. Подп.: К. Биттерман.
180. Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. Под ред. Г. Б. Бернандта. М., 1956.
181. Одоевский В. Ф. Несколько слов о кантатах г. Верстовского.— В кн.: 180.
182. Одоевский В. Ф. Нечто об одном концерте.— В кн.: 180.
183. Одоевский В. Ф. Новая русская опера: Жизнь за царя.— В кн.: 180.
184. Одоевский В. Ф. О завтрашнем концерте Уле Булля.— В кн.: 180.
185. Одоевский В. Ф. О концерте любителей музыки, данном 4 января 1832 года.— Сев. пчела, 1832, 9 янв. Подп.: *Любитель музыки*.
186. Одоевский В. Ф. О концерте Филармонического общества, данном в пользу вдов и сирот 23 декабря 1831 года.— В кн.: 180.
187. Одоевский В. Ф. О музыке в Москве и о московских концертах в 1825 году.— В кн.: 180.
188. Одоевский В. Ф. О русских концертах Общества посещения бедных в музыкальном отношении.— В кн.: 180.
189. Одоевский В. Ф. Отчет о концертах за прошедшую неделю.— В кн.: 180.
190. Одоевский В. Ф. Письма А. Н. Верстовскому.— В кн.: 180.
191. Одоевский В. Ф. Письма в Москву о петербургских концертах: I. Дилетанты.— Вечера г-жи Плейель.— В кн.: 180.
192. Одоевский В. Ф. Письма в Москву о петербургских концертах: III. Тальберг.— Концерт Филармонического общества.— Виолончелист Серве.— В кн.: 180.
193. Одоевский В. Ф. Письма в Москву о петербургских концертах: IV. Виолончелист Серве.— Исторические концерты.— В кн.: 180.
194. Одоевский В. Ф. Письмо к любителю музыки об опере г. Глинки: Жизнь за царя.— В кн.: 180.
195. Одоевский В. Ф. Последний концерт (7-го марта) Филармонического общества...— В кн.: 180.
196. Одоевский В. Ф. Приложение к биографии М. И. Глинки (1857) (Письмо к В. В. Стасову).— В кн.: 180.
197. Одоевский В. Ф. «Руслан и Людмила».— В кн.: 180.
198. Одоевский В. Ф. «Руслан и Людмила», опера русского музыканта Глинки.— В кн.: 180.
199. Одоевский В. Ф. Русская и так называемая общая музыка.— В кн.: 180.
200. Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975.
201. Одоевский В. Ф. Уле Буль в Москве.— В кн.: 180.
202. Памяти Глинки. Исследования и материалы. Под ред. Т. Н. Ливановой. М., 1958.
203. Панаев И. И. Литературные воспоминания. Л., 1950.
204. Пекелис М. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение, т. 1. М., 1966.
205. Петров О. А. Воспоминания.— Новое время, 1903, 24 февр.
206. Петрова-Воробьева А. Я. К 500-му представлению «Жизни за царя».— В кн.: 91.
207. Пиксанов Н. К. Грибоедов и Вяземский—соавторы пьесы.— В изд.: Верстовский А. Кто брат, кто сестра. Опера—водевиль в одном действии. М.—Л., 1949.
208. Полевой Н. А. Записки. Спб., 1888.
209. Полевой Н. А. Русский театр. Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев.— Моск. телеграф, 1832, № 18. Подп.: *Н. П.*
210. Попова Т. В. И. А. Рупин и его песни.— В кн.: Рупин И. Народные русские песни. М., 1955.
211. Попова Т. В. Русское народное музыкальное творчество, вып. 3. М., 1957.
212. Протопопов В. В. «Иван Сусанин» Глинки. М., 1961.
213. Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях, т. 1. М., 1962.

214. Протопопов В. Новое в глинкиане.—Сов. музыка, 1955, № 9.
215. Пушкин А. С. О народности в литературе.—Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М., 1978.
216. Пушкин А. С. О поэтическом слого.—Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М., 1978.
217. Пушкин А. С. Путешествие из Москвы в Петербург.—Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М., 1978.
218. Пушкин А. С. Юрий Милославский, или Русские в 1612 году.—Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М., 1978.
219. Пушкин в неизданной переписке современников.—Лит. наследство, т. 58. М., 1952.
220. Пушкин в романах и песнях его современников. М., 1936.
221. Раабен Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961.
222. Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948.
223. Резвой М. Адольф Гензельт.—Сев. пчела, 1838, 17 марта.
224. Резвой М. О сущности музыки.—Отечественные записки, 1839, № 5.
225. Римский-Корсаков Н. А. Письма к В. В. Стасову.—Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка, т. 5. М., 1963.
226. Розанов А. С. Музыкальный Павловск. Л., 1978.
227. Розанов А. Полина Виардо-Гарсиа. 3-е изд. Л., 1982.
228. Рубинштейн А. Г. Автобиографические рассказы.—Литературное наследие в 3-х т., т. 1. М., 1983.
229. Рубинштейн А. Г. Разговор о музыке (Музыка и ее мастера).—Литературное наследие в 3-х т., т. 1. М., 1983.
230. Рупин И. Народные русские песни, аранжированные для голоса с аккомпанементом фортепиано и для хора. Под ред. и с предисл. В. М. Бельева. М., 1955.
231. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. 2. М., 1974.
232. Сатин Н. Вступление к шекспировской пьесе.—В кн.: Шекспир В. Буря. С англ. пер. Н. Сатин. М., 1840.
233. Сенковский О. И. Музыкальные новости.—В кн.: 148, II.
234. Сенковский О. И. Опера в Петербурге. Руслан и Людмила.—В кн.: 148, II.
235. Серебрянский А. П. Мысли о музыке.—Моск. наблюдатель, 1838, кн. 1.
236. Серов А. Н. Бетховен и его три стиля. Книга В. Ф. Ленца.—Статьи о музыке, вып. 1. М., 1984.
237. Серов А. Н. Верстовский и его значение для русского искусства.—Критич. статьи, т. 3. Спб., 1895.
238. Серов А. Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке.—В кн.: 91.
239. Серов А. Н. «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила». Критич. статьи, т. 3. Спб., 1895.
240. Серов А. Н. Заметки о петербургских театрах.—Статьи о музыке, вып. 1. М., 1984.
241. Серов А. Н. Концерт Филармонического общества.—Концерт г. Гаумана.—Статьи о музыке, вып. 2. М., 1985.
242. Серов А. Н. Концерты в Петербурге.—Статьи о музыке, вып. 1. М., 1984.
243. Серов А. Н. Музыка и виртуозы.—Статьи о музыке, вып. 1. М., 1984.
244. Серов А. Н. Музыка южно-русских песен.—Критич. статьи, т. 2. Спб., 1892.
245. Серов А. Н. Письма к его сестре С. Н. Дютур. Спб., 1896.
246. Серов А. Н. Письма о музыке. II. К А. Д. Улыбышеву по случаю толков о Моцарте и Бетховене.—Статьи о музыке, вып. 1. М., 1984.
247. Серов А. Н. «Роберт».—Критич. статьи, т. 2. Спб., 1892.
248. Скабичевский А. Наш исторический роман в его прошлом и настоящем.—Соч., т. 2. Спб., 1895.
249. Скайлер Е. Воспоминания.—Рус. старина, 1890, т. 47.
250. Соллогуб В. А. Воспоминание о князе В. Ф. Одоевском.—В кн.: На память о князе В. Ф. Одоевском. М., 1869.
251. Соллогуб В. А. Воспоминания. М.—Л., 1931.

252. Соловьев С. М. Записки. [Пг., 1915].
253. Соловьев С. П. Отрывки из памятной книжки отставного режиссера.— ЕИТ, сезон 1895/96, Прилож. 1. Спб., 1897.
254. Сомов О. О романтической поэзии.— В кн.: 231.
255. Станкевич Н. В. Переписка. 1830—1840 гг. М., 1914.
256. Стасов В. В. А. П. Бородин.— В кн.: Статьи о музыке, вып. 4. М., 1978.
257. Стасов В. В. Гектор Берлиоз.— Статьи о музыке, вып. 1. М., 1974.
258. Стасов В. В. Искусство XIX века.— В кн.: Избр. соч. в 3-х т., т. 3. М., 1952.
259. Стасов В. В. Лист, Шуман и Берлиоз в России.— Избр. соч. в 3-х т., т. 3. М., 1952.
260. Стасов В. В. Михаил Иванович Глинка.— В кн.: Статьи о музыке, вып. 1. М., 1974.
261. Стасов В. В. Музыкальное обозрение 1847 г.— Статьи о музыке, вып. 1. М., 1974.
262. Стасов В. В. Мученица нашего времени.— Статьи о музыке, вып. 1. М., 1974.
263. Стасов В. В. Несостоявшаяся опера Глинки.— Статьи о музыке, т. 5-А. М., 1980.
264. Стасов В. В. Училище правоведения сорок лет тому назад.— Избр. соч., т. 2. М., 1952.
265. Стасов Д. Музыкальные воспоминания.— РМГ, 1909, № 13—14.
266. Стахович М. Русские народные песни. Предисл., ред. и примеч. Н. Владыкиной-Бачинской. М., 1964.
267. Степанов П. А. Воспоминания о М. И. Глинке.— В кн.: 91.
268. Стихотворная комедия, второй половины XVIII — начала XIX века. Вступит. статья, подготовка текста и примеч. М. О. Янковского. М.—Л., 1964.
269. Струйский Д. Ю. Бетховен.— Лит. газета, 1841, № 12. Подп.: *Трилунный*.
270. Струйский Д. Ю. Замечания на статью Шатобриана о музыке.— Лит. газета, 1830, 23 окт. Подп.: *Трилунный*.
271. Струйский Д. Ю. Музыка.— Сев. пчела, 1833, 2 сент. Подп.: *Трилунный*.
272. Струйский Д. Ю. Народность музыки.— Молва, 1833, № 5, 12 янв. Подп.: *Трилунный*.
273. Струйский Д. Ю. О петербургской музыке.— Молва, 1831, № 1. Подп.: *Трилунный*.
274. Струйский Д. Ю. О России и россиянах.— Атений, 1829, № 20. Подп.: *Трилунный*.
275. Струйский Д. Ю. Обзорение замечательнейших концертов 1831 года.— Лит. газета, 1831, № 21, 11 апр. Подп.: *Трилунный*.
276. Студитский А. Первое представление «Дон Жуана» на московской сцене.— Москвитянин, 1843, № 2.
277. Театральный альманах на 1830 год. Спб., 1830.
278. Тимофеев Г. Н. А. А. Алябьев: Очерки жизни и творчества. М., 1912.
279. Титов Н. А. Воспоминания.— Древняя и новая Россия, 1878, № 12.
280. Троицкий В. Ю. Художественные открытия русской романтической прозы 20—30-х годов XIX века. М., 1985.
281. Турбин В. Н. Ситуация двуязычия в творчестве Пушкина и Лермонтова.— В кн.: Лермонтовский сборник. Л., 1985.
282. Тургенев И. С. Литературные и житейские воспоминания.— Полн. собр. соч., т. 14. М.—Л., 1967.
283. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. Письма, т. 3. М.—Л., 1961.
284. Тургенев И. С. Современные заметки.— Собр. соч. в 12-ти т., т. 11. М., 1956.
285. Турчин В. С. Эпоха романтизма в России. М., 1981.
286. Тынянова Е. К биографии Гурилева.— Сов. музыка, 1940, № 9.

287. Улыбышев А. Д. Замечания на книгу г. Ленца «Beethoven et ses trois styles». — Сев. пчела, 1852, № 136, 140.
288. Улыбышев А. Д. Новая биография Моцарта, пер. с франц. М. Чайковского, т. 1—2. М., 1890—1891; т. 3, пер. З. Ларош. М., 1892.
289. Уманская М. М. Лермонтов и романтизм его времени. Ярославль, 1971.
290. Успенский В. В. Русский классический водевиль. — В кн.: Русский водевиль. Л.—М., 1959.
291. Ушаков В. А. Письмо к Булгарину из Москвы. — Сев. пчела, 1832, 16 апр. Подп.: В. У.
292. Финдейзен Н. Ф. А. Н. Верстовский. — ЕИТ, сезон 1896/97 г., прилож., кн. 2. Спб., 1898.
293. Чайковский П. И. Дневники. М.—Пг., 1923.
294. Чайковский П. И. Письма к Н. Ф. фон Мекк. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка, т. 7. М., 1962.
295. Чередищенко Т. В. Цыганская музыка. — В кн.: Музыкальная энциклопедия, т. 6. М., 1982.
296. Шамбинаго С. Художественные переложения «Слова». — В кн.: Слово о полку Игореве. М.—Л., 1934.
297. Шекспир и русская культура. Под ред. М. П. Алексева. М.—Л., 1965.
298. Штейнпресс Б. С. А. А. Алябьев в тобольской ссылке. — Сов. музыка, 1940, № 10.
299. Штейнпресс Б. С. Алябьев в изгнании. М., 1959.
300. Штейнпресс Б. С. Глинка, Верстовский и другие. — В кн.: 152.
301. Штейнпресс Б. С. Первый музыкальный сборник украинских народных песен. — В кн.: Голоса украинских песен, изданных Михаилом Максимовичем. М., 1961.
302. Штейнпресс Б. С. Страницы из жизни А. А. Алябьева. М., 1956.
303. Штейнпресс Б. С. У истоков русского ориентализма. — Сов. муз., 1959, № 8.
304. Щербак Т. Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. М., 1984.
305. Элькан А. Л. Еще несколько слов о Берлиозе. — Слб. ведомости, 1847, 9 марта. Подп.: А. Э.
306. Яковлев В. Московская оперная сцена в сороковых годах. — Временник Русского театрального об-ва, кн. 1. М., 1924.
307. Яковлев В. Музыкальная Москва и Бетховен. — В кн.: Русская книга о Бетховене. М., 1927.
308. Ямпольский И. М. Русское скрипичное искусство. М.—Л., 1951.
309. Ярустовский Б. Из истории оперы «Иван Сусанин» Глинки. — В кн.: М. И. Глинка. «Иван Сусанин» (Оперные либретто). М., 1955.
310. Яхонтов А. Н. Петербургская итальянская опера в 1840-х годах. — Рус. старина, 1886, кн. 12.
311. Berlioz H. Les soirées d'orchestre. Paris, Calmann Levy (s. a.).
312. Lepz W. Beethoven et ses trois styles. Paris, 1909.
313. Oulibicheff A. Beethoven, ses critiques et ses glossateurs. Leipzig, 1857.
314. Vogl N. Twardowsky. Der polnische Faust. Wien, 1861.

ZEITTAFFEL *

* Zusammengestellt von T. W. Korschenjanz

In der Tabelle werden die folgenden Abkürzungen verwendet

vok.— vokal
dram.— dramatisch
imp.— imperial (kaiserlich)
isp.— Ausführender, Aufführung
komitsch.— komisch
mus.— Musik, musikalisch
p/u — unter der Leitung von
pewtsch.— gesanglich
pidw.— höfisch
per.— Übersetzung, übersetzt
t-r — Theater
teatr.— theatralisch
tr.— Ensemble, Truppe
simf.— symphonisch
sobstw.— eigene(r)
sotsch.— Komposition, komponiert

fp.— Klavier
chor.— Chor
Aleks, t-r — Alexandrinski-Theater
B. t-r — Bolschoi-Theater
Blagor. sobr.— Adlige Versammlung

Dwor. sobr.— Adelsversammlung
Kam.-ostr. t-r — Kamennooostrovski-Theater
M.— Moskau
M. t-r — Maly-Theater
Mich. t-r — Michailowski-Theater
Spb.— Sankt Petersburg
filarm. ob-wo — Philharmonische Gesellschaft
Un-t — Universität (Universität)

Musikalische Ereignisse

1826

26. März Durch ein Dekret von Nikolaus I. werden während der Großen Fastenzeit alle Konzerte außer geistlichen verboten.

Juli-Aug. Wiederaufnahme der Aufführungen an den Moskauer und St. Petersburger Theatern nach Beendigung der Trauerfeierlichkeiten für Alexander I.

31. Okt. Befehl von Nikolaus I., das Repertoire der französischen und deutschen Truppen in St. Petersburg auf die Aufführung von Komödien und Vaudevilles zu beschränken.

[1826] Die Direktion der Kaiserlichen Theater wurde von N. F. Ostolopow geleitet. F. P. Lwow wurde zum Direktor der Hofsängerkapelle ernannt.

Schließung des Leibeigenen-Theaters von N. G. Schachowski in Nischni Nowgorod aufgrund des Todes seines Besitzers.

Tourneen der Truppe des Charkower Unternehmers I. F. Stein in Kursk, Nikolajew und Nowotscherkassk.

Der Pianist und Komponist A. I. Tscherlizkij wird zum Klavierlehrer am Smolny-Institut in St. Petersburg ernannt (bis 1866).

Das „Musikalisches Album, herausgegeben von A. N. Werstowski“ mit Gesangs- und Klavierwerken von Werstowski, A. A. Aljabjew und anderen wird veröffentlicht.

A. O. Sichra begann mit der Herausgabe der monatlichen „Petersburger Zeitschrift für Gitarre“ (bis 1829).

1827

1. Juli Eröffnung des hölzernen Kamenny Ostrow-Theaters in St. Petersburg (Architekt S. L. Schustow).

[1827] Das Theater N. G. Schachowski in Nischni Nowgorod wird von einem Beamten I. A. Rasputin gekauft.

Gründung der russischen Truppe des Charkower Unternehmers I. F. Stein in Odessa (im Wechsel mit der italienischen Oper, bis 1847).

In St. Petersburg, Moskau und Gatschina bilden die Erziehungsheime wieder Musikklassen.

Pl. I. Turtschaninow wird zum Gesangslehrer an der Hofkapelle ernannt.

Ankunft der polnischen Pianistin und Komponistin M. Schimanowskaja (gest. 1831 in St. Petersburg) in Russland.

1828

Februar. In St. Petersburg wird auf Initiative von Mich. J. Wielgorski, D. L. Naryschkin und anderen Kunstmäzenen die Gesellschaft der Musikliebhaber gegründet.

4. April Eröffnung des Musikunterrichts im Moskauer Bildungshaus; zum Leiter wird der deutsche Pianist und Komponist K. E. Hartknoch, zum Lehrer K. Genischta ernannt.

22. Apr. Im Zusammenhang mit der Verabschiedung des neuen Zensurstatuts wird die Zensur der Theaterstücke und dann der Programme neuer Ballette und Divertissements der III. Abteilung der Reichskanzlei übertragen und die Herausgabe von Spielplänen und Ankündigungen unter die Aufsicht der örtlichen Polizei gestellt.

30. Aug. Eröffnung eines neuen Theaters (Theaterzirkus) in St. Petersburg im wieder aufgebauten Gebäude des hölzernen Zirkus.

[1828] Auf Initiative von F. P. Lwow und unter aktiver Beteiligung von A. F. Lwow in St. Petersburg eine Konzertgesellschaft „Musikalische Akademie“ gegründet.

A. A. Aljabjew wird ins Exil nach Tobolsk geschickt.

Beginn der musikkritischen Tätigkeit des Dichters, Komponisten und Geigers D. J. Struiski (Pseudonym: Trilunny),

K. Richter beginnt mit der Veröffentlichung der musikpädagogischen Zeitschrift „Musikalische Anthologie“ in St. Petersburg.

1829

17. Jan. Beginn der aus Moskau übertragenen Aufführungen der italienischen Truppe in St. Petersburg (bis 1831).

Jan. Gründung eines neuen französischen Privatunternehmens in Moskau.

29. Apr. Die Direktion der Kaiserlichen Theater wird von Fürst S. S. Gagarin (bis 1833).

11. Dez. Beginn der Aufführungen der deutschen Opern- und Schauspieltruppe Oman und Piwko in Moskau.

16. Dez. Geboren: A. G. Rubinstein.

[1829] Tournee der Truppe I. F. Stein in Poltawa.

Schließung des Gladkow-Theaters in Pensa.

Nach dem Tod des St. Petersburger Musikverlegers G. Dalmas wurde sein Notenverlag von M. I. Bernard gekauft.

J. Warlamow wurde zum Gesangslehrer an der Hofkapelle ernannt.

Veröffentlichung des „Lyrischen Albums für 1829“. M. I. Glinka und N. I.

Pawlischtschew, mit Vokal- und Klavierwerken von Glinka, Mich. Wielgorski, M. Schimanowskaja, N. Norow und anderen.

Herausgabe der „Sammlung russischer Lieder“ nach A. S. Puschkin mit Kompositionen von A. A. Aljabjew, N. A. Titow, I. I. Genischta, F. M. Tolstoi und anderen.

J. Aladjin veröffentlichte den „Newski-Almanach“, der Kompositionen von M. I. Glinka, L. Maurer, F. Schubert und anderen enthält.

Veröffentlicht „Tonleitern und Präludien“ für Klavier von Otto Tscherlizki.

1830

25. Apr. Abreise von M. I. Glinka ins Ausland (bis 1834).

15. Juni Eröffnung des Moskauer Sommertheaters im Neskutschny-Garten (Aufführungen bis 15. September).

15. Okt. Der Komponist, Dirigent und Lehrer F. E. Scholz stirbt.

[1830 wurde im Moskauer Synodalchor die Synodalschule eröffnet, in der junge Sängern und Sänger, die in den Chor aufgenommen wurden, ausgebildet wurden.

A. N. Werstowski wird zum Instruktore des Repertoires der Moskauer Kaiserlichen Theater ernannt.

H. J. Kubischta wird zum Kapellmeister des Bolschoi-Theaters in Moskau ernannt (bis 9. Dezember 1831).

G. J. Lomakin wurde zum Chorleiter der Kapelle von D. N. Scheremetew und später zum Gesangslehrer an der St. Petersburger Theaterschule ernannt.

Beginn der Lehrtätigkeit des Pianisten A. I. Villoing in Moskau (bis 1862).

Veröffentlichung der „Vollständigen praktischen Schule für Klavier“ von D. Steibelt.

Veröffentlichung der „Praktischen Anleitung zum Komponieren von Musik“ von I. L. Fuchs in deutscher und russischer Sprache (übersetzt von M. D. Reswoi).

1831

27. Feb. Stirbt O. A. Koslowski.

13. Apr. M. N. Sagoskin (bis 1842) wird zum Direktor der Moskauer Kaiserlichen Theater ernannt.

20. Mai A. P. Gduschkowski tritt vom Amt des Ballettmeisters zurück und wird zum Ballettdirektor und Inspektor der Ballettkompanie in Moskau ernannt.

Mai Beitritt zu einem privaten Unternehmen Karzowa an das Moskauer Kaiserliche Theater.

[1831] Entlassung des Ballettmeisters Ch. Didelot aus dem Dienst am Kaiserlichen Theater.

G. I. Lomakin wird zum Chorleiter des Pawlowsker Kadettenkorps ernannt.

A. L. Guriljow, zusammen mit seinem Vater L. S. Guriljow, einem Leibeigenen von Graf W. G. Orlow, erhält einen Entlassungsschein und tritt in die Gesellschaft der Moskauer Handwerkskammer ein.

Das erste gedruckte Werk von A. S. Guriljow wird veröffentlicht – „Wiegenlied für meine Enkelin“ (Worte M. B. Dargomyschskaja).

Veröffentlichung der „Sammlung von 12 nationalen russischen Liedern, arrangiert auf dem Klavier mit Gesang und Refrains, herausgegeben vom Gesangslehrer I. A. Rupini“, Bd. 1.

Veröffentlichung eines Albums von N. A. Titow „Als ich jung war (eine Romanze in Walzern)“.

1832

31. Aug. Eröffnung des steinernen Alexandrinski-Theaters in St. Petersburg (Architekt K. I. Rossi).

Sommer Im Hinblick auf den Bau des Alexandrinski-Theaters wird das Kleine Holztheater am Anitschkow-Palast (früher Kasassi-Theater) abgerissen.

[1832] C. A. Cavos wird zum Musikdirektor der Kaiserlichen Theater in St. Petersburg ernannt. Der Beginn des kaukasischen Exils von A. A. Aljabjew.

A. J. Warlamow lässt sich in Moskau nieder.

G. I. Lomakin wurde zum Musikkurator aller St. Petersburger militärischen Bildungseinrichtungen ernannt, dann zum Chorleiter an der juristischen Fakultät und anderen Instituten.

Der Beginn der musikalischen Tätigkeit des Pianisten A. A. Gerke in St. Petersburg.

Beginn der Tätigkeit des italienischen Komponisten C. E. Soliva als Kapellmeister der russischen Oper in St. Petersburg, dann als Lehrer für Musiktheorie und Gesang an der Theaterschule (bis 1841).

Zwei Sammlungen mit Romanzen von A. A. Aljabjew wurden veröffentlicht:

„Musikalisches Album eines nordischen Sängers“ und „Geschenk an die Verwandten“.

Veröffentlichung von „Balladen und Romanzen von W. A. Schukowski, vertont für Klavier von A. A. Pleschtschejew“.

Veröffentlichung des „Lyrischen Albums für 1832“. von I. Laskowski und N. Norow herausgegeben und enthält Gesangs- und Klavierwerke von M. I. Glinka, Mich. J. Wielgorski, M. D. Reswoi, W. F. Odojewski, I. F. Laskowski, A. S. Grebojedow und anderen.

T. W. Schutschkowski veröffentlichte ein „Lyrisches Album für 1832“ mit seinen Liedern und Romanzen.

1833

31. Okt. Geburt von A. P. Borodin.

8. November Eröffnung des steinernen Michailowski-Theaters in St. Petersburg (Architekten A. P. Brjullow und K. I. Rossi).

[1833] A. M. Gedeonow wird zum Direktor der Kaiserlichen Theater in St. Petersburg ernannt (bis 1858).

Beginn des Unternehmens von P. A. Sokolow in Kasan.

Gründung des Unternehmens von L. J. Mlotkowski in Kursk.

Eröffnung einer Musikbibliothek im Geschäft von M. I. Bernard in St. Petersburg.

A. A. Gerke erhält den Titel eines Hofpianisten und den Posten eines Pianisten der Kaiserlichen Theater in St. Petersburg.

A. N. Ljadow wird zum Ballettkapellmeister der St. Petersburger Kaiserlichen Theater ernannt.

Veröffentlichung des „Musikalischen Albums für 1833“. A. J. Warlamow.

Veröffentlichung des „Musikalischen Albums, bestehend aus Romanzen und Liedern“ von N. I. Bachmetjew.

Veröffentlichung der 2. Ausgabe der „Russischen Lieder“ von I. A. Rupin.

Die erste von drei Ausgaben der Sammlung „Russische Lieder, gesammelt und herausgegeben für Gesang und Klavier von Daniil Katin“ (M., 1833-1834) wird veröffentlicht.

1834

Jan. K. Genischta wurde zum Leiter des Musikunterrichts am Moskauer Erziehungsheim ernannt.

[1834] wurde A. J. Warlamow zum „Komponisten der Musik“ im Orchester des Moskauer Zarentheaters ernannt (bis 1843).

Der tschechische Musiktheoretiker, Komponist und Pädagoge I. K. Hunke begann seine Tätigkeit in St. Petersburg; er diente als Geiger, Organist und später als Leiter des Notenbüros der Kaiserlichen Theater (bis 1883).

A. A. Aljabjews Sammlung von Romanzen und Liedern „Der kaukasische Sänger“ und „Stimmen der ukrainischen Lieder“ von M. A. Maximowitsch und Aljabjew werden veröffentlicht.

A. J. Warlamow begann mit der Herausgabe der Monatszeitschrift „Äolsharfe“ (bis 1835).

F. P. Lwows Broschüre „Über das Singen in Russland“ wird veröffentlicht.

Veröffentlichung des „Musikalischen Albums“ mit Romanzen und Liedern von N. P. Devitte.

Ein Album mit Romanzen von F. M. Tolstoi „Woche der Freiheit“ wird veröffentlicht.

1835

6. Jan. Geboren: C. A. Cui.

2. Juni N. G. Rubinstein wird geboren.

[1835] Eröffnung des Musikverlages L. K. Snegirjow in St. Petersburg.

A. F. Lwow organisiert ein Streichquartett in St. Petersburg (bis 1855).

L. W. Maurer leitete das Orchester des französischen Theaters in St. Petersburg.

Das Kamenski-Theater in Orel hörte auf zu existieren.

Der deutsche Cellist, Komponist und Dirigent C. B. Schubert kommt nach Russland und beginnt seine musikalische Tätigkeit in St. Petersburg.

M. D. Reswoi wird zum Chefredakteur der Musikabteilung des „Enzyklopädischen Lexikons“ von A. Pluchart ernannt.

A. J. Warlamow veröffentlicht das „Musikalische Album für 1835“, das seine Romanzen und Lieder enthält.

1836

27. Nov. Eröffnung des Bolschoi-Theaters in St. Petersburg, das vom Architekten A. K. Davos umgebaut wurde.

21. Dez. M. A. Balakirew wird geboren.

[1836] Beginn der Aufführungen der Truppe von L. J. Mlotkowski in Charkow.

F. Drobisch veröffentlicht „Erste Informationen zur praktischen Musik“.

1837

1. Jan. M. I. Glinka wird zum Kapellmeister der Hofsängerkapelle ernannt.

11. Jan. In Moskau stirbt J. Field.

7. Nov. In Kiew stirbt der Ballettmeister Ch. Didelot.

[1837] A. F. Lwow wird zum Direktor der Hofsängerkapelle ernannt (bis 1861).

Auftritte der Truppe von L. J. Mlotkowski in Kiew (bis 1838).

K. Schubert wird zum Leiter der Musikklassen an der Universität von St. Petersburg ernannt.

Veröffentlichung des „Musikalischen Albums für siebenstimmige Gitarre“ von M. T. Wyssozki, in 2 Teilen.

1838

22. Mai Eröffnung eines Konzertsaals in Pawlowsk (Architekt A. Stackenschneider).

[1838] Eröffnung des Musikverlages P. I. Gurskalin in St. Petersburg.

Der deutsche Dirigent und Komponist K. F. Albrecht, der sich in St. Petersburg niederlässt, wird zum Dirigenten der deutschen Operntruppe und später des Orchesters des Alexandrinski-Theaters ernannt.

Beginn der pädagogischen Tätigkeit des deutschen Pianisten und Komponisten A. L. Henselt in St. Petersburg.

N. J. Afanassjew wird als Geiger in das Orchester des St. Petersburger Bolschoi-Theaters aufgenommen.

1839

7. Jan. Genehmigt wird das Projekt A. F. Lwows über die Einrichtung einer Instrumentalklasse in der Hofkapelle.

9. März M. P. Mussorgski wird geboren.

10. Mai A. P. Gluschkowski wird aus dem Dienst entlassen. K. F. Bogdanow wird zum leitenden Direktor der Moskauer Balletttruppe ernannt.

12. Aug. E. F. Naprawnik wird geboren.

27. November N. D. Kaschkin wird geboren.

Herbst Beginn der Aufführungen der Truppe von L. J. Mlotkowski in Woronesch.

[1839] Baron F. A. Ral wird zum Kapellmeister des Orchesters der St. Petersburger Theater ernannt.

Ankunft des französischen Komponisten A. Ch. Adam in St. Petersburg (bis 1840).

M. I. Glinka veröffentlicht eine „Sammlung musikalischer Stücke“ in 5 Heften, die Gesangs- und Klavierwerke von Aljabjew, Werstowski, Glinka, Dargomyschki, Laskowski, Genishta, Odojewski und anderen enthält.

Aljabjews „Russische Tafellieder“ und „Drei kleine russische Lieder“ wurden veröffentlicht.

I. A. Rupin veröffentlichte das Album „Bouquet“ mit seinen Gesangs- und Klavierkompositionen.

1840

25. Apr. Tschaikowski wird geboren.

28. Apr. Stirbt C. A. Cavos.

Nov. In St. Petersburg wird ein Gesangsverein Liedertafel gegründet, der Konzerte in der lutherischen Peter-und-Paul-Kirche veranstaltet.

[1840] K. F. Albrecht wird zum Kapellmeister der Russischen Oper in St. Petersburg ernannt (bis 1850).

Beginn der Konzerttournee von A. G. Rubinstein durch die größten Städte Westeuropas (bis 1843).

Einzelne Romanzen aus dem Zyklus „Abschied von St. Petersburg“ von M. I. Glinka werden veröffentlicht.

Veröffentlicht „Vollständige Schule des Gesangs“ von A. J. Warlamow.

Eine Sammlung von N. A. Markewitschs „Ukrainischen Volksmelodien“ wurde veröffentlicht.

K. F. Goltz beginnt in St. Petersburg mit der Herausgabe der monatlichen Musikzeitschrift „Nouvellist“ (die seit über 70 Jahren erscheint).

M. I. Bernard beginnt mit der Herausgabe einer pädagogischen Reihe mit Klavierrepertoire: „Der neueste Klavierspieler“, „Repertoire für junge Pianisten“, „Kinderrepertoire“.

1841

Dez. D. N. Kaschin stirbt in Moskau.

[1841] Der Komponist, Dirigent und Geiger I. I. Johannis wird zum Kapellmeister des Bolschoi-Theaters in Moskau ernannt.

J. D. Becker gründet in St. Petersburg die größte russische Klavierfirma.

Umzug von A. D. Ulybyschew nach Nischni Nowgorod und Beginn der Aktivitäten seines Musikkreises.

1842

16. Apr. F. Liszts erste Tournee in Russland (bis 28. Mai).

[1842] Abschaffung der Moskauer Direktion der Kaiserlichen Theater; die Moskauer Theater werden einer einzigen Direktion unter der Leitung von A. M. Gedeonow übertragen (bis 1858).

Der Inspektor der St. Petersburger Universität A. Vitzthum von Eckstädt organisierte ständige öffentliche Konzerte, bei denen Solisten und Orchestermmitglieder Universitätsstudenten waren (bis in die 1850er Jahre). Der Dirigent und einer der Leiter war K. B. Schubert.

K. B. Schubert wurde zum Direktor der St. Petersburger Philharmonischen Gesellschaft gewählt (bis in die 1850er Jahre). Philharmonische Gesellschaft (bis zum Ende seines Lebens - 1863).

Ankunft des polnischen Komponisten S. Moniuszko in St. Petersburg und erfolgloser Versuch, eine Stelle als Hofkomponist zu bekommen.

Fürst J. N. Golizyn organisiert aus Leibeigenen eine Chorkapelle, die in vielen Städten Russlands auftritt (bis 1857).

In Odessa wurde die Philharmonische Gesellschaft gegründet (ihre systematische Tätigkeit begann in den Jahren 1854-1863).

In Wilnius wurde ein Stadttheater gegründet.

In Kasan brannte das Gebäude des Stadttheaters ab.

Die Herausgabe der Musikzeitschrift „Nouvellist“ wird von M. I. Bernard übernommen.

1843

Mai-Juni Liszts zweiter Besuch in Russland.

Sommer In St. Petersburg wird das Gebäude des hölzernen Kamenny Ostrow-Theaters abgerissen.

5. November Der Beginn des Unternehmens von P. A. Sokolow in Jekaterinburg (bis 1857).

Herbst Aufführung der Truppe von P. A. Sokolow in Perm.

[1843] In St. Petersburg wird ein neues italienisches Unternehmen eröffnet; zur Truppe gehören P. Viardot-Garcia, G. B. Rubini, A. Tamburini und andere.

G. Romberg wird zum ersten Kapellmeister ernannt, und I. A. Rupin wird zum Chormeister der italienischen Oper in St. Petersburg ernannt.

P. M. Worotnikow wurde zum Chorleiter der Hofsängerkapelle ernannt (bis 1848).

Ein Ensemble der Madrider Oper tritt im Kiewer Theater auf.

Der polnische Komponist, Violinist, Dirigent, Pianist und Organist W. M. Kaschinski lässt sich in St. Petersburg nieder.

A. A. Aljabjew erhielt die Erlaubnis, in Moskau zu leben.

A. D. Ulybyschews Buch „Eine neue Biographie Mozarts“ (auf Französisch in 3 Bänden) wird geschrieben und veröffentlicht.

1844

6. März N. A. Rimski-Korsakow wird geboren.

Frühjahr C. Wieck und R. Schumann auf Tournee in Russland.

11. Juli Eröffnung des neuen Kamenny Ostrow-Theaters in St. Petersburg mit einem Grundstein (Architekt A. C. Cavos).

23. Sep. Abreise von A. S. Dargomyschski zu seiner ersten Auslandsreise.

[1844] Reise M. I. Glinkas nach Frankreich und Spanien.

A. G. Rubinsteins zweite Auslandsreise.

Stirbt L. S. Guriljow.

Der Musikverlag von W. D. Denotkin wird in St. Petersburg eröffnet.

M. I. Bernard beginnt mit dem Druck von literarischen Beiträgen für die Musikzeitschrift „Nouvellist“.

Fünf Hefte mit Violintranskriptionen der wichtigsten Orgelwerke von J. S. Bach, die von I. K. Tscherlizki angefertigt wurden, erscheinen (St. Petersburg, 1844-1845).

1845

16. Jan. Oberster Befehl zur Schließung des Instrumentalunterrichts in der Hofsängerkapelle „wegen fehlender Mittel für deren Unterhalt“.

1. Apr. Rückkehr von A. S. Dargomyschski in sein Heimatland.

13. Mai Geburt von H. A. Laroche.

14. Nov. Eröffnung des Neuen Theaters in Odessa, das von Fürst P. I. Gagarin gegründet wurde und später Kleines Theater hieß.

[1845] Im Kiewer Theater tritt eine polnische Truppe auf.

Versuch von K. Mayer und M. I. Bernard, in St. Petersburg ein Konservatorium zu gründen.

W. M. Kaschinskij wird zum Kapellmeister des Orchesters des St. Petersburger Alexandrinski-Theaters.

A. J. Warlamow zog nach St. Petersburg.

I. K. Tscherlizki wird zum Musiklehrer in St. Petersburg ernannt. Bildungsgesellschaft für adlige Mädchen (bis 1853).

Der belgische Geiger und Komponist A. Vieuxtemps erhält den Titel eines Hofsolisten und organisiert ein Streichquartett in St. Petersburg.

Der österreichische Pianist und Komponist T. Döhler ließ sich in Russland nieder.

Der deutsche Pianist, Dirigent und Musikkritiker B. Dahmke (bis 1855) kam in St. Petersburg an und begann seine musikalische Tätigkeit.

1846

20. Sept. Eröffnung des ersten öffentlichen Theaters in Perm.

[1846] M. I. Bernard beginnt mit der Herausgabe einer Beilage der Zeitschrift „Nouvellist“ mit pädagogischem Repertoire – „Kleines Album des jungen Pianisten“.

Der französische Flötist und Komponist J. Guilloux beginnt mit der Herausgabe der Zeitschrift „Russische Künstler“ (bis 1847).

1847

29. Okt. Eröffnung des Stadttheaters in Jekaterinburg (Architekt Turskij).

Nov. Die Gebrüder Wielgorski und A. Gerke gründen die Symphoniegesellschaft in St. Petersburg.

[1847] Das Theater von Nischni Nowgorod wird vom Staat übernommen; F. K. Smolkow wird zum Direktor ernannt.

Im Kiewer Theater tritt eine italienische Truppe auf.

Ankunft in Russland und Dienstantritt des französischen Tänzers M. Petipa in St. Petersburg.

Die Rückkehr von M. I. Glinka nach Russland.

Der dritte Besuch von F. Liszt in Russland; Konzerte in Kiew, Odessa und Jelisawetgrad.

Ankunft von G. Berlioz in Russland.

Vergriffene „Sammlung von Kinderliedern von Großvater Irinej, herausgegeben von Fürst W. F. Odojewski“.

1848

30. März I. O. Sokolow - Sänger, Gitarrist, Komponist, Sammler von Volksliedern, Leiter des Moskauer Zigeunerchors - stirbt.

Okt. 15 Stirbt A. J. Warlamow.

[1848] Moskauer Zigeunerchor unter der Leitung des Gitarristen, Sängers und Komponisten I. W. Wasiljew.

A. N. Werstowski wird zum Leiter des Büros des Moskauer Zarentheaters ernannt.

G. I. Lomakin wird zum Gesangslehrer an der Hofkapelle ernannt (bis 1859).

Der Geiger und Komponist L. Gold eröffnete in Odessa die erste private musikalische Bildungseinrichtung - Geigenkurse.

In Kiew wurde die Symphonische Gesellschaft der Musik- und Gesangsliebhaber gegründet, die wöchentliche Musikabende organisierte.

Beginn regelmäßiger Konzerte in Saratow, organisiert vom Komponisten und Geiger N. I. Bachmetew (bis 1851).

M. I. Bernard veröffentlicht die Sammlung „Lieder des russischen Volkes“, die 135 Lieder mit Klavierbegleitung in eigenen Arrangements enthält.

Okt. 1848 Stirbt A. D. Schilin.

1849

Veröffentlichung des „Musikalischen Albums mit Karikaturen“ von A. S.

Dargomyschski und N. A. Stepanow, mit Kompositionen von Aljabjew, Warlamow, Glinka, Dargomyschski, Odojewski u.a.

1850

März Gestorben I. A. Rupin.

Dez. 3 Stirbt A. O. Sichra.

[1850] In St. Petersburg gründet A. F. Lwow die Konzertgesellschaft. Dirigiert Konzerte L. W. Maurer und A. F. Lwow.

K. N. Ljadow wurde zum Dirigenten der russischen Oper in St. Petersburg ernannt.

I. I. Johannis wird Leiter des Studentenorchesters der Moskauer Universität.

K. F. Albrecht wurde zum Lehrer für Musik und Gesang am Nikolaus-Waisen-Institut in Gatschina ernannt.

Die italienische Truppe aus St. Petersburg unternimmt eine Tournee durch russische Provinzstädte.

Ankunft des französischen Komponisten C. Pugni in Russland, der bis zum Ende seines Lebens (1870) hier blieb.

Veröffentlichung des Handbuchs „Ein paar Worte über die Regeln“, die für die Komposition des harmonischen Gesangs notwendig sind, von A. F. Lwow.
Ok. 1850 starb A. P. Jesaulow in Rjasan.

Musiktheater

1826

| | | |
|---------|-------------|--|
| Авг. 26 | Спб. Б. т-р | <i>Возвращение князя Пожарского в свое предместье</i> , дивертисмент. Пост. Ш. Дидло и О. Пуаро, муз. К. А. Кавоса. |
| Окт. 20 | М. | <i>Три пояса, или Русская Сандрильона</i> , балет по мотивам сказки В. А. Жуковского. Пост. А. П. Глушковского, муз. Ф. Е. Шольца. |
| Нояб. 1 | Спб. | <i>Утро и вечер, или Ветер переменился</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. Р. М. Зотова, муз. А. А. Алябьева. |
| Дек. 16 | М. | <i>Притчи, или Эзон у Ксанфа</i> , водевиль. Переделка с франц. А. А. Шаховского, муз. А. Н. Верстовского и др. |
| Дек. 30 | Спб. | <i>Снег</i> , опера. Муз. Ф. Обера, текст Э. Скриба. |
| Дек. 31 | М. | <i>Вечер под Новый год</i> , водевиль. Текст А. И. Писарева, муз. А. Н. Верстовского и др. |
| [1826] | М. Б. т-р | <i>Полифем, или Торжество Галаген</i> , балет. Муз. Ф. Е. Шольца. |

1827

| | | |
|---------|-----------|---|
| Янв. 20 | М. Б. т-р | <i>Певцы во стане русских воинов</i> , лирич. сцены с хорами. Текст В. А. Жуковского, муз. А. Н. Верстовского. |
| Янв. 27 | М. | <i>Две записки, или Без вины виноват</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского. |

| | | |
|----------|--------------------------------|--|
| Янв. 27 | М. | <i>Урок чародея, или Сатана со всем прибором</i> , балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. К. А. Кавоса, П. Ф. Турика и Д. А. Шелихова. |
| Февр. 4 | М. | <i>Странствующие лекари, или Искусство оживлять мертвых</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. Н. Верстовского. <i>Школа супругов</i> , комедия А. Мерфи. Переделка с англ. Ф. Ф. Кокошкина, муз. А. Н. Верстовского. |
| Апр. 22 | М. | <i>Буря</i> , волшебнo-романтич. зрелище с муз. прологом «Кораблекрушение». Текст А. А. Шаховского (по В. Шекспиру), муз. А. А. Алябьева и К. А. Кавоса. |
| Май 20 | М. Б. т-р | <i>Волшебный барабан, или Следствие Волшебной флейты</i> , комич. балет. Пост. Ф. Бернаделли, муз. А. А. Алябьева. |
| Май 27 | Спб. | <i>Две записки, или Без вины виноват</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского. |
| Июнь 9 | М. | <i>Фальстаф</i> , комедия с пением и танцами. Текст А. А. Шаховского (по В. Шекспиру), муз. К. А. Кавоса (?). |
| Июль 1 | Спб. Кам.-остр. т-р (открытие) | <i>Сельский праздник</i> , дивертисмент. Пост. О. Пуаро и Ш. Дидло, муз. К. А. Кавоса, аранжир. П. Ф. Турика и Д. А. Шелихова. |
| Июль 24 | Спб. | <i>Чудесный мажик, или Покойники в лицах</i> , комич. опера. Муз. К. Курпильского, текст пер. с польского. |
| Сент. 12 | Спб. | <i>Обезьяна-воровка, или Жертва злобы и ослепления</i> , опера-буффа-водевиль (пародия). Муз. из оперы Дж. Россини «Сорока-воровка», текст пер. с франц. Р. М. Зотовым. |
| Окт. 2 | М. т-р кн. Голицына | <i>Репетиция на станции, или Доброму служить сердце лежит</i> , водевиль. Текст М. Н. Загоскина, муз. А. Н. Верстовского. |
| Окт. 2 | М. | <i>Кавказский пленник, или Темь невесты</i> , балет по поэме А. С. Пушкина. Пост. А. П. Глушковского, муз. К. А. Кавоса. |
| Окт. 3 | Спб. | <i>Мирослава, царица волшебниц, или Костер смерти</i> , героич. волшебная опера. Муз. К. А. Кавоса, Ф. Антонолини и Д. А. Шелихова, балеты Ш. Дидло. |
| Окт. 6 | М. | <i>Моя жена выходит замуж</i> , водевиль. Пер. с франц. Н. И. Малышева, муз. А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского. |
| Окт. 13 | Спб. | <i>Три десятки, или Новое двухдневное приключение</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского. |
| Окт. 24 | Спб. | <i>Жоко, Бразильская обезьяна</i> , мелодрама. Пер. с франц. Р. М. Зотова, муз. Д. Эльстера. |
| Нояб. 10 | М. | <i>Снег</i> , опера. Муз. Ф. Обера, текст Э. Скриба. |
| Нояб. 21 | Спб. | <i>Моя жена выходит замуж</i> , водевиль. Текст пер. с франц. Н. И. Малышевым, муз. А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского. |
| Нояб. 25 | М. | <i>Молодая мать, или Жених в 18 лет</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. А. Шаховского, муз. А. А. Алябьева. |
| Нояб. 25 | М. | <i>Нераздельные, или Новое средство платить долги</i> , водевиль. Переделка с франц. Н. Шестакова и |

| | | |
|----------|-----------|---|
| Нояб. 25 | М. | Н. Александрова, муз. А. А. Алябьева и Ф. Е. Шольца. <i>Выкуп барда, или Сила песнопения</i> , драм. кантата. Муз. А. Н. Верстовского, текст М. А. Дмитриева (по поэме Ш. И. Мильвуа). |
| Дек. 1 | М. | <i>Гезиод и Омир соперники, или Греческие игры</i> , интермедия-дивертисмент. Муз. А. Н. Верстовского, текст К. Н. Батюшкова. |
| Дек. 4 | М. | <i>Жоко, Бразильская обезьяна</i> , мелодрама. Пер. с франц. Р. М. Зотова, муз. Д. Эльстера. |
| Дек. 15 | М. | <i>Встарь и ныне (Jadis et aujourd'hui)</i> , опера. Муз. Р. Крейцера, текст Ш. О. Севра. Переделка с франц. |
| Дек. 19 | Спб. | <i>Пастушка, старушка, волшебница, или Что нравится женщинам</i> , волшебная опера-водевиль. Пер. с франц. А. И. Писарева, муз. А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского. |
| Дек. 21 | М. | <i>Лучший день в жизни, или Урок богатым женихам</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. Н. И. Малышева, муз. А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева и Ф. Е. Шольца. |
| Дек. ? | Спб. | <i>Молодая мать и любовник в 48 лет, или Домашний спектакль</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. А. Шаховского, муз. А. А. Алябьева. |
| [1827] | М. | <i>Роковой день, или Продолжение Волшебного стрелка</i> , балет. Пост. Ф. Бернаделля, муз. К. М. Вебера и Дж. Россини в обработке Ф. Е. Шольца. |
| | М. | <i>Праздник в Подмосковье</i> , дивертисмент. Муз. Н. Е. Кубишты. |
| 1828 | | |
| Янв. 9 | М. | <i>Семела, или Мицение Юноны</i> , мифологич. представление. Переделка с нем. А. А. Жандра (по Ф. Шиллеру), муз. К. А. Кавоса, Ф. Антолини и А. Н. Верстовского (?). |
| Янв. 20 | М. | <i>Пять лет в два часа, или Как дороги утки</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. Н. Верстовского. |
| Янв. 20 | М. | <i>Тридцать лет, или Жизнь игрока</i> , драма. Пер. с франц. Ф. Ф. Кокошкина, муз. А. Н. Верстовского. |
| Янв. 27 | М. | <i>Средство выдавать дочерей замуж</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. Н. Верстовского. |
| Янв. 27 | М. | <i>Пятнадцать лет в Париже, или Не все друзья одинаковы</i> , драм. представление. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. Н. Верстовского. |
| Май 3 | Спб. | <i>Тридцать лет, или Жизнь игрока</i> , драма. Пер. с франц. Р. М. Зотова, муз. А. Н. Верстовского. |
| Май 24 | М. Б. т-р | <i>Пан Твардовский</i> , романтич. волшебная опера. Муз. А. Н. Верстовского, текст М. Н. Загоскина. |
| Май 25 | Спб. | <i>Радость молдаван, или Победа</i> , театр. представление. Муз. К. А. Кавоса и Эйзериха, балеты Ш. Дядло и О. Пуаро. |
| Май 29 | М. | <i>Прециоза</i> , драма П. А. Вольфа. Пер. с нем. А. В. Иванова, муз. К. М. Вебера. |
| Июнь 13 | Спб. | <i>Учитель и ученик, или В чужом пиру похмелье</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. И. Писарева. |

| | | |
|----------|-----------------|---|
| | | рева, муз. А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского и Ф. Е. Шольца. |
| Сент. 17 | Спб. | <i>Пятнадцать лет в Париже, или Не все друзья одинаковы</i> , драм. представление. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. Н. Верстовского. |
| Окт. 4 | М. | <i>Альцеста, или Сошествие Геркулеса в ад</i> , балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. Ф. Антониони. |
| Окт. 24 | Спб. | <i>Дидона, или Истравление Карфагена</i> , трагич. балет. Пост. Ш. Дядло и О. Пуаро, муз. В. Мартини и К. А. Кавоса. |
| [1828] | М. | <i>Жених на диете</i> , опера. Муз. аранжир. Ф. Е. Шольцем, текст пер. с франц. Шаповским. |
| | Спб. | <i>Тамерлан</i> , опера. Муз. А. Сапиевы, текст А. И. Шеллера. |
| | М. | <i>Утро после бала</i> , водевиль. Текст А. И. Писарева, муз. А. Н. Верстовского. |
| | М. | <i>Арлекин в тисках, но счастлив и женат</i> , волшебный дивертисмент. Пост. Ф. Вернадели, муз. Н. Е. Кубишты. |
| | Спб. | <i>Алонзо, или Равнинный любовник</i> , опера. Муз. Л. В. Маурера. |
| 1829 | | |
| Янв. 4 | М. | <i>Волшебная лампадка, или Кашмирские пироженники</i> , волшебн.-комич. опера-водевиль. Переделка с франц. А. А. Шаховского и А. А. Жандра (по Э. Скрибу), муз. А. Пиччини. |
| Янв. 11 | Спб. | <i>Девушка-разбойник</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. Н. П. Мундта, муз. Т. В. Жучковского. |
| Янв. 17 | М. | <i>Обезьяна-воровка, или Жертва злобы и ослепления</i> , опера-буффа-водевиль (пародия). Муз. из оперы Дж. Россини «Сорока-воровка», текст пер. с франц. Р. М. Зотовым. |
| Янв. 19 | Спб., итал. тр. | <i>Pietro l'Eremita</i> (Петр-Пустынный), опера. Муз. Дж. Россини (из оперы «Моисей»). |
| Янв. 28 | Спб. Б, т-р | <i>Пан Твардовский</i> , романтич. волшебная опера. Муз. А. Н. Верстовского, текст М. Н. Загоскина. |
| Янв. 31 | М. | <i>Невинный в вине, или Судейский приговор</i> , опера-водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. Н. Изуара. |
| Февр. 14 | М. | <i>День падения Миссолонги</i> , героич. мелодрама. Переделка с франц. Ф. Ф. Кокошкина, муз. А. Н. Верстовского. |
| Февр. 18 | Спб. | <i>Свадьба Фигаро</i> , комедия Бомарше. Пер. с франц. Д. Н. Бархова, муз. А. Н. Верстовского. |
| Апр. 29 | Спб. | <i>Женщина-лунатик, или Прибытие нового помещика</i> , балет. Пост. Ш. Дядло и О. Пуаро, муз. Ф. Герольда. |
| Май 17 | Спб. | <i>Нераздельные, или Новое средство платить долги</i> , водевиль. Переделка с франц. Н. Шестакова и Н. А. Александрова, муз. А. А. Алябьева и Ф. Е. Шольца. |
| Июнь 5 | Спб. | <i>Пять лет в два часа, или Как дороги утки</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. Н. Верстовского. |
| Июнь 17 | Спб. Кам.-остр. | <i>L'Italiana in Algeri</i> (Итальянка в Алжире), опера. Муз. Дж. Россини, текст А. Анелли. |
| Июнь 21 | М. | <i>Дипломат</i> , водевиль. Пер. с франц. Н. Ф. Пав- |

| | | |
|----------|--|--|
| | | лова и С. П. Шевырева, муз. аранжир. А. Н. Верстовского. |
| Июнь 21 | М. | <i>Новый Парис</i> , опера-водевиль. Текст Н. И. Хмельницкого, муз. А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева и Л. В. Маурера. |
| Июль 3 | Спб. | <i>Невинный в вине, или Судейский приговор</i> , опера-водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. Н. Изуара. |
| Июль 30 | Спб. | <i>Лучший день в жизни, или Урок богатым жеманкам</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. Н. И. Малышева, муз. А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева и Ф. Е. Шольца. |
| Окт. 3 | М. Б. т-р | <i>Сюрприз</i> , опера-интермедия-водевиль. Текст И. Е. Великопольского, муз. И. И. Геништы. |
| Нояб. 11 | Спб. | <i>Средство выдавать дочерей замуж</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. Н. Верстовского. |
| Нояб. 18 | Спб. | <i>Новый Парис</i> , опера-водевиль. Текст Н. И. Хмельницкого, муз. А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева и Л. В. Маурера. |
| Нояб. 19 | М. | <i>Свадьба Фигаро</i> , комедия Бомарше. Пер. с франц. Д. Н. Баркова, муз. А. Н. Верстовского. |
| [1829] | М. | <i>Каменищик и слесарь (Le mason)</i> , комич. опера. Муз. Ф. Обера, текст Э. Скриба. |
| | М. | <i>Ричард Львиное Сердце в Палестине</i> , балет (по роману В. Скотта). Пост. Ф. Бернаделли, муз. Н. Е. Кубишты. |
| 1830 | | |
| Янв. ? | М. нем. тр. | <i>Das stumme Waldmädchen</i> (Сильвана, или Немая в лесу), героико-комич. опера. Муз. К. М. Вебера, текст пер. с нем. А. Н. П. |
| Февр. 2 | Спб. Б. т-р | <i>Осада Коринфа</i> , опера. Муз. Дж. Россини, текст А. Балокки и А. Суме, пер. с итал. |
| Февр. 8 | Спб. итал. тр. | <i>La donna del lago</i> (Дева озера), опера. Муз. Дж. Россини, текст Л. Л. Тоттолы. |
| Апр. 14 | Спб. Б. т-р | <i>Женевьева Брабантская</i> , опера. Муз. Д. А. Шеллера, текст А. И. Шеллера. |
| Май 23 | М. | <i>Муж и жена</i> , опера-водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева, Ф. Е. Шольца и Л. В. Маурера. |
| Июнь 12 | М. | <i>Станислав, или Не всякий это сделает</i> , водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. А. Н. Верстовского. |
| Сент. 5 | Спб. Б. т-р | <i>Иван-Царевич — Золотой шлем</i> , волшебнo-комич. опера. Муз. А. А. Сопиенцы, текст А. И. Шеллера. |
| Окт. 13 | Спб. | <i>Праздник Столетия на Волге в 1712 году</i> , драм. эпилог. Текст А. А. Шаховского, муз. К. А. Кавоса. |
| Окт. 25 | Спб. итал. тр. | <i>Каритея, испанская королева</i> , опера. Муз. Д. С. Меркаданте, текст П. Пола. |
| Нояб. 20 | М. | <i>Жена и должность, или Что выбрать</i> , комедия. Пер. с франц. Н. П. Мундта, муз. А. Н. Верстовского. |
| [1830] | Спб. Кам.-остр. т-р, итал. тр. Спб. | <i>Costi fan tutte</i> (Так поступают все), опера. Муз. В. А. Моцарта, текст Л. да Понте. |
| | | <i>Осада острова Кандии</i> , опера. Муз. А. Бертона, текст пер. с франц. А. И. Шеллером. |

| | | |
|----------|--|--|
| [1830] | Спб. Кам.-остр. т-р, итал. тр. Спб. Кам.-остр. т-р, итал. тр. М. | <i>Аделина</i> , опера. Муз. П. Дженералли, текст Г. Росси. <i>Il desertore per l'amore</i> (Любовное зелье), опера. Муз. Ф. Шоберлекнера. <i>Смерть Аттилы, царя гуннов</i> , балет. Пост. Ф. Бернаделли, муз. Н. Е. Кубишты. |
| 1831 | | |
| Янв. 14 | Спб. Б. т-р | <i>Фра-Дьяволо, или Разбойники в Терачине</i> , опера. Муз. Ф. Обера, текст пер. с франц. Р. М. Зотовым и А. Г. Ротчевым. |
| Апр. 30 | Спб. Б. т-р | <i>Женни, или Немая</i> , опера. Муз. М. Э. Карафы ди Колобрано, текст пер. с франц. Р. М. Зотовым. |
| Май 7 | М. | <i>Осада Коринфа</i> , опера. Муз. Дж. Россини, текст пер. с итал. Р. М. Зотовым. |
| Май 22 | М. Б. т-р | <i>Невеста</i> (La fiancée), комич. опера. Муз. Ф. Обера, текст пер. с франц. Д. Т. Ленским. |
| Июнь 5 | М. Б. т-р | <i>Фра-Дьяволо, или Разбойники в Терачине</i> , опера. Муз. Ф. Обера, текст пер. с франц. Р. М. Зотовым и А. Г. Ротчевым. |
| Июнь 5 | М. | <i>Старый гусар, или Пажи Фридриха II</i> , опера-водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева, И. И. Геништы и Л. В. Маурера. |
| Нояб. 16 | Спб. Б. т-р | <i>Братоубийца</i> , опера. Муз. Д. А. Шелихова, текст И. И. Свечинского. |
| Дек. 3 | М. Б. т-р | <i>Вампир, или Мертвец-кровопийца</i> , романтич. опера. Муз. Г. Маршнера, текст В. А. Вольбрюка, пер. с нем. |
| Дек. 11 | М. | <i>Черная шаль, или Наказанная неверность</i> , балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. А. Н. Верстовского (?). |
| Дек. 18 | М. Б. т-р | <i>Женни, или Немая</i> , опера. Муз. М. Э. Карафы ди Колобрано, текст пер. с франц. Р. М. Зотовым. |
| [1831] | Спб. | <i>Ченерентола</i> (Золушка), опера. Муз. Дж. Россини, текст Я. Ферреттини, пер. с итал. |
| | М. | <i>Пантомима</i> , балет (по мотивам поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила»). Пост. А. П. Глушковского, муз. Ф. Е. Шольца (?). |
| | М. | <i>Нина, или Сумасшедшая от любви</i> , балет. Пост. Ж. Ришара, муз. Л. Персюи. |
| 1832 | | |
| Янв. 8 | М. | <i>Кеттли, или Возвращение в Швейцарию</i> , опера-водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. из опер Вебера, Обера, Россини и Керубини. |
| Янв. 29 | М. | <i>Цыганы</i> , драм. представление по поэме А. С. Пушкина. Текст В. А. Каратыгина, муз. А. Н. Верстовского. |
| Февр. 3 | Спб. Б. т-р | <i>Элиза и Клаудио</i> , опера. Муз. С. Меркаданте, текст Л. Романелли, пер. с итал. |
| Апр. 18 | Спб. | <i>Швейцарская молочница</i> , балет. Пост. А. Титюса, муз. А. В. Гировеца и М. Э. Карафы ди Колобрано. |

| | | |
|----------|--------------|--|
| Апр. 24 | Спб. | <i>Именины благодетельного помещика, или Невожданная свадьба в селе Сверчково</i> , опера-водевиль. Муз. И. А. Рупина и Т. В. Жучковского. |
| Май 11 | Спб. | <i>Рославлев</i> , романт. представление. Текст Шаховского (по роману М. Н. Загоскина), муз. А. Н. Верстовского и А. Е. Варламова. |
| Июнь 9 | Спб. | <i>Цыганы</i> , драм. представление по поэме А. С. Пушкина. Текст В. А. Каратыгина, муз. А. Н. Верстовского. |
| Июнь 13 | Спб. Б. т-р | <i>Невеста</i> , комич. опера. Муз. Обера, текст пер. с франц. Д. Т. Ленским. |
| Июнь 25 | Спб. | <i>Дон-Жуан, или пораженный безбожник</i> , балет. Пост. А. Блаша, муз. И. Сонне. |
| Июль 27 | Спб. | <i>Станислав, или Не всякий это сделает</i> , водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. А. Н. Верстовского. |
| Сент. 12 | Спб. Б. т-р | <i>Преступная дочь</i> , опера. Муз. П. Дженералли, текст пер. с итал. |
| Сент. 12 | Спб. | <i>Кетгли, или Возвращение в Швейцарию</i> , опера-водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. из опер Вебера, Обера, Россини и Керубини. |
| Окт. 24 | Спб. | <i>Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь</i> , романт. драма А. А. Шаховского. Муз. А. Е. Варламова. |
| Окт. 28 | М. | <i>Падение Мекки</i> , трагич. опера. Муз. П. Винтера, текст пер. с итал. И. Буниним. |
| Нояб. 3 | Спб. | <i>Сумбека, или Покорение Казанского царства</i> , историч. балет. Пост. А. Блаша, муз. И. Сонне. |
| Нояб. 11 | М. | <i>Семейство Аспен, или Таинственный суд невидимого трибунала</i> , трагедия В. Скотта. Пер. с англ. И. Селиванова, муз. А. Е. Варламова. |
| Нояб. 23 | Спб. | <i>Муж и жена</i> , комедия-водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева, Ф. Е. Шольца и Л. В. Маурера. |
| Нояб. 28 | М. Б. т-р | <i>Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев</i> , волшебн.-романт. опера. Муз. А. Н. Верстовского, текст С. П. Шевырева (по балладе В. А. Жуковского). |
| Дек. 19 | Спб. | <i>Старый гусар, или Паж Фридриха II</i> , опера-водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева, И. И. Геништы и Л. В. Маурера. |
| Дек. 30 | М. | <i>Гулянье первого Мая в Сокольниках</i> , дивертисмент с песнями А. А. Алябьева, А. Е. Варламова, Д. Н. Кашина и С. И. Давыдова. |
| [1832] | Спб. | <i>Киа-Кинг, пантомимный «китайский балет»</i> . Пост. А. Титюса, муз. Дж. Россини, Г. Спонтини и П. Романи. |
| 1833 | | |
| Янв. 20 | М. Б. т-р | <i>Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь</i> , романт. драма А. А. Шаховского. Муз. А. Е. Варламова. |
| Май 17 | Спб. Б. т-р | <i>Китайские девицы, или Три рода драматического искусства</i> , опера-дивертисмент. Муз. К. Э. Сольивы, текст П. Метастазео. |
| Авг. | Спб. нем. тр | <i>Фиделио</i> , опера. Муз. Л. Бетховена, текст И. Зонлейтнера, Г. Ф. Трейчке и С. Брейнинга. |

| | | |
|---------|-----------|--|
| Окт. 23 | Спб. | <i>Вампир, или Мертвец-кровопийца</i> , романт. опера. Муз. Г. Маршнера, текст В. А. Вольбрюка, пер. с нем. |
| Окт. 30 | Спб. | <i>Артист, водевиль</i> . Переделка с франц. А. И. Булгакова, муз. Н. О. Дюра. |
| Нояб. 3 | М. Б. т-р | <i>Морской разбойник Цампа, или Мраморная невеста</i> , опера. Муз. Ф. Герольда, текст пер. с франц. Д. Т. Ленским. |
| Дек. 8 | М. | <i>Татьяна Прекрасная на Воробьевых горах</i> , дивертисмент. Пост. А. П. Глушковского, муз. А. Н. Титова, К. А. Кавоса и Д. А. Шелихова. |
| Дек. 19 | М. | <i>Карета, или По платью встречаются, по уму провозжают</i> , водевиль. Пер. с франц. Ф. А. Кони, муз. из опер Обера, Мегюля, Изуара, Пазра, Буальдьё, Вебера, Моцарта, Керубини, Беллини, Маршнера, Герольда и Мейербера. |
| [1833] | Спб. | <i>Амадис, или Паж и волшебница</i> , балет. Пост. А. Блаша, муз. И. Сонне. |
| | Спб. | <i>Амур в деревне, или Крымское дитя</i> , анакреонтич. балет. Пост. А. Блаша, муз. И. Сонне. |
| | Спб. | <i>Фильберт, или Маленький матрос</i> , балет-водевиль. Пост. А. Блаша, муз. И. Сонне. |
| | Спб. | <i>Марс и Венера, или Сети Вулкана</i> , анакреонтич. балет. Пост. А. Блаша, муз. Ж. Шнейцгоффера. |

1834

| | | |
|----------|--------------------------|---|
| Янв. 14 | Спб. Алекс. т-р нем. тр. | <i>Фенелла (Немая из Портучи)</i> , опера. Муз. Ф. Обера, текст Э. Скриба. |
| Янв. 22 | Спб. | <i>Дон Кихот и Санчо Панса, или Свадьба Гамаша</i> , балет. Пост. А. Блаша, муз. Лефевра. |
| Янв. 26 | Спб. | <i>Смоляне в 1611 году</i> , драм. хроника А. А. Шаховского. Муз. Д. А. Шелихова. |
| Февр. 25 | М. нем. тр. | <i>Роберт-Дьявол</i> , опера. Муз. Дж. Мейербера, текст Э. Скриба и Делавиня. |
| Апр. 30 | М. | <i>Смоляне в 1611 году</i> , драм. хроника А. А. Шаховского, муз. Д. А. Шелихова. |
| Май 22 | Спб. | <i>Цампа, морской разбойник</i> , опера. Муз. Ф. Герольда, текст пер. с франц. Д. Т. Ленским. |
| Окт. 26 | М. | <i>Муромские леса, или Выбор атамана</i> , драма А. Н. П. (по повести А. Ф. Вельтмана). Муз. А. Е. Варламова. |
| Нояб. 2 | М. | <i>Тайный брак, или Поединок в Пре-о-Клерк (Le Prê aux Cleres)</i> , комич. опера. Муз. Ф. Герольда, текст пер. с франц. В. В. Горским. |
| Нояб. 9 | М. | <i>Забавы султана, или Продавец невольников</i> , балет. Пост. Ф. Гюллень-Сор, муз. А. Е. Варламова. |
| Нояб. 30 | М. | <i>Именины благотельного помещика</i> , опера-водевиль. Муз. И. А. Рупина и Т. В. Жучковского. |
| Дек. 14 | Спб. | <i>Роберт-Дьявол</i> , опера. Муз. Дж. Мейербера, текст Э. Скриба и Ж. Делавиня, пер. с франц. |
| [1834] | М. | <i>Людвик</i> , опера. Муз. Ф. Герольда и Ф. Галевн, текст Ж. Сен-Жоржа, пер. с франц. |
| | Спб. | <i>Две ночи</i> , опера. Муз. Ф. А. Буальдьё, текст Э. Скриба, пер. с франц. Д. Т. Ленским. |
| | Спб. | <i>Дафнис, или Клятвопреступник</i> , балет. Пост. А. Блаша, муз. И. Сонне. |

1835

| | | |
|----------|-----------------|---|
| Янв. 25 | М. | <i>Бобелина, героиня Греции</i> , анекдотич. трагедия Р. Ринальдини. Муз. А. Е. Варламова. |
| Апр. 15 | М. | <i>Дон-Кихот Ламанчский, или Свадьба Гамаша</i> , балет. Пост. Ф. Гюльен-Сор, муз. Лефевра (?). |
| Апр. 16 | М. | <i>Ермак</i> , трагедия А. С. Хомякова. Муз. А. Е. Варламова. |
| Апр. 24 | Спб. Мих. т-р | <i>Доктор в хлопотах</i> , комич. опера. Муз. Ф. М. Толстого, текст пер. с франц., балеты А. Блаша. |
| Июнь 11 | Спб. | <i>Тайный брак, или Поединок в Пре-о-Клерк (Le Pgé aux Clercs)</i> , комич. опера. Муз. Ф. Герольда, текст пер. с франц. В. В. Горским. |
| Сент. 16 | М. Б. т-р | <i>Аскольдова могила</i> , романтич. опера. Муз. А. Н. Верстовского, текст М. Н. Загоскина. |
| Сент. 27 | М. | <i>Артист</i> , водевиль. Переделка с франц. А. И. Булгакова, муз. Н. О. Дюра. |
| Окт. 4 | М. | <i>Карл и Лизбета, или Беглец поневоле</i> , балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. П. Ф. Турика. |
| Окт. 12 | Спб. Алекс. т-р | <i>Норма</i> , опера. Муз. В. Беллини, текст Ф. Романи. |
| Окт. 14 | нем. тр. | |
| Окт. 14 | М. | <i>Розальба</i> , балет. Пост. Ф. Гюльен-Сор, муз. Ф. Обера, Дж. Россини и Эрколани. |
| Окт. 18 | М. | <i>Иван Савельич</i> , московская шутка-водевиль. Текст Ф. А. Кони, муз. А. А. Алябьева (Увертюра с колокольчиком). |
| Нояб. 12 | Спб. | <i>Влюбленная балдерка (Le dieu et la bayadère)</i> , опера-балет. Муз. Ф. Обера, текст пер. с франц. |
| [1835] | Спб. нем. тр. | <i>Каменщик и слесарь (Le maçon)</i> , комич. опера. Муз. Ф. Обера, текст Э. Скриба и Ж. Делавиня. |
| | Спб. | <i>Людвик</i> , опера. Муз. Ф. Герольда и Ф. Галеви. Текст Ж. Сен-Жоржа, пер. с франц. |
| | Спб. | <i>Швейцарская хижина (Le chalet)</i> , опера. Муз. А. Ш. Адана, текст пер. с франц. |
| | Спб. | <i>Сильфида</i> , балет. Пост. А. Титюса, муз. Ж. Шнейцгоффера. |

1836

| | | |
|----------|-----------------|--|
| Апр. 8 | Спб. Алекс. т-р | <i>Молдаванская цыганка, или Золото и кинжал</i> , драма К. А. Бахтурина. Муз. М. И. Глинки. |
| Апр. ? | М. | <i>Фенелла</i> , балет по опере Ф. Обера. Пост. Ф. Гюльен-Сор, муз. аранжир. Эрколани. |
| Июнь 15 | Спб. | <i>Украинская невеста, или Две и одна</i> , водевиль. Переделка с франц. А. А. Шаховского. Муз. аранжир. Т. В. Жучковским. |
| Июнь ? | Спб. нем. тр. | <i>Капулетти и Монтекки</i> , опера. Муз. В. Беллини и Вагган, текст Ф. Романи. |
| Авг. 27 | Спб. | <i>Иван Савельич</i> , водевиль. Текст Ф. А. Кони, муз. А. А. Алябьева (Увертюра с колокольчиком). |
| Окт. 9 | М. | <i>Еще чудные встречи, или Суматоха в Сокольниках</i> , опера-водевиль. Муз. Н. Изуара и др. |
| Нояб. 4 | Спб. | <i>Орлиное гнездо на Великанских горах</i> , опера. Муз. Глезера, текст К. Гольтея. |
| Нояб. 27 | Спб. Б. т-р | <i>Жизнь за царя</i> , опера. Муз. М. И. Глинки, текст Е. Ф. Розена. |
| Нояб. ? | Спб. нем. тр. | <i>Il Pirato (Пират)</i> , опера. Муз. В. Беллини, текст Ф. Романи. |

| | | |
|------------------|----------------------------|--|
| Нояб.? | Спб. | <i>Эдинбургская темница</i> , опера. Муз. М. Э. Карафы дн Колобрано, текст пер. с итал. Р. М. Зотовым. |
| Дек. 21 | Спб. | <i>Дездемона и Отелло, или Венецианский мавр</i> , драма В. Шекспира. Пер. с англ. И. И. Панаева, муз. В. Ф. Одоевского (Аббата Ирринуса). |
| [1836] | Спб. | <i>Шотландцы</i> , балет. Пост. А. Блаша, муз. Л. В. Маурера. |
| | Спб. | <i>Восстание в серале</i> , балет. Пост. А. Тятюса, муз. Т. Лабарра. |
| 1837 | | |
| Янв. 18 | Спб. Б. т-р | <i>Бронзовый конь</i> , волшебнo-комич. опера. Муз. Ф. Обера, текст пер. с франц. балеты А. Тятюса. |
| Янв. 22 | М. | <i>Гамлет, принц Датский</i> , драм. представление В. Шекспира. Пер. с англ. Н. А. Полевого, муз. А. Е. Варламова. |
| Февр. 17 | Спб. Б. т-р | <i>Капулетти и Монтекки</i> , опера. Муз. В. Беллини, текст Ф. Романи, пер. с итал. |
| Апр. 28 | Спб. | <i>Нечаянные женихи</i> , комедия-водевиль. Текст Н. Н. Гордеева, муз. А. А. Плещеева. |
| Май 17 | Спб. Б. т-р | <i>Невеста-Лунатик (Somnambula)</i> , опера. Муз. В. Беллини, текст Ф. Романи, пер. с итал. |
| Окт. 3 | Спб. Б. т-р | <i>Норма</i> , опера. Муз. В. Беллини, текст пер. с итал. |
| Окт. 4 | Спб. | <i>Гамлет, принц Датский</i> , драм. представление В. Шекспира. Пер. с англ. Н. А. Полевого, муз. А. Е. Варламова. |
| Окт. 11 | Спб. нем. тр. | <i>Жидовка</i> , опера. Муз. Ф. Галеви, текст Э. Скриба. |
| Окт. 15 | М. | <i>Хитрый мальчик и людоед (Мальчик-с-пальчик)</i> , балет. Пост. Ф. Гюллель-Сор, муз. А. Е. Варламова и А. С. Гурьянова. |
| Нояб. 11 | Спб. Б. т-р нем. тр. | <i>Почтальон из Лонжюмо</i> , комич. опера. Муз. А. Ш. Адана, нем. текст Фридриха. |
| Нояб. 15 | Спб. | <i>Сирота из Гленсгоу</i> , опера. Муз. А. Гризара, текст пер. с франц. Р. М. Зотовым. |
| Дек. 10 | М. | <i>Наташка Полтавка</i> , опера. Муз. и текст И. П. Котляревского, муз. аранжир. А. С. Гурьяновым. |
| Дек. 12 | Спб. нем. тр. (конц. исп.) | <i>Оберон</i> , опера. Муз. К. М. Вебера, текст Д. Р. Плянше. |
| Дек. 15 | Спб. | <i>Дом Аспенов</i> , трагедия В. Скотта. Пер. с англ., муз. Н. О. Дюра. |
| [1837] | Спб. | <i>Дева Дуная</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. А. Ш. Адана. |
| 1838 | | |
| Янв. 1 | Спб. | <i>Ермак</i> , трагедия А. С. Хомякова. Муз. Т. В. Жучковского. |
| Янв. 14 | М. | <i>Эсмальда, или Четыре рода любви</i> , драма (по роману В. Гюго). Пер. с нем. В. А. Каратыгина, муз. А. Е. Варламова. |
| Янв. 17, янв. 21 | Спб. М. | <i>Уголино</i> , драм. представление Н. А. Полевого. Муз. Н. О. Дюра. |
| Февр. 4 | М. Б. т-р | <i>Виндзорские кумушки</i> , комедия В. Шекспира. Пер. с англ. Н. С. Селивановского, муз. А. А. Алябьева. |
| Февр. 4 | М. | <i>Украинская невеста, или Две и одна</i> , водевиль. Переделка с франц. А. А. Шаховского, муз. Т. В. Жучковского. |

| | | |
|------------------|--------------------------|--|
| Апр. 20 | М. | <i>Русалка</i> , драм. отрывок А. С. Пушкина. Муз. А. А. Алябьева. |
| Апр. 28 | Спб. | <i>Русалка</i> , драм. отрывок А. С. Пушкина. Муз. Н. О. Дюра. |
| Апр. 29 | Спб. | <i>Виндзорские кумушки</i> , комедия В. Шекспира, пер. с англ. Н. С. Селивановского. Муз. А. А. Сапиевы. |
| Май 5 | Спб. | <i>Наташка Полтавка</i> , опера. Муз. и текст И. П. Котляревского, муз. аранжир. А. С. Гурьяновым. |
| Июнь | Спб. нем. тр. | <i>Анна Болейн</i> , опера. Муз. Г. Донциетти, текст Ф. Романи. |
| Июль 4 | Спб. | <i>Студент, артист, хорист и аферист</i> , шуточная оперетта. Переделка с нем. Ф. А. Кони, муз. из опер Моцарта, Герольда, Мейербера, Обера и Винтера. |
| Июль 21 | Спб. Б. т-р итал. тр. | <i>Иссонда</i> , опера. Муз. Л. Шпора. |
| Нояб. 18 | М. | <i>Принц-малляр</i> , комич. опера. Муз. Э. Прево, текст пер. с франц. В. В. Горским. |
| Нояб. ? | Спб. | <i>Граф Ори</i> , комич. опера. Муз. Дж. Россини, текст пер. с итал. А. Л. Эльканом. |
| Нояб. ? | М. | <i>Черное домино, или Таинственная маска</i> , комич. опера. Муз. Ф. Обера, текст пер. с франц. Д. Т. Ленским. |
| Дек. ? [1838] | М. | <i>Норма</i> , опера. Муз. В. Беллини, текст Ф. Романи. |
| | М. | <i>Дева Дуная</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. А. Ш. Адана. |
| | Спб. | <i>Карл Смелый</i> (Вильгельм Телль), опера. Муз. Дж. Россини, текст В. А. Жуи, пер. с итал. Р. М. Зотова. |
| | Спб. | <i>Гитана, испанская цыганка</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. Ф. Обера и И. Ф. Шмидта. |
| | Спб. | <i>Миранда</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. Ф. Обера и А. Ш. Адана. |
| | М. | <i>Швейцарская молочница</i> , балет. Пост. А. Титюса, муз. А. В. Гировеца и М. Э. Карафы ди Колобрано. |
| 1839 | | |
| Янв. 12 | Спб. Б. т-р | <i>Сумасшедший на острове Сен-Доминго</i> , опера. Муз. Г. Донциетти, текст пер. с итал. |
| Янв. 20 | М. | <i>Артур, или Шестнадцать лет спустя</i> , драма. Пер. с франц. В. С. Межевича, муз. П. М. Щепина. |
| Апр. 24 | М. | <i>Булат-Темир, татарский богатырь, или Донская битва</i> , нац. представление. Текст Р. М. Зотова, муз. А. Е. Варламова. |
| Май 2 | Спб. | <i>Клятва, или Делатели фальшивых ассигнаций</i> , опера. Муз. Ф. Обера, текст Э. Скриба, пер. с франц. |
| Июнь ? | Спб. Б. т-р нем. тр. | <i>Отелло</i> , опера. Муз. Дж. Россини, текст Ф. Берно. |
| Авг. 21 | М. Б. т-р | <i>Тоска по родине</i> , опера. Муз. А. Н. Верстовского, текст М. Н. Загоскина. |
| Окт. 4 | Спб. | <i>Дочь бургомистра</i> , оперетта-водевиль. Муз. К. Н. Лядова, текст пер. с франц. П. С. Федоровым. |
| Окт. 27 | М. | <i>Кремнев, русский солдат</i> , народно-драм. представление. Текст И. Н. Скобелева, муз. А. Н. Верстовского. |

| | | |
|----------|--|---|
| Окт. 27 | М. | <i>Именины секретаря</i> , московская картина. Текст Н. С. Соколова, муз. А. А. Алябьева. |
| Окт. 27 | М. | <i>Барышня-крестьянка</i> , водевиль. Текст Н. А. Коровкина (по А. С. Пушкину), муз. И. А. Рупина и П. М. Щепина. |
| Нояб. 3 | М. | <i>Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка</i> , водевиль. Переделка с франц. Д. Т. Ленского, муз. Н. И. Полякова. |
| Нояб. ? | Спб. | <i>Велизарий</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст С. Каммарано, пер. с итал. |
| Дек. 15 | М. | <i>Русский инвалид на Бородинском поле</i> , драм. представление. Муз. А. А. Алябьева, текст С. И. Стромиллова. |
| [1839] | М. Б. т-р | <i>Пивовар (Le Brasseur de Preston)</i> , опера. Муз. А. Ш. Адана, текст де Левена и Брунсвика, пер. с франц. |
| | Спб. | <i>Тень</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. Л. В. Маурера. |
| | Спб. | <i>Креолка</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. Франка. |
| 1840 | | |
| Янв. 17 | Спб. | <i>Параша Сибирячка</i> , рус. быль Н. А. Полевого. Муз. М. Д. Болле. |
| Янв. 26 | Спб. | <i>Сиротка Сусанна</i> , водевиль. Муз. К. Н. Лядова, П. И. Григорьева и Л. В. Маурера. Текст пер. с франц. П. И. Григорьевым. |
| Янв. 31 | Спб. | <i>Русский инвалид на Бородинском поле</i> , драм. представление. Муз. А. А. Алябьева, текст С. И. Стромиллова. |
| Янв. ? | Спб. Б. т-р | <i>Пуритане</i> , опера. Муз. В. Беллини, текст К. Пеполи, пер. с итал. |
| Янв. ? | М. | <i>Велизарий</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст С. Каммарано. |
| Янв. ? | Спб. нем. тр. | <i>Престонский пивовар</i> , опера. Муз. А. Ш. Адана, текст де Левена и Брунсвика. |
| Февр. 9 | М. | <i>Москаль-чаривник</i> , опера. Муз. аранжир. А. С. Гурьяновым, текст И. П. Котляревского. |
| Февр. 18 | Спб. зал Энгельгардт, нем. тр. (конц. исп.) | <i>Гузноты</i> , опера. Муз. Дж. Мейербера, текст Э. Скриба. |
| Февр. ? | Спб. Б. т-р | <i>Морской разбойник (Корсар)</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. А. Ш. Адана. |
| Май 6 | Спб. | <i>Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка</i> , водевиль. Переделка с франц. Д. Т. Ленского, муз. Н. И. Полякова. |
| Июль 9 | Спб. | <i>Он за все платит</i> , водевиль. Пер. с франц. Н. А. Полевого, муз. К. Н. Лядова. |
| Окт. 9 | Спб. Б. т-р | <i>Лючия ди Ламмермур</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст С. Каммарано, пер. с итал. |
| Окт. 25 | Спб. | <i>Макар Алексеевич Губкин, или Продолжение Студента, артиста, хориста и афериста</i> , шуточная оперетта. Текст П. И. Григорьева, муз. сост. П. И. Григорьевым, увертюра К. Н. Лядова. |
| Нояб. 1 | М. | <i>Параша Сибирячка</i> , рус. быль Н. А. Полевого. Муз. А. Н. Верстовского и К. М. Вебера. |
| Нояб. 1 | М. | <i>Сиротка Сусанна</i> , водевиль. Пер. с франц. П. И. Григорьева, муз. К. Н. Лядова, П. И. Григорьева и Л. В. Маурера. |

| | | |
|---------------------|-------------------------------|---|
| Нояб. 7 | Спб. | <i>Деньги, или Столичное житье</i> , водевиль. Переделка с франц. П. С. Федорова, муз. К. Н. Лядова. |
| Дек. 6 | Спб. Б. т-р | <i>Параши Сибирячка</i> , опера (по пьесе Н. А. Полевого). Муз. и текст Д. Ю. Струйского. |
| [1840] | Спб. | <i>Танкред</i> , опера. Муз. Дж. Россини, текст пер. с итал. |
| | Спб. нем. тр. | <i>Зарианта</i> , опера. Муз. К. М. Вебера, текст Х. фон Шези. |
| | Спб. | <i>Теобальдо и Изолина</i> , опера. Муз. Ф. Морлакки, текст пер. с итал. |
| | Спб. нем. тр. | <i>Храмовник</i> (Il Tempelagio), опера. Муз. О. Николан. |
| | Спб. | <i>Озеро волшебниц</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. Ф. Обера и И. Ф. Келлера. |
| | М. | <i>Восстание в серале</i> , балет. Пост. Ф. Тальони и А. Титюса, муз. Т. Лабарра. |
| 1841 | | |
| Янв. 3 | М. | <i>Степьяк Разин, разбойник волжский</i> , быль XVII столетия. Текст С. Любецкого, муз. А. Н. Верстовского, А. Е. Варламова и П. М. Щепина. |
| Янв. 13, апр. 11 | Спб. Алекс. т-р М. | <i>Гарантелла</i> , лирич. сцена. Муз. М. И. Глинки, текст И. П. Мятлева. |
| Апр. 14 | Спб. | <i>Габриель, или Адъютанты</i> , водевиль. Пер. с франц. П. С. Федорова, муз. сост. К. Н. Лядовым. |
| Июнь 11 | Спб. | <i>Либовный напиток</i> , комич. опера. Муз. Г. Доницетти, текст Ф. Романи, пер. с итал. |
| Авг. 27 | Кам.-остр. т-р Спб. Б. т-р | <i>Аскольдова могила</i> , романт. опера. Муз. А. Н. Верстовского, текст М. Н. Загоскина. |
| Сент. 30 | Спб. Алекс. т-р | <i>Князь Холмский</i> , драма Н. В. Кукольника. Муз. М. И. Глинки. |
| Окт. 17 | М. | <i>Первая скринка</i> , водевиль. Пер. с франц. С. П. Соловьева, муз. А. С. Гурьянова. |
| Нояб. 14 | М. | <i>Майко</i> , драма Н. В. Беклемишева (по повести П. П. Каменского). Муз. А. Е. Варламова. |
| Нояб. 18 | Спб. Б. т-р | <i>Тоска по родине</i> , опера. Муз. А. Н. Верстовского, текст М. Н. Загоскина. |
| Нояб. 28 | М. Б. т-р | <i>Безумная</i> , драм. произшествие. Муз. А. А. Алябьева, текст Д. А. Шевелева (по повести И. И. Козлова). |
| Нояб. ? | Спб. нем. тр. | <i>Лукреция Борджиа</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст Ф. Романи. |
| Дек. ? | Спб. Б. т-р нем. тр. | <i>Das Nachtlager in Granada</i> (<i>Ночной лагерь в Гренаде</i>), романт. опера. Муз. К. Крейцера, текст К. фон Брауна. |
| [1841] | Спб. | <i>Крестоносцы в Египте</i> , опера. Муз. Дж. Мейербера, текст Г. Росси, пер. с франц. |
| | М. | <i>Морской разбойник</i> (Корсар), балет. Пост. Ф. Тальони, муз. А. Ш. Адана. |
| | М. | <i>Озеро волшебниц</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. Ф. Обера и И. Ф. Келлера. |
| | Спб. | <i>Воспитанница Амура</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. И. Ф. Келлера. |
| 1842 | | |
| Янв. 30 | М. | <i>Вот так пилюли! Что в рот, то спасибо!</i> , волшебная опера-водевиль. Переделка с франц. Д. Т. Ленского, муз. С. И. Штудмана. |

| | | |
|----------------|-------------------------|---|
| Апр. ? | Спб. | <i>Роберт Девверё, граф Эссекский</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст С. Каммарано, пер. с итал. |
| Сент. 7 | М. Б. т-р | <i>Жизнь за царя</i> , опера. Муз. М. И. Глинки, текст Е. Ф. Розена. |
| Сент. 23 | М. | <i>Фаворитка</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст А. Руайе и Ж. Вёза, пер. с итал. И. И. Тито. |
| Окт. 19 | Спб. | <i>Материнское благословение, или Бедность и честь</i> , драма. Пер. с франц. Н. А. Некрасова, муз. А. Е. Варламова. |
| Окт. ? | Спб. | <i>Осада Кале</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст С. Каммарано, пер. с итал. |
| Нояб. 19 | Спб. | <i>Два вора</i> , комич. опера. Муз. Л. В. Маурера, текст пер. с франц. П. С. Федоровым. |
| Нояб. 27 | Спб. Б. т-р | <i>Руслан и Людмила</i> , волшебная опера. Муз. М. И. Глинки, текст В. Ф. Ширкова при участии Н. А. Маркевича, Н. В. Кукольника и М. А. Гедонова. |
| Нояб. ? | Спб. | <i>Фаворитка</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст А. Руайе и Ж. Вёза, пер. с итал. И. И. Тито. |
| Дек. 4 | М. | <i>Волшебное кокорикю, или Бабушкина курочка</i> , водевиль. Пер. с франц. Н. А. Некрасова, муз. А. С. Гурьянова. |
| Дек. 18 | Спб. | <i>Жизель</i> , балет. Пост. А. Титюса, муз. А. Ш. Адана. |
| [1842] | М. | <i>Любовный напиток</i> , комич. опера. Муз. Г. Доницетти, текст Ф. Романи, пер. с итал. |
| | Спб. | <i>Герта</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. И. Ф. Келлера. |
| | Спб. | <i>Дая</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. И. Ф. Келлера. |
| 1843 | | |
| Окт. 29 | М. | <i>Материнское благословение, или Бедность и честь</i> , драма. Пер. с франц. Н. А. Некрасова, муз. А. Е. Варламова. |
| Нояб. 5 | М. | <i>Гамлет Сидорович и Офелия Кузьминишна</i> , шутка-водевиль. Муз. А. Е. Варламова и А. И. Дюбюка. |
| | М. | <i>Гитана, испанская цыганка</i> , балет. Муз. Ф. Обера. |
| 1844 | | |
| Янв. ? | М. конц. исп. трех сцен | <i>Гугеноты</i> , опера. Муз. Дж. Мейербера, текст Э. Скриба. |
| Июнь 19 | Спб. | <i>Гамлет Сидорович и Офелия Кузьминишна</i> , шутка-водевиль. Муз. А. Е. Варламова и А. И. Дюбюка. |
| Сент. 27 | Спб. | <i>Москаль-чаривник</i> , опера. Муз. аранжир. А. С. Гурьяновым, текст И. П. Котляревского. |
| Нояб. 28 | М. Б. т-р | <i>Сон наяву, или Чурова долина</i> , волшебн.-комич. опера. Муз. А. Н. Верстовского, текст А. А. Шаховского. |
| Нояб.-дек. | Спб. итал. тр. | <i>Линда ди Шамуни</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст Г. Росси. |
| Дек. 12 [1844] | Спб. М. | <i>Незнакомец</i> , драма. Муз. А. Е. Варламова. <i>Жизель</i> , балет. Пост. А. Титюса, муз. А. Ш. Адана. |

1845

| | | |
|----------|---------------------------|--|
| Янв. 28 | Спб. Б. т-р, итал. тр. | <i>Бианка и Гвальтеро</i> , лирич. опера. Муз. А. Ф. Львова, текст Ж. Гийю, (франц.), балеты А. Титюса. |
| Апр.-май | М. | <i>Лукреция Борджиа</i> , опера. Муз. Г. Донничетти; текст Ф. Романи. |
| Сент. 19 | Спб. Алекс. т-р | <i>Ольга, дочь изгнанника</i> , опера. Муз. М. И. Бернарда, текст В. А. Солоницына. |
| Сент. ? | Спб. итал. тр. | <i>I Lombardi alla prima crociata</i> (Ломбардцы), опера. Муз. Дж. Верди, текст Т. Солеры. |
| Окт. 22 | М., М. т-р | <i>Ольга, дочь изгнанника</i> , опера. Муз. М. И. Бернарда, текст В. А. Солоницына. |
| Нояб. 14 | М. | <i>Он за все платит</i> , водевиль. Пер. с франц. Н. А. Полевого, муз. К. Н. Лядова. |
| Нояб. ? | Спб. итал. тр. | <i>Беатриче ди Тенда</i> , опера. Муз. В. Беллини, текст Ф. Романи. |
| Дек. 9 | Спб. итал. тр. | <i>Maria di Rohan o Il Conte di Calais</i> (Мария де Роган), опера. Муз. Г. Донничетти, текст С. Камарано. |
| Дек. 13 | Спб. | <i>Альбом-обличитель</i> , оперетта. Переделка с франц. Н. И. Куликова, муз. В. М. Кажинского. |
| Дек. 19 | Спб. итал. тр. | <i>Il Temprioglio</i> (Храмовник), опера. Муз. О. Николаи, текст Дж. Мартини (по В. Скотту). |
| [1845] | Спб. | <i>Две тетки, или Прошедший и нынешний век</i> , балет. Пост. А. Титюса, муз. К. Ф. Альбрехта. |
| | Спб. итал. тр. | <i>Дон Паскуале</i> , комич. опера. Муз. Г. Донничетти, текст Дж. Руффини. |

1846

| | | |
|----------|-----------------|---|
| Март 22 | Спб. Б. т-р | <i>Торжество Вакха</i> , кантата. Муз. А. С. Даргомыжского, текст А. С. Пушкина. |
| Апр. 24 | Спб. | <i>Евгений Онегин</i> , драм. представление. Текст Г. В. Кугушева (по А. С. Пушкину), муз. А. Ф. Львова. |
| Апр. 25 | Спб. Б. т-р | <i>Светлана</i> , романт. баллада. Муз. и текст (?) Ф. М. Толстого (по балладе В. А. Жуковского). |
| Сент. 4 | М. | <i>Евгений Онегин</i> , драм. представление. Текст Г. В. Кугушева (по А. С. Пушкину), муз. А. Н. Верстовского. |
| Сент. ? | Спб. итал. тр. | <i>Эрнани</i> , опера. Муз. Дж. Верди, текст Ф. М. Пьяве. |
| Окт. 20 | М. | <i>Князь Холмский</i> , драма Н. В. Кукольника. Муз. М. И. Глинка. |
| Окт. 29 | Спб. | <i>Майко</i> , драма Н. В. Беклемишева, Муз. А. Е. Варламова. |
| Нояб. 26 | Спб. Алекс. т-р | <i>Дочь второго полка</i> (La Fille du régiment), комич. опера. Муз. Г. Донничетти, текст Ж. Сен-Жоржа и Ж. Байяра, пер. с франц. |
| Осень | М. | <i>Своеравная жена</i> (Сумбурщица), балет. Пост. Е. А. Санковской, муз. А. Ш. Адана и Ж. Мазилье. |
| Дек. 9 | М. Б. т-р | <i>Руслан и Людмила</i> , волшебная опера. Муз. М. И. Глинка, текст В. Ф. Шяркова и др. |
| Дек. 11 | М. | <i>Праздник в Подмосковной</i> , нац. интермедия. Муз. И. А. Рупина. |
| [1846] | Спб. | <i>Две волшебницы</i> , фантастич. балет. Пост. А. Титюса, муз. К. Н. Лядова. |

1847

| | | |
|---------|------------------------|---|
| Янв. ? | Спб. итал. тр. | <i>I due Foscarì</i> (Двое Фоскаря), опера. Муз. Дж. Верди, текст Ф. М. Пьяве. |
| Окт. 10 | М. | <i>Дочь второго полка</i> , комич. опера. Муз. Г. Донизетти, текст Ж. Сен-Жоржа и Ж. Байяра, пер. с франц. |
| Окт. | Спб. | <i>Пахита</i> , балет. Пост. М. Петипа и Фредерика. Муз. Дельдевеза в аранжир. А. Н. Лядова. |
| Окт. 31 | Спб. | <i>Вот так пилюли! Что в рот, то спасибо!</i> , волшебная опера-водевиль. Переделка с франц. Д. Т. Ленского, муз. С. И. Штуцмана. |
| Нояб. ? | Спб. Б. т-р | <i>Жемма ди Верджи</i> , опера. Муз. Г. Донизетти, текст Э. Бидеры. |
| Дек. 5 | итал. тр. М. Б. т-р | <i>Эсмеральда</i> , опера. Муз. А. С. Даргомыжского, текст Н. Ф. Акселя, А. П. Башуцкого и А. С. Даргомыжского. |
| [1847] | М. | <i>Тень</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. Л. В. Маурера. |

1848

| | | |
|----------|---------------------------|--|
| Янв. 20 | Спб. | <i>Муж хорош и жена недурна</i> , опера-водевиль. Муз. В. М. Кажинского, текст П. И. Григорьевна. |
| Февр. | М. конц. исп. отрывков | <i>Аммалат-бек</i> , опера. Муз. А. А. Алябьева, текст А. Ф. Вельтмана (по повести А. А. Бестужева-Марлинского). |
| Февр. | Спб. | <i>Сатанилла, или Любовь и ад</i> , балет. Пост. М. Петипа, муз. А. Н. Лядова. |
| Сент. 8 | Спб. Б. т-р | <i>Ундина</i> , романт. опера. Муз. А. Ф. Львова, текст В. А. Соллогуба. |
| Нояб. 23 | Спб. Алекс. т-р | <i>Варвара, Ярославская кружевница</i> , оперетта. Муз. А. Ф. Львова, текст П. Г. Ободовского. |
| [1848] | Спб. | <i>Эсмеральда</i> , балет. Пост. Ж. Перро, муз. Ч. Пуньи. |

1849

| | | |
|----------|-------------------|--|
| Янв. 1 | Спб. Б. т-р | <i>Il Birichino di Parigi</i> (Парижский мальчишка), комич. опера. Муз. Ф. М. Толстого. |
| Янв. 29 | итал. тр. Спб. | <i>Мечтания Тасса</i> , мелодрама. Муз. Л. В. Маурера, текст пер. с франц. В. А. Каратыгиным. |
| Сент. ? | М. | <i>Карл Смелый</i> (Вильгельм Тель), опера. Муз. Дж. Россини, текст В. А. Жуи. |
| Нояб. 16 | М. | <i>Варвара, Ярославская кружевница</i> , оперетта. Муз. А. Ф. Львова, текст П. Г. Ободовского. |
| Дек. 16 | М. | <i>Фенелла</i> , опера. Муз. Ф. Обера, текст Э. Скриба. |
| Дек. ? | Спб. итал. тр. | <i>Иоанна д'Арк</i> , опера. Муз. Дж. Верди, текст Т. Солеры. |
| [1849] | М. | <i>Мечта художника</i> , балет. Пост. Е. А. Санковской, муз. Ч. Пуньи. |
| | Спб. | <i>Катарина, дочь разбойника</i> , балет. Пост. Ж. Перро, муз. Ч. Пуньи. |
| | М. | <i>Пахита</i> , балет. Пост. М. Петипа и Фредерика, муз. Дельдевеза и А. Н. Лядова. |
| | М. | <i>Сатанилла</i> , балет. Пост. М. Петипа, муз. А. Н. Лядова. |

1850

| | | |
|---------|-----------------------------|--|
| Янв. ? | Спб. Б. т-р итал. тр. | <i>Гвельфы и Гибелины</i> (Гугеноты), опера. Муз. Дж. Мейербера, текст Э. Скриба. |
| Март ? | Спб. конц. исп. отрывков | <i>Пророк</i> , опера. Муз. Дж. Мейербера, текст Э. Скриба. |
| Апр. ? | Спб. Б. т-р итал. тр. | <i>Горации и Куриации</i> , опера. Муз. С. МеркадANTE, текст С. Каммарано. |
| Окт. 16 | Спб. | <i>Бедовый мальчик, или Мать семейства</i> , оперетта. Переделка с франц. П. С. Федорова, муз. аранжир. Н. Ф. Вителляро. |
| [1850] | Спб. | <i>Питомица фей</i> , балет-сказка. Пост. Ж. Перро, муз. А. Ш. Адана, Ч. Пуньи и К. Н. Лядова. |

Konzertleben

1826

| | | |
|---------|----------------------------|---|
| Март 27 | М. дом кн. Даднана | Концерт п/у А. Морини с участием пианиста и композитора Ф. Е. Шольца, кларнетиста П. Титова, певцов П. А. Булахова, Н. В. Лаврова. |
| Март 31 | Спб. Филарм. | Концерт Филарм. об-ва с участием Придв. певч. капеллы, С. Шоберлехнер и нем. певцов. Исп. Реквием Моцарта. |
| Апр. 8 | Спб. Филарм. | Концерт в пользу сироты покойного композитора И. Г. Миллера с участием Придв. певч. капеллы, певицы А. Крумбмиллер, певцов Ф. Е. Евсеева и Яновского, арфиста Г. Шульца. Исп. духовные соч. Миллера и Д. А. Шелихова. |
| Апр. 9 | Спб. | Авторский концерт пианиста и композитора Ф. Шоберлехнера с участием певицы С. Шоберлехнер. |
| Апр. 24 | Спб. Филарм. | Концерт Филарм. об-ва. Исп. оратория Гайдна «Сотворение мира». |
| Апр. 27 | Спб. Филарм. | Концерт пианистки и певицы А. Крумбмиллер с участием певца Г. Ф. Климовского, скрипача Рамазанова, флейтиста Г. Зусмана. Исп. «Печальная песня» А. А. Алябьева. Дирижер Д. Месс. |
| Апр. 28 | Спб. Филарм. | Концерт скрипача и композитора Ф. Бема. |
| Апр. 29 | Спб. Филарм. | Концерт гобоиста Ф. Червенко с участием Ф. Шоберлехнера. |
| Май 5 | Спб. Филарм. | Концерт кларнетистов братьев П. и Ф. Бендер. |
| Май 21 | Спб. Филарм. | Концерт 9-летнего пианиста-виртуоза Ф. Лопатта с участием виолончелиста А. И. Мейнгарда, братьев Бендер и Г. Шульца. |
| Авг. ? | М. | Концерт певца Н. В. Лаврова. Исп. кантата А. Н. Верстовского «Выкуп барда». |
| Окт. ? | М. | Благотворит. концерт с участием Дж. Фильда, скрипача А. М. Аматова, гитариста и композитора Ф. Сора. |
| Дек. 15 | М. дом З. А. Волконской | Концерт «благородных любителей» музыки с участием З. А. Волконской, гр. Риччи, Матв. Ю. Вильгорского, Е. А. Окуловой и др. |
| Дек. 18 | М. М. т-р | Концерт рус. скрипача, певца и композитора Н. Е. Кубишты. |

1827

| | | |
|----------|----------------------------|--|
| Февр. 18 | М. дом А. И. Анненковой | Концерт Чикмарева (бассетгорн) с участием Н. Е. Кубишты и певицы А. И. Ивановой. |
|----------|----------------------------|--|

| | | |
|-------------------|---------------------------------|--|
| Февр. 22 | М. Благор. собр. | Концерт певцов итал. труппы с участием Чикмарева (бассетгорня и кларнет). |
| Февр. 24 | Спб. Филарм. | Концерт 14-летнего пианиста Ф. Шрейницера с участием флейтиста Г. Зусмана и нем. певцов. Дирижер И. Г. Гартман. |
| Март 1, 8, 15, 22 | Благор. собр. | Концерты с участием итал. певцов Този, Перуцци, Рота, флейтиста Папкова, скрипача Бормина, пианистки Адам, виолончелиста И. Марку. Дирижер А. Морниня. |
| Март 2 и 23 | Спб. Филарм. | Концерты Филарм. об-ва с участием Придв. певч. капеллы и нем. певцов. 1-е исп. Торжественной мессы Л. Керубини. |
| Март 3 | Спб. Филарм. | Концерт слепого скрипача К. Кюна с участием Г. Зусмана, пианиста А. И. Черлицкого и др. |
| Март 5 Март 6 | Спб. Филарм. М. Б. т-р | Концерт скрипача Ф. Бема. Рус. концерт с участием скрипача Репина, фаготиста Л. К. Костина, виолончелиста И. Марку, гобоиста Паля, певцов Н. В. Репиной и Н. В. Лаврова. |
| Март 7 | Спб. Филарм. | Концерт пианиста К. Э. Гарткноха с участием Ф. Бема, А. И. Мейнгарда, певицы А. Гебгард. |
| Март 8 | Спб. Филарм. | Исп. 4-я симфония Бетховена и др. Концерт 13-летней пианистки и певицы А. Крумбмиллер с участием певцов Ф. Е. Есеева и Яновского. Исп. увертюра из оперы «Фауст» Л. Шпора, соч. И. Г. Миллера, К. Доманевского. |
| Март 9 Март 10 | Спб. Филарм. М. М. т-р | Концерт флейтиста Г. Зусмана. Концерт скрипача, певца и композитора Н. Е. Кубишты с участием др. артистов. Исп. увертюра к опере «Фиделио» Бетховена, увертюра Вебера, соч. Кубишты и др. |
| Март 12 | М. дом М. И. Римской-Корсаковой | Концерт с участием пианистки Гёринг (Шпревиц), скрипача В. И. Радивилова, певца Този. |
| Март 13 | М. Б. т-р | Концерт гобоиста Паля с участием др. артистов. |
| Март 14 | М. дом «грузинского царевича» | Концерт гитариста В. И. Свинцова с участием А. М. Аматова, П. А. Булахова и др. артистов. Исп. соч. С. Н. Аксенова и А. О. Сихры в оркестровке А. А. Алябьева и др. |
| Март 14 | Спб. | Авторский концерт К. Майера. |
| Март 19 | Спб. М. т-р | Концерт в пользу инвалидов с участием военных оркестров, придв., театр. и полковых хоров. |
| Март 19 | М. Б. т-р | Концерт И. Марку с участием Дж. Фильда и певицы Е. П. Филлис. |
| Март 20 | М. Б. т-р | Концерт в пользу инвалидов с участием Н. Е. Кубишты, В. И. Свинцова и певцов рус. труппы. |
| Март 21 | М. дом А. И. Анненковой | Концерт скрипача и балалаечника В. И. Радивилова с участием пианистки Гёринг и И. Марку. |
| Март 22 | Спб. Филарм. | Концерт пианистки М. Шимановской с участием Г. Зусмана и А. Гебгард. Дирижер И. Г. Гартман. |
| Март 24 | Спб. Филарм. | Концерт флейтиста Ф. Бессера с участием гитаристов А. О. Сихры и С. Н. Аксенова, рус. певцов и др. артистов. |
| Март 25 | М. Благор. собр. | Духовный концерт с участием итал. певцов. Исп. фрагменты из ораторий Бетховена, Генделя, Гайдна, Перголези. |
| Март 26 | Спб. Филарм. | Концерт пианиста И. Рейнгарда с участием Ф. Бема, А. И. Мейнгарда, Г. Шульда и др. |
| Март 27 | М. дом М. И. Римской-Корсаковой | Концерт с участием пианиста Коалова, скрипача М. Моранди, певцов Този и Замбони. Исп. увертюра Дж. Мейербера, соч. Л. Шпора. |

| | | |
|---------|---------------------------------|---|
| Апр. 6 | Спб. Филарм. | Концерт пианиста А. Коссова с участием др. артистов. Исп. соч. Фильда, увертюры Моцарта и др. |
| Апр. 11 | М. дом М. И. Рымской-Корсаковой | Концерт скрипача Бормина с участием 11-летнего пианиста Л. Шарпантье и итал. певцов. |
| Апр. 18 | Спб. дом Е. И. Державиной | Концерт М. Шимановской с участием пианистов И. Рейнгарда, К. Майера, К. Э. Гарткноха и др. |
| Апр. 20 | М. Благор. собр. | Благотворит. концерт с участием итал. певцов и пианиста Крейна. |
| Дек. 9 | М. Б. т-р | Концерт М. Шимановской с участием И. Марку и оркестра кн. Ю. В. Долгорукова п/у Фельцнера. |

1828

| | | |
|-------------------|--------------------------|--|
| Янв. 4 | М. дом кн. Юсупова | Авторский концерт М. Шимановской с участием пианистов Дж. Фильда, И. И. Геништы, В. О. Лемоха, скрипача А. М. Аматова. |
| Янв. 21 | Спб. дом Головина | Концерт арфистов братьев К. и Г. Шульц с участием др. артистов. |
| Февр. 12 | Спб. дом Д. Л. Нарышкина | 1-й концерт Об-ва любителей музыки п/у А. Парриса с участием пианиста Н. И. Морейского, виолончелистов А. И. Мейнгарда, К. Ромберга, Н. Б. Голицына, В. Ф. Львова и др. Исп. симфония Бетховена, увертюры Моцарта и Вебера и др. |
| Февр. 15 | Спб. Филарм. | Концерт скрипача К. Кюна с участием Н. И. Морейского и др. Исп. увертюра Бетховена «Эгмонт», увертюра к опере Вебера «Оберон» и др. |
| Февр. 16 | Спб. Филарм. | Концерт Г. Зусмана с участием Н. И. Морейского и др. артистов. Исп. соч. Зусмана и др. |
| Февр. 17 | Спб. | Концерт пианистки А. Гедике. |
| Февр. 17 | М. Б. т-р | Концерт виолончелиста И. Марку с участием пианистки Адам и Дж. Фильда, кларнетиста П. Титова, певцов С. Рене, Н. В. Репиной, А. О. Бантышева, Исп. соч. А. Н. Верстовского и др. |
| Февр. 18 | М. Б. т-р | Концерт певицы Е. П. Филлис с участием Н. В. Лаврова, пианиста Крейна и др. |
| Февр. 18 | Спб. дом гр. Кушелева | 1-й концерт членов Музыкальной академии с участием любителей и артистов. Исп. симф. и вок. соч. Моцарта, хор Глюка и др. |
| Февр. 19 | М. Б. т-р | Концерт театр. дирекции. Исп. Септет Бетховена и др. |
| Февр. 19, март 2 | Спб. М. т-р | Концерты нем. певцов Франца и Клары Зиберт. |
| Февр. 21 | Спб. Филарм. | Исп. арии итал. комп. соч. Ф. Зиберта и др. |
| Февр. 21 | Спб. Филарм. | Концерт слепого фаготиста и исп. на «чакане» Э. Вейдингера с участием А. И. Черляцкого и Рамазанова. |
| Февр. 21 | М. Благор. собр. | Концерт с участием И. Марку, певцов С. Рене, А. О. Бантышева, Исп. романс А. А. Алябьева и др. |
| Февр. 22, март 14 | Спб. Филарм. | Концерты Филарм. об-ва. |
| Февр. 23 | Спб. Филарм. | Концерт валторниста Г. Гугеля и его сына с участием др. артистов. |
| Февр. 24 | М. Б. т-р | Концерт пианистки Адам с участием Дж. Фильда, И. Марку, П. А. Булахова. Исп. увертюра Бетховена и др. |
| Февр. 25 | М. Благор. собр. | Концерт арфистов братьев Г. и К. Шульц с участием Дж. Фильда, Крейна, С. Рене. Исп. симф. соч. Бетховена и др. |
| Февр. 25 | Спб. Филарм. | Концерт виолончелиста К. Ромберга и скрипача |

| | | |
|----------------------|------------------|--|
| | | Г. Ромберга с участием И. Рейнгарда и итал. певцов. |
| Февр. 27 | М. | Концерт скрипача И. Грасси. |
| Февр. 27 | М. Б. т-р | Концерт пианиста В. О. Лемоха с участием др. артистов. |
| Февр. 29, март 12 | М. Благор. собр. | Концерты певицы Р. фон Бландов. Исп. арии Моцарта, итал. композиторов, рус. романсы. |
| Март 1 | Спб. Филарм. | Концерт пианиста и композитора К. Майера с участием А. И. Мейнгарда, Г. Гугеля, братьев П. и Ф. Бендер. |
| Март 2 | М. Б. т-р | Концерт 12-летнего пианиста Л. Шарпантье с участием Дж. Фильда, И. Марку, Е. П. Филлис. Исп. соч. Фильда и др. |
| Март 5 | М. | Авторский концерт Н. Е. Кубицты. |
| Март 5 | Спб. дом | Концерт И. Рейнгарда с участием др. артистов. |
| | гр. Кушелева | Исп. соч. Фильда, Рейнгарда и др. |
| Март 7 | Спб. Филарм. | Концерт гобойста Ф. Червенко с участием Ф. Шоберлехнера и др. артистов. |
| Март 7 | М. Б. т-р | Концерт скрипачей театра Карасева и Репина. |
| Март 8 | М. Благор. собр. | Концерты пианистки А. Гедике с участием В. И. Радзивилова, А. О. Бантышева и др. |
| и 14 | | |
| Март 9 | М. дом | Концерт 8-летнего скрипача В. Латышева с участием Л. Шарпантье, Н. В. Лаврова и А. О. Бантышева. |
| | А. И. Анненковой | |
| Март 10 | М. Благор. собр. | Концерт Ф. Бема с участием Дж. Фильда и др. артистов. |
| Март 15 | М. | Авторский концерт пианиста и композитора Ф. Е. Шольца. |
| Март 15, | Спб. дом | Авторские концерты Л. В. Маурера с участием К. Майера, Ф. Шоберлехнера, Ф. Бема, Г. Ромберга, П. и Ф. Бендеров и нем. певцов. |
| апр. 29 | кн. Хованской | |
| Март 16 | Спб. Филарм. | Концерт капельмейстера А. Морини с участием Дж. Фильда, И. Марку, скрипача Кучинского и рус. певцов. Исп. симф. и вок. соч. Морини и др. |
| | М. Б. т-р | |
| Апр. 1 | М. Пансион | Исп. две увертюры Бетховена и ф-п. концерт Моцарта соль минор. |
| | д-ра Кистера | |
| Апр. 2, | М. | Два концерта И. И. Геницты с участием пианиста Гарддорфа. Исп. две увертюры и 2-я симфония Бетховена, три ф-п. концерта Бетховена, три ф-п. концерта Моцарта, два хора из оратории Генделя «Мессия». |
| апр. 2 | | |
| Апр. 8 | М. Пансион | Концерт пианистки А. Гедике с участием А. О. Бантышева, В. И. Радзивилова, Паля (англ. рожок). |
| | д-ра Кистера | |
| Апр. 9 | Спб. дом | Концерт М. Шимановской с участием певиц М. Сесси, А. Гебгард и др. |
| | гр. Кушелева | |
| Май 20 | Спб. Филарм. | Авторский концерт скрипача Г. А. Рачинского с участием пианиста Н. И. Морейского. |
| Сент. 9 | М. | Концерт с участием пианистки В. Ф. Кирилловой и флейтиста И. Л. Лаврова. |
| Сент. 29 | М. Б. т-р | Концерт 9-летней скрипачки Э. Нейман с участием др. артистов. |
| Окт. 23 | М. дом | Концерт итал. скрипача Сальватта с участием И. И. Геницты, К. Шульца, А. О. Бантышева. |
| | кн. Юсупова | |
| 1829 | | |
| Март 4 | Спб. Филарм. | Концерты польских вундеркиндов Контских: пианистов Антона и Станислава, скрипачей Аполлониария и Кароля, певицы Евгении. |
| и 30 | | |

| | | |
|-----------------------|-----------------------------------|--|
| Март 5 | Спб. Филарм. (зал Энгельгардт) | Концерт слепого фаготиста Э. Вейдингера с участием пианиста Отто Черлицкого, скрипача Реммерса, арфиста Фачека, певца Този. |
| Март 6 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт пианистки и певицы А. Крумбмиллер с участием Отто Черлицкого, Този. |
| Март 8 и 16 | Спб. зал Энгельгардт | Авторские концерты Б. Ромберга с участием Г. Ромберга и др. артистов. |
| Март 9 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт пианистки А. Гедике с участием Ф. Шоберлехнера, К. Майера и др. артистов. |
| Март 10, 31, май 2 | Спб. зал Энгельгардт | Концерты театр. дирекции с участием итал. певцов, А. И. Мейнгарда, Ф. Бема, К. Майера, Г. Зусмана, С. Шоберлехнер и др. |
| Март 11 и 27 | Спб. зал Энгельгардт | Концерты Филарм. об-ва. |
| Март 12 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт англ. пианиста, певца и композитора Э. А. Келлнера с участием др. артистов. |
| Март 12 | М. Благор. собр. | Концерт с участием певца А. О. Бантышева, И. Марку и др. |
| Март 13 | М. Б. т-р | Концерт скрипача И. Грасси с участием Н. Е. Кубишты, П. Титова, Н. В. Лаврова, А. О. Бантышева. |
| Март 13 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт Ф. Бема с участием К. Майера и др. артистов. Исп. соч. Бема, Майера и др. |
| Март 15 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт 10-летней скрипачки Э. Нейман с участием итал. артистов. |
| Март 16 | М. пансион Кистера | Авторский концерт пианиста Ф. К. Гебеля с участием др. артистов. Исп. симф. и ф-п. соч. Гебеля и др. |
| Март 18 | М. дом А. И. Анненковой | Концерт А. О. Бантышева с участием др. артистов. Исп. рус. песни Д. Н. Кашина и др. |
| Март 18 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт братьев П. и Ф. Бендер с участием Ф. Шоберлехнера, Д. Месса, А. Б. Мемеля, Ф. Дорнауса, братьев Г. и И. Гугель, итал. певцов. Исп. Септет Бетховена и др. |
| Март 20 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт К. Майера с участием др. артистов. Исп. Фантазия для фп., хора и орк. Бетховена, соч. Майера и др. |
| Март 21 | Спб. | Концерт слепого гитариста и композитора П. Симона. |
| Март 21 | М. дом Н. В. Ушакова | Концерт с участием артистов и любителей: арфиста Н. П. Девитте, Паля (англ. рожок), И. Марку, А. О. Бантышева, дочерей Ушакова (вокал). Исп. симфония Гайдна, Stabat Mater Перголези и др. |
| Март 23 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт пианиста Ф. Шоберлехнера и певицы С. Шоберлехнер с участием певца Э. и Н. Далль'Окка и др. артистов. Исп. увертюра Бетховена «Эгмонт», соч. Шоберлехнера, Вебера, Моцарта и др. |
| Март 26 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт слепого скрипача К. Кюна с участием 13-летнего пианиста А. Бернара и др. артистов. Исп. 2-я симфония Бетховена и др. |
| Март 27 | М. Благор. собр. | Авторский концерт Б. Ромберга с участием скрипача И. И. Семенова и др. артистов. |
| Март 28 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт пианиста Ф. Шрейнциера с участием др. артистов. |
| Март 30 | М. дом Ф. Ф. Кокошкина | Концерт 9-летнего скрипача В. Латышева с участием пианиста А. И. Дюбюка, певицы А. Я. Петровой и др. |
| Апр. 1 | М. Благор. собр. | Концерт пианистки Адам с участием Дж. Фильда, П. Титова, П. А. Булахова и др. |

| | | |
|--------------------|----------------------------|---|
| Апр. 3 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт слепого флейтиста Гринберга с участием И. Рейнгарда, С. Шоберлехнер и др. |
| Апр. 4 | М. Б. т-р | Концерт контрабасиста А. Далль'Окка с участием Дж. Фильда, Н. Е. Кубишты и др. |
| Апр. 27 | М. / Благор. собр. | Духовный благотворит. концерт с участием Дж. Фильда, И. Марку, «благородных любителей». Исп. соч. Гайдна, Бетховена, Керубини. Дирижер Фельцнер. |
| Май 21 | М. дом А. И. Анненковой | Концерт гитариста и композитора П. Симона. |
| Нояб. 4 Дек. 23 | М. Благор. собр. | Концерт семейства Контских. Исп.: Кантата на всерадостнейший мир России с Турцией. Муз. А. Н. Верстовского, текст А. И. Писарева. |
| Дек. 29 | М. дом кн. Голицына | Концерт с участием А. Н. Верстовского, И. Марку и знатных любителей: пианистки Е. П. Озеровой, арфиста Н. П. Девитте, певки П. А. Бартневой, Е. А. Окуловой и др. |

1830

| | | |
|----------|-----------------------------|--|
| Янв. 12 | М. Пансион Т. А. Дюперон | Концерт с участием воспитанниц, Дж. Фильда, И. Марку, скрипача и композитора Конюса. |
| Февр. 1 | М. дом Киреевской | Концерт с участием И. Марку и знатных любителей: арфиста Н. П. Девитте, певки К. Н. и Е. Н. Ушаковых и др. |
| Февр. 2 | М. Б. т-р | Концерт скрипача И. Грасса с участием А. О. Бантышева и др. Исп. соч. А. П. Есаулова, А. Н. Верстовского, Бетховена и др. |
| Февр. 27 | Спб. зал Энгельгардт | Авторский концерт К. Майера с участием др. артистов. |
| Март 1 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт слепого фэготиста Э. Вейдингера. |
| Март 1 | М. Б. т-р | Концерт пианиста Ф. К. Гебеля и арфиста К. Шульца. |
| Март 5 | М. | Концерт семейства Контских. |
| Март 7 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт скрипача К. Кюна с участием др. артистов. |
| Март 8 | М. Благор. собр. | Концерт с участием Дж. Фильда, И. Марку, 4-летнего скрипача Ан. Контского, К. Шульца, П. А. Булахова, Н. В. Репиной, любителей музыки. |
| Март 10 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт кларнетистов П. и Ф. Бендеров с участием виолончелиста П. Бендера и др. |
| Март 12 | М. Благор. собр. | Благотворит. концерт с участием артистов и любителей: пианистки Е. А. Рахмановой, флейтистки М. Н. Голицына, певки П. А. Бартневой, Е. А. Окуловой, А. С. Шереметевой. |
| Март 13 | Спб. зал Энгельгардт | Авторский концерт Л. В. Маурера с участием др. артистов. |
| Март 14 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт певицы Мелас с уч. Реммерса и итал. певцов. Исп. отрывки из опер Дж. Мейербера и итал. композиторов. |
| Март 14 | М. дом А. И. Анненковой | Концерт Л. Шарпантье с участием Дж. Фильда, К. Контского, А. О. Бантышева и Н. В. Лаврова. |
| Март 21 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт М. Шимановской с участием др. артистов. |
| Март 22 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт пианистки Элены (Далль'Окка) с участием певки С. Шоберлехнер, Н. Далль'Окка, контрабасиста А. Далль'Окка, певца Н. О. Дюра. |

| | | |
|------------------------------------|-----------------------------|--|
| Март 23, апр. 20 | Спб. | Концерты гитариста П. Симона с участием М. Шимановской, С. Шоберлехнер, Н. Далль'Окка и др. |
| Март 24 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт Филарм. об-ва. Исп. 110-й псалом А. Ромберга, кантата Моцарта «Кающийся Давид», симфония Ф. Риса. |
| Март 25, 28, апр. 16 | Спб. зал Энгельгардт | Концерты певицы А. Мильдер с участием Ф. Бема, Ф. Шоберлехнера, пианистки Фильда, итал. певцов и др. |
| Март 28 и 30 | М. Б. т-р | Авторские концерты Л. В. Маурера с участием др. артистов. Исп. соч. Маурера, И. И. Геништы и др. |
| Март 27 | Спб. зал Энгельгардт | Авторский концерт Б. Ромберга. |
| Март 28 | М. Б. т-р | Концерт хоровой музыки п/у А. Морини. Исп. соч. Бетховена и Генделя (на рус. яз.). |
| Апр. 8 | Спб. зал Энгельгардт | Авторский концерт Д. Н. Кашина с участием С. Шоберлехнер, Н. Далль'Окка, пианистки Эллены (Далль'Окка). |
| Апр. 13 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт франц. флейтиста Ж. Гийу с участием Б. Ромберга и др. |
| Июль 10, 21, 24, 26, авг. 5 | М. Б. т-р | Концерты нем. певицы Г. Зонтаг с участием моск. артистов. Исп. арии итал. композиторов, рус. песни Д. Н. Кашина и А. А. Алябьева, симф. соч. Моцарта, Бетховена, Обера и др. |
| Июль 28 | М. дом ген.- губернатора | Концерт с участием Г. Зонтаг и любителей: Е. А. Окуловой, П. А. Бартеневой, А. С. Шереметевой и др. |
| Авг. 12, сент. 22 в 25 | Спб. | Концерты Г. Зонтаг. |
| Дек. 21 | М. Университ. пансион | На «испытаниях» выст. М. Ю. Лермонтов, исп. на скрипке Allegro из концерта Л. В. Маурера. |
| 1831 | | |
| Янв. 24, 31, март 20 и 22 | М. Б. т-р | Концерты франц. арфистки А. Бертран с участием Дж. Фильда, Н. В. Репиной, А. О. Бантышева и др. |
| Март 11 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт Филарм. об-ва. Исп. оратория И. Л. Фукса «Бог» на слова Г. Р. Державина. |
| Март 14 и 30 | Спб. | Концерты тромбонистов Шмидт. |
| Март 16 | М. Б. т-р | Концерт скрипача И. Грасси. |
| Март 18 | М. Б. т-р | Концерт И. Марку с участием И. Грасси, А. Морини, Нентвиха. Исп. квартет Паганини для гитары, скрипки, альты и виолончели. |
| Март 18 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт Ф. Бема. |
| Март 21 | Спб. | Концерт пианистки Эллены (Далль'Окка) с участием С. Шоберлехнер. |
| Март 22 | М. Б. т-р | Концерт в пользу инвалидов с участием А. Бертран и др. артистов. |
| Март 23, апр. 4 | Спб. зал Энгельгардт | Концерты скрипача Ф. Давида и виолончелиста К. Ромберга с участием К. Майера, И. Рейнгарда, Г. Зусмана, Г. Ромберга, Ф. Бема и др. |
| Март 26 | М. т-р | Концерт скрипача Реммерса с участием пианистки О. Г. Жебелевой, флейтиста Ж. Гийу и др. |
| Март ? | Спб. зал Энгельгардт | Концерт знатных любителей с участием Е. А. Рих- |

| | | |
|--------------|-------------------------------|--|
| | | тер, Е. П. Озеровой, П. А. Бартеневой, А. С. Шереметевой, Е. А. Окуловой, Е. А. Рахмановой, Н. А. Мельгунова, Г. А. Теплова и др. Дирижер А. Н. Верстовский. |
| Апр. 5 | М. Б. т-р | Концерт певца Н. В. Лаврова с участием А. О. Бантышева, О. А. Петрова, П. А. Булахова, Е. П. Филлис и мн. др. Исп. ария для голоса и хора с орк. А. А. Алибьева «Узник», посв. памяти Ф. Е. Шольца и др. |
| Апр. 8 и 22 | М. Благор. собр. | Благотворит. концерты любителей с участием П. А. Бартеневой, Н. А. Самойлова, Н. А. Теплова и др. |
| Апр. 9 | Спб. зал Энгельгардт | Благотворит. концерт Об-на любителей музыки с участием Матв. Ю. Виельгорского, А. Ф. Львова, В. Ф. Одоевского, Прида, певч. капеллы. |
| Авг. 13 | Спб. Кам.-остр. т-р | Благотворит. концерт с участием К. Майера, Ф. Бема, П. и Ф. Бендеров, нем. певцов. Дирижер Д. Месс. |
| Сент. 12 | М. Благор. собр. | Концерт артистов вновь учрежденного Нем. театра с участием оркестра сенатора Теплова. |
| Нояб. 4 и 23 | М. дом кн. Голицына | Концерты любителей с участием А. Н. Верстовского, И. И. Геништы, П. А. Бартеневой, Е. А. Окуловой, Е. П. Озеровой, Н. П. Девиtte и др. Исп. соч. рус. и итал. композиторов. |
| Нояб. 15 | М. Благор. собр. | Благотворит. концерт любителей с участием П. А. Бартеневой. |
| Нояб. 29 | М. Благор. собр. | Концерт франц. флейтиста Ж. Гийу с участием артистов нем. труппы. |
| Дек. 23 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт Филарм. об-ва. 1-е исп. в России увертюры «Кориолан» и «Король Стефан» Бетховена, увертюры «Морская тишь» Мендельсона. |
| 1832 | | |
| Янв. 4 | Спб. | Концерт любителей музыки. Исп. оратории <i>Stabat Mater</i> Перголези в ред. А. Ф. Львова. |
| Февр. 29 | М. дом кн. Юсупова | Благотворит. концерт любителей музыки. |
| Март 3 и 24 | Спб. М. т-р и зал Энгельгардт | Концерты швед. певицы И. фон Шульц с участием Реммерса, пианиста Э. Гопле и флейтиста Адднера. |
| Март 9 и 23 | Спб. зал Энгельгардт | Концерты Филарм. об-ва. |
| Март 10 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт скрипача Реммерса с участием др. артистов. |
| Март 10 и 21 | М. Б. т-р | Концерты франц. скрипача Ф. Давида и виолончелиста К. Ромберга с участием скрипачей А. М. Аматова, И. И. Иоганниса и др. Исп. соч. Бетховена, Ф. Давида, К. Ромберга и др. |
| Март 11 | М. Б. т-р | Концерт скрипача И. Грасси. |
| Март 13 | М. Б. т-р | Концерт капельмейстера моск. театров И. Фельцмана. |
| Март 14 | М. Б. т-р | Концерт супругов Столь, певицы и дирижера Нем. т-ра. |
| Март 15 | М. Благор. собр. | Концерт с участием Ф. Давида, К. Ромберга и др. |
| Март 16 | М. Б. т-р | Концерт пианиста К. Гедике с участием нем. артистов. |
| Март 18 | М. Б. т-р | Концерт И. Марку с участием др. артистов. |
| Март 20 | М. Б. т-р | Концерт капельмейстера моск. театров А. Е. Варламова. Исп. Реквием Моцарта силами рус. артистов. |

| | | |
|-----------------------------------|----------------------------------|--|
| Март 21 | Спб. Б. т-р | Концерт певицы А. П. Лебедевой с участием В. А. Шемаева, О. А. Петрова и др. |
| Март 25 | М. Б. т-р | Концерт пианиста В. О. Лемоха с участием др. артистов. |
| Март 26 | М. Б. т-р | Концерт виолончелистов Г. Шмидта, И. И. Иоганниса, Гренцбаха, Гюлен и др. |
| Март 27 | М. М. т-р | Концерт певцов Н. В. Лаврова и А. О. Бантышева с участием А. Е. Варламова, П. Титова, И. Марку. |
| Март 31 | М. Б. т-р | Концерт кларнетиста П. Титова с участием Л. К. Костина, И. Грасси, Л. Ф. Лангера, Н. В. Лаврова и А. О. Бантышева. |
| Апр. 11 | Спб. | Концерт Ф. Давида и К. Ромберга. |
| Май 5 | Спб. | Концерт Л. В. Маурера с сыновьями Всеволодом и Александром, скрипачом и виолончелистом. |
| Июль 7 | М. Б. т-р | Концерт Л. В. Маурера и его 13-летнего сына Всеволода. |
| Сент. 16 и 30, окт. 16 и нояб. 30 | Спб. Б. т-р и зал Энгельгардт | Концерты франц. пианистки А. К. Бельвиль-Ури с участием скрипача Ури, Г. Зусмана, певца То-зи и нем. певцов. |
| Окт. 7 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт итал. певицы Карадори-Аллан с участием др. артистов. |
| Дек. 10 | Спб. дом Д. Л. Нарышкина | Концерт Об-ва любителей музыки с участием М. Ю. Внелгорского и др. знатных любителей. |
| Дек. 29 | М. Благор. собр. | Концерт пианистки А. К. Бельвиль-Ури. |

1833

| | | |
|------------------------------|---|---|
| Янв. 22, 29, 31, февр. 7, 11 | М. Благор. собр. и дом Н. А. Небольсина | Концерты певицы Карадори-Аллан с участием др. артистов. Исп. арии итал. композиторов, Мейербера, рус. песня с вариациями И. И. Генншты. |
| Янв. 28, февр. 3 | М. Благор. собр. | Концерты ученика Паганини скрипача Нагеля с участием И. Грасси. Исп. соч. Нагеля и др. |
| Февр. 23, март 15 и 19 | М. Благор. собр. и дом Н. А. Небольсина | Концерты пианистки А. К. Бельвиль-Ури и скрипача Ури. |
| Февр. 23 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт К. Ромберга и Ф. Давида с участием пианиста А. Герке и др. |
| Февр. 25 | Спб. | Концерт скрипача Реммерса с участием др. артистов. Исп. симф. соч. Бетховена, М. Ю. Внелгорского и др. |
| Февр. 27 | Спб. | Концерт скрипача Нагеля. Исп. вариации Паганини и др. |
| Февр. 28 | М. Благор. собр. | Концерт с участием А. К. Бельвиль-Ури, А. М. Аматова, И. Грасси, И. Марку, А. О. Бантышева. |
| Март 1 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт Филарм. об-ва. 1-е исп. в России 6-й симфонии и мессы до мажор Бетховена. |
| Март 2, апр. 29 | Спб. зал Энгельгардт | Концерты Л. В. и В. Мауреров с участием др. артистов. Исп. симф. и камерные соч. Л. Маурера и др. |
| Март 2 | М. Б. т-р | Концерт И. Грасси с участием Г. Шмидта, В. О. Лемоха, Н. В. Лаврова. Исп. соч. Ф. К. Гебеля, И. И. Иоганниса и др. |
| Март 8 | Спб. Коммерч. клуб | Концерт пианиста Венцеля с участием К. Майера, скрипача Шмидекампа и виолончелиста Л. Венцеля. Исп. 3-я симфония Бетховена (фп. в 4 руки) и др. |

| | | |
|-------------------|-------------------------------------|--|
| Март 11 | М. дом А. И. Анненковой | Концерт контрабасиста А. Далль'Окка с участием др. артистов. |
| Март 14 | Спб. Алекс. т-р | Концерт Карадори-Аллан. |
| Март 15 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт Филарм. об-ва. Исп. 3-я симфония Бетховена и 4-я месса Л. Керубини. |
| Март 16 | М. Благор. собр. | Концерт валторниста и композитора И. Леви с участием др. артистов. |
| Март 20 | Спб. Алекс. т-р | Концерт кларнетиста Г. Бермана с сыном (бас-сеттори). |
| Март 23 | М. дом гр. Маркова | Концерт 11-летнего скрипача Ж. Гюломи. |
| Март 23 Апр. 5 | М. М. т-р М. дом кн. Гагарина | Концерт А. Е. Варламова. Концерт Об-ва любителей музыка в пользу Н. Е. Кубишты с участием пианиста П. Ф. Зубова, арфиста Н. П. Девятте, виолончелистов Д. Н. Сатина и И. Марку, скрипачей М. Н. Матцева, В. И. Радвиллова, И. А. Нарышкина, гитариста П. П. Дельвига. |
| Апр. 7 | М. дом А. И. Анненковой | Концерт пианиста Статковского с участием его учеников, скрипача А. М. Аматова, певицы А. Петровой, певца Н. В. Лаврова. |
| Май 18 | Спб. | Концерт Ф. Шоберлехнера. |
| Дек. 1 | Спб: | Концерт Б. Ромберга. |

1834

| | | |
|--|------------------------------------|---|
| Янв. Янв. 21, февр. 18, март 16 | М. М. Благор. собр. | Открытие концертов Моск. муз. собрания. Концерты певицы Г. Карль. Исп. арии итал. композиторов, Вебера, рус. песня М. Ю. Внелъгорского. |
| Февр. 25, март 4 Март 11 | М. дом гр. Бобринской М. | Концерты скрипача Ж. Гюломи. Исп. соч. Паганини, К. Липиньского, Я. Калливодды. 4-й концерт Моск. муз. собрания с участием Е. А. Рахмановой, П. А. Бартеневой, Н. И. Пашкова и др. Исп. увертюра «Эгмонт», Септет Бетховена и др. (В предыдущих концертах исп. 1, 4 и 5-я симфонии Бетховена). |
| Март 12 | Спб. Мих. т-р | Концерт Г. Зусмана с участием др. артистов. |
| Март 14 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт Л. В., А. и В. Мауреров с участием А. Герке. Исп. скрипичный концерт Бетховена, соч. Л. Маурера и др. |
| Март 15 | М. Благор. собр. | Концерт Ф. Шалька (бассеттори) с участием др. артистов. |
| Март 17 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт Филарм. об-ва. Исп. 2-я симфония Бетховена, хор. соч. А. Ф. Львова и 1-я симфония Л. В. Маурера. |
| Март 19 | М. Благор. собр. | Концерт А. Е. Варламова. |
| Март 21 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт Ф. Бема с участием др. артистов. Исп. увертюра Мендельсона «Сон в летнюю ночь» и др. |
| Март 25 | М. Благор. собр. | 5-й концерт Моск. муз. собрания с участием скрипача Н. А. Теплова, пианистки М. Н. Щербатовой, певицы Е. А. Соймоновой и др. Исп. симфония Моцарта соль минор, увертюры к опере «Фиделио» Бетховена и «Оберон» Вебера. |
| Март 26 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт Г. Ромберга с участием И. Рейнгарда, Г. Карль. Исп. симфония и «Битва Веллингтона при Виттории» Бетховена, соч. Ромберга и др. |
| Март 28 и 30, апр. 7 и 14 | Спб. Мих. т-р и зал Энгельгардт | Концерты нем. певицы С. Гейнефеттер. |

| | | |
|-----------------|----------------------|--|
| Март 28 | М. Б. т-р | Концерт И. К. Марку с участием П. Титова. Исп. квинтет Моцарта и др. |
| Март 30 | М. Благор. собр. | Авторский концерт К. Майера с участием др. артистов. |
| Март 31, апр. 3 | М. Б. т-р | Авторский концерт Л. В. Маурера с участием др. артистов. Исп. увертюра «Эгмонт» Бетховена; симф., камерные и вок. соч. Маурера. |
| Март 31 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт А. И. Мейнгарда с участием др. артистов. Исп. симфония Мендельсона, соч. Бетховена, Моцарта, Мейнгарда и др. |
| Апр. 4 | М. Б. т-р | Концерт скрипача Ф. Давида с участием Г. Шмидта и др. |
| Апр. 5 | М. Б. т-р | Концерт капельмейстера И. Фельцимана с участием Т. Оттаво, А. Я. Петровой, А. О. Бантышева, Н. В. Лаврова и др. |
| Апр. 6 | М. Купеч. собр. | Концерт П. Титова с участием др. артистов. Исп. соч. А. Е. Варламова, В. И. Радвиллова, Л. В. Маурера и др. |
| Апр. 7 | М. Б. т-р | Концерт в пользу инвалидов с участием Ф. Давида, Л. Маурера, К. Майера, Паля, Ф. Шалька, рус. певцов. Исп. соч. Бетховена, Обера, Герольда, Давида и др. |
| Апр. 8 | М. | Благотворит. концерт Моск. муз. собрания с участием Л. В. Маурера, М. Н. Щербатовой, П. А. Бартеневой, Н. И. Пашкова, А. Н. Верстовского. |
| Апр. 9 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт Филарм. об-ва. Исп. 2-я месса Керубини. |
| Апр. 10 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт пианиста А. Герке. Исп. фп. концерт и Вариации на тему Моцарта Шопена. |
| Апр. 12 | Спб. Мих. т-р | Концерт певицы Г. Карль с участием А. Герке и Г. Ромберга. Исп. соч. Шопена, Мендельсона. |
| Апр. 12 | М. Б. т-р | Концерт Энгелина на хроматич. валторне. |
| Апр. 13 | М. Благор. собр. | Концерт А. и Вс. Мауреров с участием др. артистов. Дирижер Л. В. Маурер. |
| Апр. 13 | Спб. зал Энгельгардт | Благотворит. концерт любителей с участием А. Ф. Львова, Матв. Ю. Внельгорского, Ф. М. Толстого и др. Исп. соч. Внельгорского, Львова, Мейербера и др. |
| Апр. 15 | М. Благор. собр. | 6-й концерт Моск. муз. собрания с участием П. А. Бартеневой, Е. А. Соймоновой, Н. П. Девитте, А. И. Гудовича, Л. В. Маурера, Ф. К. Гебеля и др. |
| Нояб. 6 | Спб. | Концерт скрипачей братьев Эрнста и Эдуарда Эйхгорн (10-ти и 12-ти лет). |

1835

| | | |
|--|---------------------------|--|
| Февр. 10, 25, март 5, 8, 17, 28, апр. 9 и 13 | М. Благор. собр. и Б. т-р | Концерты скрипачей братьев Эрнста и Эдуарда Эйхгорн с участием их отца, виолончелиста, певцов А. Я. Петровой и Н. В. Лаврова. Исп. соч. Паганини и др. |
| Февр. 25 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт Г. Зусмана с участием др. артистов. |
| Февр. 27 | Спб. Мих. т-р | Концерт Ж. Гийу с участием нем. артистов. Исп. симф. соч. Бетховена и др. |
| Март 1 | М. Б. т-р | Концерт скрипачки Т. Оттаво с участием др. артистов. Дирижер Паль. |

| | | |
|---------------------|--|---|
| Март 5 | Спб. | Концерт пианиста К. Майера. |
| Март 6 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт Ф. Бема с участием др. артистов. Исп. «новая увертюра» Мендельсона и др. |
| Март 7 | Спб. Мих. т-р | Концерт А. И. Мейнгарда с участием К. Майера и А. Я. Воробьевой. |
| Март 7 | М. Б. т-р | Концерт И. Грасси с участием др. артистов. |
| Март 9 | М. Б. т-р | Концерт скрипача В. Латышева. |
| Март 9, апр. 19 | Спб. Мих. т-р, дом В. А. Всеволожского | Концерты 16-летнего пианиста-импровизатора Т. Штейна с участием Л. В., Вс. и А. Мауреров. Исп. концерт Шопена и др. |
| Март 11. | Спб. зал Энгельгардт | Концерт скрипача И. А. Бера с участием др. артистов. |
| Март 13 | Спб. Мих. т-р | Концерт Г. Ромберга с участием др. артистов. Исп. I и II части 7-й симфонии Бетховена, Серенада М. И. Глинки, I часть и финал Октета Мендельсона и др. |
| Март 18 и 20 | М. Благор. собр. | Концерты Моск. муз. собрания (второй — в пользу композитора Ф. К. Гебеля). |
| Март 21 | М. Б. т-р | Концерт П. Титова с участием моск. артистов. |
| Март 23 | Спб. Мих. т-р | Авторский концерт Л. В. Маурера с участием др. артистов. Исп. увертюра Бетховена «Король Стефан», соч. Варламова, Виельгорского и др. |
| Март 25 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт пом. капельмейстера имп. театра Д. А. Шелихова. Исп. 3-я симфония Бетховена, хор. концерт С. А. Дегтярева, соч. Шелихова для хора и орк., 1-й концерт Шопена и др. |
| Март 27 | М. Б. т-р | Концерт Н. В. Лаврова с участием др. моск. артистов. Исп. соч. Алябьева, Варламова, Кашкина и др. |
| Март 29, апр. 10 | Спб. зал Энгельгардт | Благотворит. концерты любителей музыки с участием А. Ф. Львова, Матв. Ю. Виельгорского, Придв. певч. капеллы и «благородных любителей». Исп. соч. Вебера, Мейербера, Львова и др. |
| Дек. 22 | М. | Концерт Дж. Фильда. |

1836

| | | |
|------------------------------------|--|--|
| Янв. 26, 29, февр. 2 и 19 | М. дом А. С. Небольсиной и Благор. собр. | Концерты англ. певицы А. Леси с участием Дж. Фильда, Ж. Гюломи, пианистов-любителей М. Н. Щербатовой и А. Н. Арсеньева и др. |
| Февр. 17 | М. Благор. собр. | Концерт скрипачки Т. Оттаво. Исп. соч. Паганини и др. |
| Февр. 17 | Спб. Мих. т-р | Концерт польской пианистки Ж. Борейко с участием скрипача И. И. Семенова. |
| Февр. 19 | Спб. Мих. т-р | Авторский концерт франц. флейтиста Ж. Гийу с участием А. Герке, Ф. Бема и др. |
| Февр. 21 | Спб. Мих. т-р | Авторский концерт К. Майера с участием пианисток А. Матьё, Бер, Майер, И. Габлер, пианистов А. Герке, А. Бернар, братьев И. и А. Черлицких, Ф. Шрейнциера, Шиллера, Уэ, Адама, Литгарда, Куммера и др. Исп. ансамбль для 8-ми фп. в 32 руки. |
| Февр. 22 | Спб. Двор. собр. | Концерт Филарм. об-ва. Исп. хор. соч. Мендельсона и Гайдна. |
| Февр. 24 | М. Благор. собр. | Концерт скрипачки М. И. Ершовой с участием пианиста Н. Финагина, скрипача А. П. Полякова, певца Н. В. Лаврова и др. |
| Февр. 26 | М. М. т-р | Концерт П. Титова с участием Н. Финагина и др. |

| | | |
|---------------------|---------------------------|--|
| Февр. 26 | Спб. Двор. собр. | Концерт Ф. Бема с участием его 9-летнего сына скрипача Л. Бема и др. Исп. «новая увертюра» Мендельсона и др. |
| Февр. 27 | М. Б. т-р | Концерт В. О. Лемоха с участием др. артистов. Исп. фп. концерт Мендельсона и др. |
| Февр. 29 | М. Благор. собр. | Концерт с участием пианиста и композитора А. И. Виллуана (дебют), Г. Шмидта, певицы А. Дабас. Исп. фп. концерт Виллуана. |
| Февр. 29 | Спб. Мих. т-р | Концерт И. А. Бера с участием его жены и дочери, пианисток, и др. артистов. Исп. фп. концерт Мендельсона, соч. Бера и др. |
| Март 1 | М. Благор. собр. | Концерт п/у А. Ф. Львова с участием Л. В., Вс. и А. Мауреров, Дж. Фильда. Исп. соч. Львова, А. Е. Варламова, М. Ю. Виельгорского. |
| Март 2 | М. Благор. собр. | Концерт братьев Н. и А. Афанасьевых, скрипача и пианиста, п/у Я. Афанасьева. Исп. соч. Паганини и др. |
| Март 4 | Спб. Мих. т-р | Концерт А. Герке с участием др. артистов. Исп. Каприччио Мендельсона, соч. А. Герке и др. |
| Март 7 | Спб. Двор. собр. | Концерт Филарм. об-ва. 1-е исп. в России 9-й симфонии Бетховена. |
| Март 9 | Спб. Мих. т-р | Концерт Г. Ромберга с участием др. артистов. Исп. кантата Генделя «Пиршество Александра» (1-е исп. в России), соч. Мендельсона и др. |
| Март 9 | М. Б. т-р | Концерт певицы Савяцкой с участием Дж. Фильда, Л. Шарпантье, М. И. Ершовой, Л. В., Вс. и А. Мауреров и др. |
| Март 11, апр. 11 | М. дом Татищевой | Концерты пианиста-импровизатора Т. Штейна. |
| Март 12 | М. Б. т-р | Концерт А. О. Бантышева с участием скрипачей А. С. Гурьянова и А. М. Щелина и др. Исп. соч. А. Н. Верстовского и др. |
| Март 12 | Спб. Двор. собр. | Авторский концерт виолончелиста К. Шуберта с участием нем. певцов. |
| Март 16 | М. Благор. собр. | Концерт гитаристов Ляхова и Белошенина. |
| Март 17 | М. Благор. собр. | Авторский концерт Л. В. Маурера с участием его сыновей и Дж. Фильда. |
| Март 18 | М. М. т-р | Концерт Н. В. Лаврова с участием А. Е. Варламова, Дж. Фильда, А. М. Щелина и др. |
| Март ? | М. Благор. собр. | Концерт «профессора русского пения» А. Е. Варламова. |
| 1837 | | |
| Янв. 11 | Спб. Двор. собр. | Концерт бельг. скрипача А. Ж. Арто с участием др. артистов. Исп. «Крейцера» соната и часть из 5-й симфонии Бетховена, соч. Арто. |
| Февр. 7, 14, 21, 28 | Спб. Двор. собр. и Б. т-р | Концерты виолончелиста и композитора М. Борера с участием А. Герке. |
| март 18 | | |
| Февр. ? | М. | Благотворит. концерт любителей, учеников Дж. Фильда, с целью сбора средств на сооружение памятника Фильду. |
| Март 8 | Спб. Мих. т-р | Авторский концерт Г. Зусмана с участием А. Герке, К. Шуберта, А. Я. Воробьевой, М. М. Степановой и др. |
| Март 10, 29 | Спб. Б. т-р | Авторские концерты бельг. скрипача Т. Гаумана с участием пианиста Л. Майера, арфиста К. Бекера и др. |
| апр. 7 | | |

| | | |
|------------------------------|--------------------|---|
| Март 13 | Спб. Двор собр. | Концерт Филарм. об-ва с участием Л. Майера. Исп. оратория и «Крейцера» соната (в переложении для орк.) Бетховена. Дирижер И. Ф. Келлер. |
| Март 15 | М. Благор. собр. | Концерт братьев Н. и А. Афанасьевых, скрипача и пианиста. |
| Март 17 | Спб. Двор. собр. | Концерт Ф. Бема с участием др. артистов. Исп. увертюра Мендельсона «Гибриды» и др. |
| Март 20 | Спб. Мих. т-р | Авторский концерт Л. В. Маурера с участием его сыновей и др. артистов. |
| Март 22, май 9 | Спб. Коммерч. клуб | Концерты К. Ромберга. Исп. собст. соч. |
| Март 25 | Спб. Б. т-р | Авторский концерт пианиста Л. Майера. |
| Март 27 | Спб. Двор. собр. | Концерт Филарм. об-ва. Исп. соч. Бетховена, Ф. Лахнера, Э. Фески. |
| Март 31 | Спб. Двор. собр. | Концерт скрипача И. А. Бера с участием А. Я. Воробьевой и др. |
| Март-апр. | М. | Концерты скрипача А. Ж. Арто. |
| Апр. 1 | Спб. Мих. т-р | Авторский концерт Ж. Гийу. |
| Апр. 2 | М. Благор. собр. | Авторский концерт композитора, пианиста и певца А. Д. Жилина. |
| Апр. 3 | Спб. Мих. т-р | Концерт Г. Ромберга с участием др. артистов. Исп. сцены из оперы «Фауст» А. Радзивилла, соч. Мендельсона и др. |
| Апр. 5 | Спб. | Концерт пианиста-импровизатора Т. Штейна. |
| Апр. 7 | Спб. Двор собр. | Концерт К. Майера с участием др. артистов. Исп. фп. концерт Мендельсона и др. |
| Апр. 8 | М. Лютер. церковь | Хоровой концерт любителей с участием И. И. Генншты (орган). Исп. оратория Гайдна «Семь последних слов искупителя». |
| Апр. 22, 25, май 2 и 7 | М. Благор. собр. | Концерты скрипача Т. Гаумана. |
| Апр. 24, 25 | Спб. | Благотворит. концерты любителей. Конц. исп. оперы Россини «Вильгельм Телль» с участием музыкантов гвард. полков. |
| Апр. ? | М. | Концерт виолончелиста М. Борера. |
| Май 8 | Спб. Двор собр. | Концерт К. Арнольда с участием А. Я. Воробьевой, М. М. Степановой, О. А. Петрова. Исп. отрывки из его оперы «Цыганка». |

1838

| | | |
|----------------------------|------------------|--|
| Февр. 20, 25, март 2, 4 | Спб. Б. т-р | Авт. концерты норв. скрипача и композитора Уле Булля. Исп. соч. Булля и Паганини. |
| Февр. 21 | Спб. Двор собр. | Авторский концерт нем. виолончелиста И. Б. Гросса с участием А. Герке, Ф. Бема, певца В. Ферзинга. |
| Февр. 23 | Спб. Двор. собр. | Концерт франц. флейтиста Ж. Гийу с участием флейтиста А. Семенова и др. |
| Февр. 24 | Спб. | Концерт пианиста А. Герке. |
| Февр. 26, март 12 | Спб. Двор. собр. | Концерты Филарм. об-ва. Исп. орат. Ф. Шнейдера «Страшный суд», fuga для оркестра и Реквием Моцарта. |
| Февр. 28 | Спб. Двор. собр. | Авторский концерт А. И. Мейнгарда с участием его сына скрипача Н. Мейнгарда и др. артистов. |
| Март 2 | Спб. Двор. собр. | Концерт Ф. Бема с участием Л. Бема, К. Майера, И. Б. Гросса. Исп. увертюра Берлиоза, фп. концерт Мендельсона и др. |
| Март 5 | Спб. Двор. собр. | Концерт И. А. Бера с участием М. И. Ершовой, Ц. Бера и др. |

| | | |
|--------------------------------|------------------------------|---|
| Март 6, 15, 22 и апр. 14 | Спб. Б. т-р и Двор. собр. | Концерты бельг. скрипача и композитора А. Вьетана с участием др. артистов. |
| Март 7 | Спб. Двор. собр. | Авторский концерт Л. В. Маурера с участием А. и Вс. Мауреров, У. Булля и др. |
| Март 9 | Спб. Двор. собр. | Концерт Г. Ромберга с участием И. Рейнгарда и др. Исп. отрывки из оперы Моцарта «Идомея», фп. концерт Вебера, увертюра Мендельсона и др. |
| Март 7 Март 11 и 18 | М. Б. т-р Спб. Б. т-р | Авторский концерт пианиста Л. фон Майера. |
| Март 13 | Спб. Двор. собр. | Концерты польского скрипача и композитора К. Липиньского. |
| Март 14 | Спб. Двор. собр. | Концерт А. Ж. Арто с участием А. Герке. Исп. Фантазия Листа, I часть 3-й симфонии Бетховена, соч. Арто. |
| Март 15 | Спб. Двор. собр. | Концерт Приды, певч. капеллы п/у Рубини. Исп. оратория Мендельсона «Павел» и др. |
| Март 17 | Спб. Двор. собр. | Концерт чеш. пианиста А. Таузига с участием др. артистов. |
| Март 19 | Спб. Б. т-р | Концерт англ. пианистки Р. Ледло. Исп. II и III части 2-го фп. концерта Шопена и др. |
| Март 21 | Спб. Б. т-р | Концерт в пользу инвалидов. Исп. хоры из оратории «Павел» Мендельсона, из опер Мейербера, Донизетти, музыка для военного орк., аранжир. Ф. Б. Гаазе и др. |
| Март 23, апр. 9 | Спб. Двор. собр. | Авторский концерт пианиста и композитора А. Гензельта. Исп. собств. соч., этюд Шопена, пьесы Вебера. |
| Март 23, 27, 30 | Спб. Двор. собр. | Благотворит. концерты любителей с участием П. А. Бартеновой, А. Ф. Львова, Матв. Ю. Вильгорского и др. Исп. соч. Глинки, Мейербера, Шпора и др. |
| Апр. 18, 22, 25 | М. Благор. собр. и Б. т-р | Концерты скрипача Уле Булля. |
| Апр. 24 и 26 | Спб. Двор. собр. | Концерты пианиста и композитора Л. Мейера. |
| Сент. 8 Дек. 21 | Спб. Спб. Двор. собр. | Концерты 10-летней пианистки Ю. Л. Гринберг. Концерт швед. пианистки и певицы Э. д'Уггя. Концерт франц. пианистки К. Плейель. |

1839

| | | |
|---------------------------------------|----------------------------------|---|
| Янв. 25, февр. 20 | Спб. Двор. собр. и Мих. т-р | Концерты певицы К. Новелло. Исп. арии Беллини, Мейербера, англ. и франц. романсы. |
| Февр. 15 | Спб. Мих. т-р | Концерт франц. пианистки К. Плейель. |
| Февр. 16 | Спб. Мих. т-р | Концерт франц. гитариста Е. Пике. Исп. соч. Паганини и др. |
| Февр. 22, 26, март 5, 12, 15 | Спб. Двор. собр. и Алекс. т-р | Концерты австр. пианиста и композитора С. Тальберга. Исп. 3-я симфония Бетховена, соч. Тальберга. |
| Февр. 23 и март 9 | Спб. Двор. собр. | Концерты Филарм. об-ва. Исп. симфония Моцарта до мажор, 3-й фп. концерт Бетховена и др. Солист А. Гензельт. Дирижер И. Ф. Келлер. |
| Февр. 25 | Спб. Двор. собр. | Авторский концерт А. И. Мейнгарда и скрипача Н. Мейнгарда с участием др. артистов. |
| Февр. 25, март 1, 6 и 14 | М. Б. т-р и Благор. собр. | Авторские концерты К. Липиньского. |

| | | |
|-------------|--------------------------|---|
| Февр. 27 | Спб. Мих. т-р | Концерт певицы А. Я. Петровой. |
| Март 1 | Спб. Двор. собр. | Концерт Ф. Бема и Л. Бема с участием др. артистов. |
| Март 3 | М. Б. т-р | Авторский концерт А. Е. Варламова — композитора, дирижера и певца. |
| Март 4 и 13 | Спб. Двор. собр. | Авторские концерты бельг. виолончелиста А. Ф. Серве. |
| Март 7 | Спб. Алекс. т-р | Концерт с участием С. Тальберга. |
| Март 11 | Спб. Мих. т-р | Авторский концерт Л. В. Маурера с участием его сыновей и др. артистов. |
| Март 14 | Спб. Двор. собр. | Благотворит. концерт любителей с участием П. А. Бартеневой, Г. Росси (Зонтаг), Матв. Вильгорского, М. И. Глинки, В. Ф. Одоевского, М. Д. Резвого и др. Исп. соч. Вебера, Мейербера, Мендельсона и др. |
| Март 16 | Спб. Двор. собр. | Концерт Г. Ромберга с участием др. артистов. Исп. соч. Бетховена, А. Ромберга и др. |
| Март 18 | Спб. Алекс. т-р | Концерт с участием С. Тальберга и А. Ф. Серве. |
| Апр. 23 | Спб. Двор. собр. | Концерт скрипача и композитора А. Вьетана. |
| Апр. 24 | Спб. Б. т-р | Авторский концерт К. Липиньского. |
| Июль 11 | М., Воксал Петр. парка | 1-й публичный концерт 9-летнего пианиста А. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Фильда, Гензельта, Гуммеля, Тальберга, Листа. |
| Нояб. 5 | Павловск | Концерт И. Германа. Исп. «Болеро» Даргомыжского, увертюра из балета «Прометей» Бетховена, соч. Ланнера, Штрауса, Германа и др. |
| Дек. 21 | Спб. Уч-ще право-ведения | Выступление юных А. Н. Серова и В. В. Стасова на муз. вечере. |
| Дек. 22 | Спб. Двор. собр. | Концерт А. Вьетана. |

1840

| | | |
|--------------------|------------------------------|--|
| Янв. 4 | Спб. дом кн. Юсупова | Концерт виолончелиста А. Ф. Серве и певицы Ш. Куро. |
| Март 3, 8, апр. 1 | Спб. Б. т-р, зал Энгельгардт | Концерты бельг. виолончелиста Ф. Прюма. |
| Март 4, май 12, 18 | Спб. Б. т-р, зал Энгельгардт | Концерты А. Вьетана. |
| Март 4 | М. Благор. собр. | Концерт А. Г. Рубинштейна. Исп. соч. А. И. Виллуана, «Хроматический галоп» Листа и др. |
| Март 6, 27 | Спб. зал Энгельгардт | Концерты Филарм. об-ва. 1-е исп. в России 7-й симфония Бетховена, симфонии Прейера, оратории Ю. Эльснера, баллады П. Воротникова «Светлана». |
| Март 7 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт Г. Зусмана с участием др. артистов. |
| Март 7 | М. | Концерт виолончелиста А. Ф. Серве. Исп. симф. произв. Бетховена и соч. Серве. |
| Март 8 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт пианиста А. Герке. |
| Март 9 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт виолончелиста и композитора И. В. Гросса. Исп. увертюра Берлиоза и соч. Гросса. |
| Март 10 | М. Благор. собр. | Благотворит. концерт духовной хор. музыки. Исп. соч. Сартти, Саппенцы, Бортиянского, Дегтярева. |
| Март 11 | Спб. зал Энгельгардт | Авторский концерт К. Шуберта с участием др. артистов. Исп. хоры Моцарта и Мейербера. |
| Март 13 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт Ф. Бема с участием Л. Бема, К. Майера, К. Шуберта. Исп. увертюры Бетховена и Мендельсона. |

| | | |
|--------------------------------------|--|---|
| Март 16 | Спб. Мих. т-р | Концерт швед. певицы и пианистки Э. д'Угглас с участием К. Майера. |
| Март 17 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт пианиста Л. Мейера. Исп. «Хроматический галоп» Листа и соч. Мейера. |
| Март 21 | Спб. Мих. т-р | Концерт певца А. О. Бантышева. |
| Март 30, апр. 19 | Спб. Двор. собр. | Благотворит. концерты любителей с участием Г. Росси (Зонтаг), П. А. Бартеневой, А. Бишоп, А. Н. Шатиловой, Н. И. и А. И. Пашковых, В. А. Соллогуба, М. Ю. Виельгорского, Р. Н. Бокса и др. Исп. соч. Алябьева, Вебера, Мейербергера, Россини, Доницетти и др. |
| Апр. 2 | М. Купеч. собр. | Авторский концерт Г. А. Рачинского. |
| Апр. 2 | Спб. Мих. т-р | Концерт Вс. и А. Мауреров с участием А. Герке. |
| Апр. 2, 6, 16, 28, май 15 | Спб. зал Энгельгардт и Б. т-р | Концерты чеш. пианиста и композитора А. Дрейшока. Исп. соч. Шопена № 12, соч. Бетховена, Листа и др. |
| Апр. 3 | Спб. дом гр. Кушелева | Концерт певицы А. Я. Петровой с участием др. артистов. Исп. арии и романсы Глики, Алябьева, Ф. М. Толстого, М. Л. Яковлева. |
| Апр. 5 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт скрипачки М. И. Ершовой. |
| Апр. 6 | Спб. дом кн. Юсупова | Концерт нем. пианиста Э. Габербира с участием И. Б. Гросса. Исп. соч. «Галоп» Листа и др. |
| Апр. 7, 17 | М. Благор. собр. | Концерты А. Вьетана. |
| Май 14 | Спб. дом кн. Голицына | Концерт пианиста А. Дрейшока с участием А. Ф. Серве, А. Вьетана, А. Гензельта, К. Шуберта. |
| Апр. 20 Май 19, 27, июнь 27 | М. Купеч. собр. Спб. зал Энгельгардт | Концерт А. Е. Варламова. |
| Июнь 13, нояб. 21 и 26 | Спб. зал Энгельгардт | Концерты франц. арфиста Р. Н. Бокса и англ. певицы А. Бишоп. Исп. арии и сцены из опер, соч. Бокса. |
| Нояб. 10, 18 и 26 | Спб. Двор. собр. | Концерты 16-летнего скрипача Н. Д. Дмитриева (Свечина). |
| Нояб. | Спб. Петропавл. церковь | Концерты итал. певицы Дж. Пасты с участием пианиста Леграна. Начало еженедельных (по субботам) концертов об-ва Liedertafel. |

1841

| | | |
|-------------------------------|--------------------------|---|
| Янв. 4, 11, 18, февр. 4 | М. | Концерты Дж. Пасты. |
| Янв. 12 | Спб. зал Энгельгардт | Концерты певицы А. Бишоп и арфиста Р. Н. Бокса. |
| Янв. 25, февр. 26 | Спб. зал Энгельгардт | Концерты нем. певицы С. Гейнефеттер с участием др. артистов. Исп. соч. Шуберта и др. |
| Февр. 3 | Спб. М. т-р | Концерт певцов А. Я. и О. А. Петровых. |
| Февр. 18, 22 | Спб. зал Энгельгардт | Концерты А. Дрейшока. Исп. соч. Шопена, Листа и соч. Мейера. |
| Февр. 19 | Спб. Двор. собр. | Концерт Филарм. об-ва с участием Л. Шатиловой, Г. Росси (Зонтаг), Придв. певч. капеллы. |
| Февр. 19, 22 | Спб. дом гр. Кушелева | Концерты австр. певца А. Странского и его хора. Исп. итал. арии и тирольские песни. |
| Февр. 21, март 9 | Спб. Алекс. т-р | Концерты скрипача И. Гиса. Исп. соч. Мейера. |

| | | |
|-------------------------------|------------------------------|--|
| Февр. 22 | Спб. Алекс. т-р | Концерт скрипача Н. Д. Дмитриева с участием др. артистов. |
| Февр. 22 и 25 | Спб. Алекс. т-р, Двор. собр. | Концерты Дж. Пасты. |
| Февр. 23 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт А. Герке с участием А. и Вс. Мауреров, А. Странского с тирольским хором. |
| Март 1 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт Г. Ромберга с участием Дж. Пасты. 1-е исп. в России Реквиема Берлиоза. |
| Март 3 | М. Купеч. собр. | Авторский концерт Д. Н. Кашина с участием его учеников и певца Д. В. Курова. |
| Март 5 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт Филарм. об-ва. Исп. отрывки из оперы Мейербера «Гугеноты». |
| Март 7, апр. 10 | Спб. Двор. собр. | Благотворит. концерты любителей с участием П. А. Бартеневой, Г. Росси (Зонтаг); А. Я. Билибиной, Л. Шатиловой, А. Ф. Львова, Н. И. Бахметева, Ф. М. Толстого и др. |
| Март 8 | Спб. зал Энгельгардт | Авторский концерт И. Б. Гросса с участием нем. артистов. Исп. симфония Шуберта. |
| Март 8 | М. М. т-р | Концерт с участием И. И. Иоганниса и А. О. Бантышева. Исп. 1 часть 5-й симфонии Бетховена; соч. Иоганниса. |
| Март 9 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт пианистки Ж. Борейко. Исп. транскрипции Листа и др. |
| Март 12 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт Ф. Кнехта с участием А. Герке, Н. Д. Дмитриева и др. Исп. симфония М. Д. Резвого и др. |
| Март 14 | Спб. дом гр. Браницкого | Концерт пианистки Ю. Л. Гринберг с участием И. Гиса. |
| Март 20 | М. М. т-р | Концерт певицы С. Гейнефеттер. |
| Март-апр. | М. | 4 концерта певицы А. Бишоп и арфиста Р. Н. Бокса. |
| Апр. 2 | М. Купеч. собр. | Благотворит. концерт с участием А. О. Бантышева и др. Исп. соч. Алябьева. |
| Апр. 4 | М. Благор. собр. | Концерт А. Е. Варламова с участием любителей М. Д. Бутурлина, Е. А. Зубовой, С. А. Евреиновой, Е. А. Окуловой и др. Исп. соч. Варламова, Глинки, итал. арии. |
| Апр. 27 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт оркестра И. Германа. |
| Апр. ? | Спб. Петропавл. церковь | Благотворит. концерт духовной музыки с участием органиста Цунделя, певца В. Ферзинга. Исп. fuga И. С. Баха, отрывки из ораторий Генделя и Мендельсона. |
| Май 11 и 17 | Спб. зал Энгельгардт | Концерты У. Булля. Исп. собств. соч. |
| 1842 | | |
| Янв. 18, февр. 5, 22, март 13 | Спб. зал Энгельгардт, Б. т-р | Концерты итал. певца Л. Даморо-Чинти и К. Фалькон. |
| Янв. 25, март 10, 18 | Спб. зал Энгельгардт | Концерты итал. скрипача К. Сивори. Исп. соч. Паганини, А. Ф. Львова. |
| Февр. 4 | Спб. зал Мамоновой | Концерт любителей в пользу гитариста А. О. Сихры с участием Н. И. Бахметева. |
| Февр. 8, март 16, 31 | Спб. зал Энгельгардт | Концерты кларнетиста И. Блаза. Исп. собств. соч. |
| Март 9 | Спб. дом гр. Браницкого | Концерт И. Б. Гросса. Исп. Септет Бетховена, «Серенада» Шуберта, соч. Гросса. |

| | | |
|--|---|---|
| Март 11 и 28 | Спб. зал Энгельгардт | Концерты Филарм. об-ва. Исп. оратории «Петр Великий» И. Л. Фукса и «Смерть Иисуса» К. Г. Грауна. |
| Март 11 | М. М. т-р | Концерт скрипача И. Гиса. Исп. квартеты Гайдна, Моцарта, Бетховена. |
| Март 17 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт скрипача Н. Д. Дмитриева (Свечина). |
| Март 20 | М. Б. т-р | Концерт скрипача А. М. Щелина. Исп. собств. соч. |
| Март 20, 24, 26, апр. 2, 10 Март 28 | Спб. дом Сухозанета, Б. т-р Спб. | Концерты скрипача А. Ж. Арто. Исп. собств. соч. |
| Март 28 Март 30 Март ? | М. Благор. собр. М. Б. т-р М. | Благотворит. концерт любителей с участием А. Н. Серова, К. Шуберта, А. Я. Билибиной. Концерт итал. певицы Финк-Лор. Концерт певиц Л. Даморо-Чинти и К. Фалькон. Концерт И. И. Иоганниса с участием пианиста В. Фракмана. Исп. увертюра «Кориолан», «Битва при Виттории» и 5-й фп. концерт Бетховена. |
| Апр. 4 | Спб. Ун-т | 1-й университетский концерт с участием А. Я. Билибиной, пианистов М. А. Садольской и М. П. Щупеникова, виолончелистов В. А. Кологривова и К. Шуберта и студентов ун-та. Дирижер К. Шуберт. Исп. соч. Глинки, Мендельсона, Бетховена и др. |
| Апр. 8, 25, 26, май 9, 12 Апр. 8, 9, 11, 22, 28, май 5, 8, 10, 15, 16 Апр. 10 | Спб. Спб. Двор. собр., зал Энгельгардт, Б. т-р и др. Спб. | Концерты скрипача К. Сивори с участием пианистов Л. Мейера и В. Фракмана. Исп. соч. Паганини и собств. Авторские концерты Ф. Листа. |
| Апр. 22 | М. Благор. собр. | Концерт А. Я. и О. А. Петровых. Исп. соч. М. И. Глинки и др. |
| Апр. 25, 30 | Спб. Двор. собр. | Благотворит. концерт любителей. Исп. кантата М. Ю. Внелгорского и др. |
| Апр. 27 | Спб. зал Энгельгардт | Благотворит. концерты с участием Ф. Листа, итал. певцов, Придв. певч. капеллы и др. Исп. Stabat Mater Россини, фп. концерт Вебера. |
| Май 3 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт с участием Ф. Листа, Л. Даморо-Чинти, К. Фалькон. Исп. соч. Шуберта, Листа и др. |
| Май 11 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт К. Майера с участием Ф. Листа, И. Блаза, В. Ферзинга. |
| Май 12 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт певицы Миллер с участием Ф. Листа. |
| Июнь 20 | М. дом Осташевского | Концерт Ж. Гийу с участием Ф. Листа, Л. Даморо-Чинти и К. Фалькон. Авторский концерт А. Д. Жилина. |
| Нояб. 29, дек. 30 Дек. 8 | Спб. зал Энгельгардт Спб. Коммерч. клуб | Концерты певицы Э. Мёрти с участием итал. певцов. Исп. соч. Моцарта, Шуберта, Внелгорского. Концерт итал. певца Тамрони с участием его учеников: А. Я. Билибиной, П. И. Римской-Корсаковой и др. |
| Дек. 27 | Спб. | Концерт австр. пианиста К. Баур де Мероде с участием скрипача Допплера и др. Исп. соч. Ф. Листа и собств. |
| 1843 | | |
| Февр. 4 | Спб. | Концерт певца П. М. Михайлова с участием пианиста В. М. Кажинского и др. |

| | | |
|---|--|--|
| Март 2, 4, 6, 8, 9, 12, 14, нач. апр., май 9 | Спб. Двор. собр., зал Энгельгардт | Концерты певца Дж. Б. Рубини с участием др. итал. певцов. |
| Март 3, май 23 Март 5 | Спб. Спб. дом гр. Кушелева | Концерты певицы Э. Мерти с участием Дж. Б. Ру- бинни и др. Концерты скрипача Допплера с участием пиани- ста В. М. Кажинского, певцов С. С. Артемов- ского, П. М. Михайлова и др. |
| Март 6 и 20 | Спб. зал Энгельгардт | Концерты Филарм. об-ва. Исп. Реквием Дж. Сар- ти, Симфония-кантата Мендельсона, Солист А. Г. Рубинштейн. |
| Март 8 13, 25 Март 12 | Спб. зал Энгельгардт Спб. зал Энгельгардт | Концерты А. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Тальбер- га, Генделя, Шуберта и др. Авторский концерт Ю. К. Арнольда. Исп. симф., вок. и инстр. соч. Арнольда. |
| Март 13 | Спб. дом гр. Закревского | Концерт И. Б. Гросса. Исп. «Патетическая сона- та» Бетховена в орк-ке Гросса. |
| Март 14 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт хора моск. цыган. |
| Март 16 и 30 | Спб. дом Кушелева, зал Энгельгардт | Концерты франц. скрипача Ф. Селлье с участием А. Г. Рубинштейна. |
| Март 17 | Спб. Б. т-р | Концерт А. и В. Мауреров с участием Дж. Б. Ру- бинни. |
| Март 21 | Спб. Ун-т | Концерт студентов ун-та с участием любителей: пианистов М. П. Шулепникова и М. А. Садоль- ской, певицы Н. В. Фрейганг, скрипача Н. Мейн- гарда. Дирижер К. Шуберт. |
| Апр. 2 | Спб. Двор. собр. | Благотворит. концерт любителей с участием А. Ф. Львова, М. Д. Резвого, Н. П. Мундта, М. Л. Яковлева, Н. В. Фрейганг, П. И. Корса- ковой, Ф. М. Толстого, Придв. певч. капеллы и др. |
| Март 20, 22, 29 Апр. 3 | М. Спб. дом гр. Кушелева | Концерты Дж. Б. Рубинни. Концерт скрипача Н. Д. Дмитриева (Свечина) с участием любителей. |
| Апр. 14, июнь 2 | Спб. зал Энгельгардт и Б. т-р | Концерты Ф. Листа. Исп. этюды Шопена и собств. соч., в т. ч. транскрипция произв. Глинка. |
| Апр. 18 | Спб. Двор. собр. | Благотворит. концерт с участием Ф. Листа и Дж. Рубинни. |
| Апр. 18 | М. | Концерт А. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Тальбер- га, Виельгорского, Генделя, Листа, Мендельсона и др. |
| Май 2 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт певицы Остергард с участием Дж. Ру- бинни, А. Я. Петровой, Нигри. Исп. романс Бет- ховена «Аделаида» и др. |
| Май 25 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт Ж. Гийу с участием Ф. Листа, Дж. Ру- бинни, Остергард и др. |
| Май 27 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт певицы М. Чекки с участием Листа, Ру- бинни, И. Блаза, Э. Мерти, А. Я. Петровой, В. Ферзинга и др. |
| Авг. 13 | Спб. | Концерт скрипача Н. Д. Дмитриева (Свечина). |
| 1844 | | |
| Янв. 28, февр. 22 Февр. 4, 14 | Спб. зал Энгельгардт Спб. зал Энгельгардт | Концерты хора моск. цыган п/у И. Васильева и И. Соколова. Концерты с участием П. Виардо, Дж. Б. Рубини, пианистки-любительницы М. Пруссаковой. |

| | | |
|--------------------------------------|--|--|
| Февр. (нач.) | М. | Концерты певицы С. Шоберлехнер. |
| Февр. 15 | Спб. | Концерт дирижера итал. оперы Г. Ромберга с участием П. Винардо, Дж. Б. Рубини, А. Тамбурини, А. Я. Петровой. |
| Февр. 16 | Спб. Уя-т | Благотворит. концерт студентов ун-та п/у К. Шуберта с участием П. Винардо, пианистов М. П. Шулепникова и Зеланда и др. |
| Февр. 19 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт Филарм. об-ва с участием П. Винардо, Рубини, Тамбурини. Исп. хор Бетховена, соч. С. Нейкома, А. Ф. Львова, Марчелло. Дирижер Д. Месс. |
| Февр. 22 | Спб. Двор. собр. | Благотворит. концерт с участием П. Винардо, Дж. Б. Рубини, О. А. Петрова, С. С. Артемовского, певцов итал. труппы. |
| Февр. 25 | Спб. Двор. собр. | Концерт П. Винардо с участием О. А. Петрова, С. С. Артемовского, Л. В., В. и А. Мауреров. Исп. арии Беллини, Вебера, «Соловей» Алябьева, 18-й псалом Марчелло. |
| Март 1, 15 | Спб. Мнх. т-р | Концерты певицы С. Шоберлехнер. |
| Март 3, 5, 7—9, 12, 15, 17, 18 | Спб. зал Энгельгардт, Двор. собр. и др. | Концерты пианистки Клары Шуман. Исп. соч. Бетховена, Листа, Шопена, Р. Шумана, Мендельсона, Баха, Скарлатти, Вебера, Шуберта, Листа и собств. |
| Март 4 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт Филарм. об-ва с участием К. Шуман. Исп. 9-я симфония и увертюра Бетховена, фп. соч. Шопена, Мендельсона, Скарлатти, Тальберга и др. |
| Март 6 | Спб. Мнх. т-р | Концерт певицы Финк-Лор с участием К. Майера и др. Исп. итал. арии и романсы Дессауэра и Боппана. |
| Март 10 | Спб. | 1-й из еженедельных духовных концертов Придв. певч. капеллы. |
| Март 11 | Спб. дом гр. Кушелева | Концерт пианистки-любительницы М. Пруссаковой с участием певцов С. С. Артемовского, П. М. Михайлова и др. |
| Март 15 | Спб. дом гр. Кушелева | Концерт К. Майера с участием др. артистов. Исп. романсы Шуберта и Бетховена и др. |
| Март 16 и 30 | Спб. | Концерты А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов. Исп. соч. Фильда, Шопена, Листа, Гензельта, Тальберга. |
| Апр. 5, 10, 14, 30 | Спб. Б. т-р, зал Энгельгардт | Концерты бельг. скрипача Т. Гаумана с участием певцов О. А. Петрова и С. С. Артемовского. Исп. соч. Паганини и собств. |
| Апр. 8, 15, 16, 19, 20, 23 | М. М. т-р, Благор. собр., Сирот. дом и др. | Концерты Клары Шуман. |

1845

| | | |
|--------------------------------|--|--|
| Янв. 2, март 11 | Спб. Двор. собр. и зал Энгельгардт | Благотворит. концерты артистов итал. оперы с участием П. Винардо, Дж. Б. Рубини, А. Тамбурини, С. С. Артемовского, В. М. Кажинского, О. А. Петрова и др. |
| Янв. 19, март 31, апр. 2 | Спб. зал Капеллы | Духовные концерты Придв. певч. капеллы с участием П. Винардо, П. А. Бартеневой, А. Ф. Львова. |
| Февр. 9, март 20 | М. зал Базилев-ского | Концерты хора моск. цыган п/у И. Соколова. Исп. «протяжные и увеселительные русские песни». |
| Март 4, 8, 11, 13, 15, | М. М. т-р | Концерты театр. дирекция с участием артистов моск. театра, В. Фракмана, И. Грасси и др. Исп. |

| | | |
|--|---|--|
| 18, 22, 25, 29, апр. 1, 5 Март 5, 9, 16, 23 Март 5, 21 | М. Б. т-р, Благор. собр. Спб. | части из 3-й и 5-й симфоний Бетховена, соч. Шуберта, Вебера, Паганини и др. Концерты артистов итал. оперы. Исп. арии Верди, Мейербера и др. Концерты венг. скрипача М. Гаузера с участием К. Майера и др. Исп. «Кориолан» Бетховена, соч. Паганини, У. Буллы, Гаузера и др. |
| Март 6, 12, 16, 18, 23 | Спб. зал Энгельгардт, Б. т-р | Концерты австр. пианиста Т. Дёлера с участием А. Пиатти, П. Виардо, Дж. Б. Рубини, А. Тамбурини, О. А. Петрова и др. Исп. соч. Дёлера, Шуберта, итал. композиторов. |
| Март 7 | Спб. Б. т-р | Концерт Г. Ромберга с участием П. Виардо. Исп. увертюра Мендельсона «Гесбриды», «Приглашение к танцу» Вебера в орк-ке Берлиоза и др. |
| Март 9 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт итал. виолончелиста А. Пиатти с участием Т. Дёлера, П. Виардо, Дж. Б. Рубини, А. Тамбурини. Исп. соч. Пиатти, романсы Шуберта и др. |
| Март 10, и 31 | Спб. зал Энгельгардт | Концерты Филарм. об-ва с участием Т. Дёлера и др. Исп. 2-я и 3-я симфонии и 5-й фп. концерт Бетховена, Торжественная увертюра Вебера, симф. пьеса Д. Ю. Струйского «Бура» и др. Дирижер К. Альбрехт. |
| Март 13 | Спб. Б. т-р | Концерт О. А. Петрова с участием П. Виардо и певцов итал. труппы. |
| Март 15, и 22 | Спб. зал Энгельгардт, | Концерты К. Майера с участием П. Виардо, Дж. Б. Рубини, А. Тамбурини, Т. Дёлера, М. Гаузера. |
| Март 15, апр. 3 | Спб. зал Энгельгардт, Петропавл. ц. | Концерты 13-летней пианистки А. Горд с участием пианистов В. М. Кажинского, К. Шуберта, скрипачей М. Гаузера и Луяда, певцов Рубини, Тамбурини, Финк-Лор и др. |
| Март 17 и 30 Март 18 и 26 | М. М. т-р Благор. собр. Спб. Ун-т | Концерты И. Грасси. Исп. 4-я симфония и увертюра Бетховена, соч. Грасси и др. Концерт студентов ун-та с участием П. Виардо, Рубини, Тамбурини, пианистов М. П. Шулепникова и Зеланда, К. Шуберта. Исп. симфония Бетховена, фп. концерт Мендельсона, «Скиталец» Шуберта — Листа; соч. К. Шуберта и др. |
| Март 19 | Спб. Б. т-р | Концерт в пользу инвалидов с участием П. Виардо, Рубини, Тамбурини, Придв. певч. капеллы и др. Исп. хоровые соч. Россини, А. Ф. Львова, Кавоса и др. |
| Март 19 | М. Б. т-р | Концерт в пользу инвалидов с участием моск. артистов. Исп. соч. Глинки, И. Иоганниса и др. |
| Март 23 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт нем. скрипача К. Рифшталя. |
| Март 25 | Спб. зал Энгельгардт | Авторский концерт К. Арнольда. Исп. отрывки из оперы Арнольда «Последний день Помпеи» с участием итал. певцов. |
| Март 25, 30 апр. ? | Спб. зал Энгельгардт, д. Внелгорского | Концерты квартета братьев Мюллеров. Исп. квартеты Гайдна, Бетховена, Дж. Оислова, Октет Мендельсона. |
| Март 26 | М. Благор. собр. | Концерт нем. певицы Валькер с участием скрипача А. М. Щепина и др. Исп. романсы Шуберта, Бетховена и др. |
| Март 28 | Спб. Б. т-р | Концерт Л. В. Маурера с участием П. Виардо, братьев Мюллер, К. Рифшталя и др. Исп. 3-я и 5-я симфонии Бетховена, соч. Глинки и др. |
| Март 31, | Спб. зал Капеллы | Концерты с уч. П. Виардо и П. А. Бартеновой. |

| | | |
|--------------------------------|---|--|
| апр. 3 Март 31 | М. М. т-р | Исп. Stabat Mater Перголези п/у А. Ф. Львова. Концерт пианиста В. Фракмана. Исп. соч. Мендельсона, Листа, Ave Maria Шуберта — Листа и др. |
| Апр. 1 | Спб. Ун-т. | «Русский концерт» А. Е. Варламова с участием певицы А. Я. Билибиной. Исп. песни и романсы Варламова. |
| Апр. 2 | Спб. дом гр. Браницкого | Концерт певицы А. М. Михайловой с участием П. Виардо и др. артистов. |
| Апр. 3 | Спб. Б. т-р | Концерт С. С. Артемовского с участием П. Виардо и др. артистов. |
| Апр. 4 | Спб. зал Энгельгардт | Концерт певицы Козловой с участием Н. Д. Дмитриева (Свечина) и др. |
| Апр. 6 | Спб. Двор. собр. | Благотворит. концерт с участием П. Виардо, солистов рус. и итал. оперы. Исп. отрывки из Реквиема Берлиоза, соч. Глики, Мейербера и др. |
| Апр. 17, 19, 21 | М. Б. т-р | Концерты П. Виардо. Исп. песни Шуберта, Алябьева, Верстовского, франц. романсы, испан. песни, итал. арии. |
| Апр. 18 Апр. 19, авг. 17 | М. Б. т-р Спб. д. Внелгорского, Павловск | Концерт А. Тамбурины. Концерты пианистки Ю. Л. Гриибберг с участием Н. Д. Дмитриева, А. Е. Варламова, оркестра И. Гуингля и др. Исп. соч. Дмитриева, Варламова и др. |
| Апр. 26, 29 май 6 | М. Б. т-р | Концерты пианиста Т. Дёлера с участием А. Пиатти и И. Грасси. Исп. соч. Делера, Шуберта, Шопена, соната для виолончели и фп. Бетховена. |
| Апр. ? Май 24 | М. М. дом Небольсина | Концерты квартета братьев Мюллер. Концерт хора моск. цыган п/у И. Васильева. |

1846

| | | |
|--|--|--|
| Янв. 17, февр. 10, март 3 | Спб. Ун-т | Концерты студентов ун-та с участием пианистов М. П. Шулепникова и Зеланда, скрипачей Н. А. Мейнгарда и Шмидта, К. и Л. Шуберт, мужского хора и др. Исп. 7-я симф. Бетховена, увертюры Бетховена, Мендельсона и Шпора, фп. соч. Мендельсона и Шулепникова, INSTR. ансамбль К. Шуберта, хор Мендельсона и др. Дирижер К. Шуберт. |
| Янв. 29, март 6 Февр. 6, 10, март 6 | Спб. дом гр. Браницкого Спб. зал Энгельгардт, зал Мятлевой | Концерты виолончелиста А. Пиатти с участием итал. певцов. Концерты шварцбахского оркестра Гарпфа. Исп. вальсы Штрауса и Ланнера, отрывки из опер. |
| Февр. 27, март 27 | Спб. зал Энгельгардт | Концерты Филарм. об-ва с участием пианистов В. Фракмана и Э. Буддеуса; дирижер К. Альбрехт. Исп. 4-я симфония Бетховена, 3-я симфония Мендельсона, 40-я симфония Моцарта, 2-й фп. концерт Мендельсона, ода-симфония Ф. Давида «Пустыня» и др. |
| Февр. 24, 26, 28, март 3, 5, 7, 10, 13, 17, 21, 25, 28 Март 3, 10, 17 Март 14 | М. М. т-р Спб. зал Энгельгардт М. Б. т-р | Концерты с участием пианистов Ф. Лангера и Ивановой и моск. артистов. Концерты хора моск. цыган. Концерт арфиста П. Акимова с участием |

| | | |
|--------------------|------------------------------|--|
| Март 16 | М. дом Охотинковой | А. О. Бантышева, виолончелиста Соколова и др. Исп. «Соловей» и увертюра к опере «Рыбак и русалка» Алябьева и др. Дирижер И. Иоганнис. Благотворит. концерт любителей с участием пианисток М. Бендерской, А. А. Тулубьевой и Т. А. Боборыкиной, певцов А. Д. Спиридоновой, В. М. Боборыкина и др. Исп. песни Шуберта, фп. соч. Шопена и др. |
| Март 17 | Спб. дом гр. Браницкого | Концерт пианиста В. Фракмана. |
| Март 19 | М. дом гр. Паниной | Концерт пианистки Констанс-Мариин с участием пианистки М. Бендерской и др. Исп. соч. Шопена, Бетховена, Шуберта и др. |
| Март 21 | Спб. Б. т-р | Авторский концерт Л. В. Маурера с участием В. Ферзинга и др. Исп. Фантазия для фп. с хором и орк. Бетховена, песни Шуберта и др. |
| Март 22 | Спб. Б. т-р | Исп. кантаты А. С. Даргомыжского «Торжество Вакха». |
| Март 29 | М. дом Римского-Корсакова | Концерт гитариста В. К. Соколовского с участием др. артистов. |
| Март 29 | Спб. Ун-т | Авторский концерт А. Е. Варламова с участием М. Д. Бутурлина, Н. В. Самойловой и Ф. Е. Евсеева. |
| Март 30, апр. 9 | Спб. Двор. собр., Б. т-р | Концерты скрипача А. Вьетана. |
| Май 3 | Спб. зал Мятлевой | Концерт пианиста Э. Буддеуса с участием скрипача К. Альбрехта и др. Исп. трио Мендельсона, соч. Буддеуса и др. |
| Авг. 31 | Павловск | Авторский концерт-бал А. Е. Варламова с участием оркестра И. Гунгля. |

1847

| | | |
|---|-----------------------------|--|
| Янв. 26 | Спб. Ун-т | Концерт любителей музыки. Исп. «Болеро» Даргомыжского, 40-я симфония и увертюра Моцарта и др. |
| Февр. 9, 13, 16, 18, 20, 23, 25, 27, март 2, 4, 6, 9, 11—13 | М. М. т-р Б. т-р | Концерты театр. дирекция с участием моск. и петерб. артистов. Исп. вок. соч. Глинки, Варламова, А. Ф. Львова и др. |
| Февр. 10, 12, 15 | М. Б. т-р, Благор. собр. | Концерты итал. певца Л. Сальви с участием С. С. Артемовского, Остергард и др. Исп. арии Верди и др. |
| Февр. 10 | Спб. зал Мятлевой | Концерт с участием пианиста Э. Габербира, В. Ферзинга и др. Исп. скерцо Шопена, романс Шуберта и др. |
| Февр. 12, 18 | Спб. Б. т-р | Концерты А. Вьетана с участием В. Ферзинга и др. |
| Февр. 13, 16 | Спб. д. Татищева | Концерты хора моск. цыган п/у И. Соколова. |
| Февр. 14 | Спб. Алекс. т-р | Концерт капельмейстера В. М. Кажинского с участием певцов Самойловых, В. Ферзинга и др. Исп. вок. соч. Шуберта, Варламова, А. Ф. Львова. |
| Февр. 16 | М. Б. т-р | Концерт С. С. Артемовского с участием Л. Сальви. |
| Февр. 17 | Спб. Двор. собр. | Концерт Филарм. об-ва п/у К. Альбрехта. |

| | | |
|---|---|--|
| Февр. 18 | М. дом Римского-Корсакова | Концерт хора моск. цыган п/у Г. Соколова. |
| Февр. 22 | М. дом Римского-Корсакова | Концерт пианиста В. О. Лемоха с участием др. артистов. |
| Февр. 22, 26, март 5, 29, апр. 13 | Спб. Б. т-р, Двор. собр. | Концерты чеш. скрипача и композитора Г. В. Эрнста. |
| Февр. 23, март 27 | М. дом Римского-Корсакова | Концерты хора моск. цыган п/у И. Васильева. |
| Февр. 26, март 4, 12 | Спб. Ун-т, д. Кушелева, з. Мятлевой | Концерты кларнетиста И. Блаза и певицы Э. Мерти с участием А. Герке, Исп. романсы Даргомыжского, Шуберта и др. |
| Февр. 28, май 12 | Спб. Б. т-р и Ун-т | Концерты нем. виолончелиста М. Борера. |
| Март 1 Март 1 | Спб. Ун-т М. дом Римского-Корсакова | Концерт франц. пианиста Л. Онноре. Концерт гитариста В. К. Соколовского с участием Н. Г. Рубинштейна и др. артистов. |
| Март 3, 10, апр. 23, 30 | Спб. Двор. собр., Б. т-р | Концерты Г. Берлиоза п/у автора с участием певцов В. Ферзинга, Ричарди, Валькер. Исп. увертюра «Римский карнавал», I и II части из «Осуждения Фауста», INSTR. отрывки из «Ромео и Джульетты», «Фантастическая симфония», I и II части симфонии «Гарольд в Италии», «Триумфальный марш» и др. |
| Март 4, 11, 15 апр. 7 | Спб. Б. т-р, з. Мятлевой | Концерты дат. виолончелистки Л. Христиани с участием Ф. Кнехта и Ц. Бера. |
| Март 5 | М. Б. т-р | Концерт И. И. Иоганниса с участием С. С. Артемовского, Л. Леонова, Д. В. Курова и др. Исп. отрывки из опер «Аммалат-бек» Алябьева (1-е исп.) и «Ундина» А. Ф. Львова, ария Глинки и др. |
| Март 7 | Спб. Ун-т | «Русский концерт» А. Е. Варламова с участием певцов-любителей Е. А. Варламовой, Е. В. Балашевой, И. Я. Виноградского, пианистки А. Я. Виноградской. Исп. вок. соч. Варламова и ария Глинки. |
| Март 8 | Спб. Двор. собр. | Концерт Филарм. об-ва с участием Г. Берлиоза, пианистки Е. Я. Болговской и др. Исп. 1-я симфония Мендельсона, «Приглашение к танцу» Вебера в орк-ке и п/у Берлиоза и др. Дирижер К. Альбрехт. |
| Март 8 | М. Благор. собр. | Благотворит. концерт любителей с участием пианистов Е. А. Хвоцинской, Н. Н. Волкова, Д. С. Шеншина, певцов С. Н. Хитрово, М. А. Волкова и др. Исп. увертюры из оперы «Рыбак и русалка» Алябьева и «Эгмонт» Бетховена, вок. соч. Алябьева, Глинки, итал. композиторов. |
| Март 10 | М. | Концерт Н. Г. Рубинштейна с участием др. артистов. Исп. соч. Бетховена, Шопена, Мендельсона и др. |
| Март 11 | Спб. Ун-т | Концерт австр. пианиста И. Промбергера с участием И. Б. Гросса, Г. В. Эрнста, К. Арнольда, В. Ферзинга. Исп. увертюра Мендельсона «Сон в летнюю ночь», соната ля минор для скрипки и фп. Бетховена, песня Шуберта и др. |
| Март 13 | Спб. Ун-т | Концерт певца Дж. Давида и его учеников с участием А. Я. Билибиной. Дирижер А. С. Даргомыжский. |

| | | |
|---|------------------------------|---|
| Март 13 | Спб. Б. т-р | Концерт в пользу инвалидов с участием Г. Берлиоза и И. Блаза, Исп. соч. Верди, Вебера и др. |
| Март 16, 30 | М. Б. т-р | Концерты М. Борера с участием Л. Леонова, С. С. Артемовского, И. Иоганниса и др. Исп. соч. Борера и др. |
| Апр. 6 | М. Благор. собр. | Концерт Г. Берлиоза. |
| Апр. 20 | М. дом Корсакова | Концерт пианиста Л. Онноре. |
| Май ? | Спб. Ун-т | Концерт пианиста Э. Мефера с участием пианистов Б. Дамке и К. Фольвейлера. Исп. соч. И. С. Баха, Бетховена, Вебера, Моцарта. |
| Нояб. 1 | Спб. зал Капеллы | 1-й из еженедельных концертов Симф. об-ва. Исп. соч. Гайдна, Моцарта, Бетховена. |
| 1848 | | |
| Янв. 3, 10, 17, 24, 31, февр. 7, 14 | Спб. зал Капеллы | Концерты Симф. об-ва с участием А. Герке, П. М. Михайлова и др. Исп. соч. Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Гайдна, Глюка, Шпора, Вебера и др. |
| Янв. 4, 11, 18, 25, февр. 1, 8, 15, март 14 | Спб. Ун-т | Концерты студентов ун-та с участием певцов Джули-Борси и Ричарди, пианиста М. П. Шулепникова и др. Дирижер К. Шуберт. Исп. соч. Бетховена, Шопана, К. Шуберта и др. |
| Февр. 29, март 7, 18 | Спб. Двор. собр., д. Пашкова | Концерты хора моск. цыган п/у И. Васильева. |
| Март 1 | Спб. Б. т-р | Концерт А. Вьетана с участием певицы Э. Фрециolini. Исп. концерт для скрипки Мендельсона, соч. Вьетана, хоры Верди и Вебера, увертюры Бетховена и Мендельсона. |
| Март 2 | Спб. Б. т-р | Концерт пианиста и дирижера В. М. Кажинского. Исп. мазурки Шопена, песня А. Ф. Львова и др. |
| Март 3 и 5 | М. Благор. собр. | Концерты франц. певицы Дюкпетьё с участием пианиста Л. Онноре и Г. Шмидта. Исп. романсы Алябьева и М. Ю. Внелгорского, соч. Бетховена, Мендельсона и др. |
| Март 4 и 13 | Спб. Мих. т-р, Б. т-р | Концерты бельг. виолончелиста А. Батта с участием Э. Фрециolini, К. Шуберта, Ф. Кнехта, К. Леви. |
| Март 6 и 27 | Спб. Б. т-р Двор. собр. | Концерты Филарм. об-ва с участием Ю. Гринберг, Э. Фрециolini и др. Дирижеры К. Альбрехт и Е. Бавери. Исп. оратория Мендельсона «Илия» (1-е исп. в России), симфония Л. Шпора, симф. соч. Бетховена, Берлиоза, Мендельсона и др. |
| Март 12 | Спб. дом гр. Кушелева | Концерт певицы Е. В. Балашовой. |
| Март 13 | М. Благор. собр. | Концерт Н. Г. Рубинштейна. |
| Март 15, 20, 30, апр. 14, 22, май 9 | Спб. Мих. т-р Двор. собр. | Концерты пианистки С. Борер и ее отца, скрипача А. Борера. Исп. фп. соч. Шопена, Листа и др. |
| Март 16 | Спб. зал Мяглевой | Концерт певца Ф. Е. Евсеева с участием любителей. Исп. соч. Глинки, Кашкина, А. Ф. Львова. |
| Март ? | Спб. зал Капеллы | Концерт Придв. певч. капеллы. Исп. Древние церковные напевы, положенные на 4 голоса А. Ф. Львовым. |
| Март 31, апр. 15, 18, май 4, 16, 28 | Спб. Мих. т-р, Двор. собр. | Концерты 12-летнего польского скрипача Г. Венявского с участием Э. Фрециolini, А. Герке и др. |

| | | |
|-----------------------|------------------------|--|
| Март 31 | Спб. | «Русский концерт» А. Е. Варламова с участием любителей: певцов Е. А. Варламовой, Ф. М. Толстого, В. А. Соллогуба, М. В. Шиловской, пианиста М. П. Шулепникова, скрипача С. Волкова и др. Исп. соч. Варламова, Глинки, Даргомыжского, А. Ф. Львова. |
| Нояб. 6 и 13 | Спб. зал Капеллы | Концерты Симф. об-ва. Исп. соч. Гайдна, Моцарта, Бетховена и др. |
| Нояб. 21 | Спб. | Концерт А. Вьетана с участием А. Г. Рубинштейна. |
| Нояб. 28 | Спб. Екатер. вокзал | 1-й из серии еженедельных концертов скрипача М. Сакса. |
| Дек. 5, 12, 19, 26 | Спб. Ун-т | Концерты студентов ун-та с участием любителей. Исп. симф. соч. Бетховена, Шпора, Мендельсона, Вебера, Калливоды и др. |
| Дек. 12 | Спб. зал Пассажа | Концерт пианисток В. В. и Н. В. Погожевых. |
| Дек. 15 | Спб. | Концерт А. Г. Рубинштейна. |
| Дек. 19 | Спб. зал Пассажа | Концерт А. Г. Рубинштейна с участием др. артистов. Исп. соч. Бетховена, Шопена, Листа и собств. |

1849

| | | |
|----------------------|-----------------------------|---|
| Февр. 24, март 14 | Спб. Двор. собр. | Концерты Филарм. об-ва с участием А. Г. Рубинштейна, А. Вьетана и др. Дирижер К. Альбрехт. Исп. 3-я симфония и скрип. концерт Бетховена, увертюра «Аталья» Мендельсона, фп. концерт А. Г. Рубинштейна и др. |
| Февр. 25 | Спб. | Концерт пианиста и капельмейстера В. М. Кажинского. |
| Февр. 28 | Спб. Мих. т-р | Концерт А. Г. Рубинштейна с участием др. артистов. Исп. соч. Фильда, Шопена, Листа, Мендельсона и собств. |
| Март 11 | Спб. | Концерт А. Вьетана с участием А. Г. Рубинштейна и др. |
| Март 12 | Спб. Ун-т | Концерт в пользу семьи покойного А. Е. Варламова, организ. А. С. Даргомыжским, с участием певицы М. В. Шиловской и др. Исп. соч. Варламова, Глинки, Даргомыжского. |
| Март 21 | Спб. дом гр. Клейнмихеля | Концерт пианистки Прушинской с участием А. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Рубинштейна и др. |
| Март 23 | Спб. | Концерт дирижера Венцель-Козеля с участием А. Г. Рубинштейна. |
| Март 25 | Спб. | Концерт певицы Е. Ф. Пешель с участием А. Г. Рубинштейна. |
| Март 26, апр. 8 | Спб. | Авторские концерты польского композитора С. Монюшко. |
| Апр. 6, 28 | М. | Концерты пианиста-импровизатора С. Шиффа. |
| Апр. 9 | Спб. | Исп. увертюры С. Монюшко «Зимняя сказка». |
| Апр. 13 | М. | Концерт пианистки А. Воронцовой. |
| Апр. 15 | М. Благор. собр. | Авторский концерт Н. Г. Рубинштейна. Исп. собств. и др. соч. |
| Апр. 20. | М. | Концерт скрипача Н. Д. Дмитриева-Свечина. |
| Май 10 | Спб. | Концерт кларнетиста Васильева. |
| Нояб. 13 | М. | Концерт оркестра Зейденштеккера. |

1850

| | | |
|--------|-----------|--|
| Янв. 8 | Спб. Ун-т | Концерт п/у А. Г. Рубинштейна (дебют в каче- |
|--------|-----------|--|

| | | |
|----------------------|----------------------|---|
| Февр. 25 | М. Ун-т | стве дирижера). Исп. 1-я симфония и увертюра к опере «Дмитрий Донской» Рубинштейна и др. 1-й благотворит. концерт студентов ун-та п/у И. Иоганнуса с участием пианистов Н. Г. Рубинштейна, С. Диффа, В. А. Радзивилла, И. Ф. Фоглера, С. А. Маркова, скрипача К. П. Иогеля. |
| Февр. 26, март 29 | Спб. Двор. собр. | Концерты Филарм. об-ва с участием А. Г. Рубинштейна, Дирижер К. Альбрехт. Исп. соч. Вебера, Мендельсона, Рубинштейна. |
| Март 15 | Спб. | 1-й «русский концерт», организ. В. Ф. Одоевским. Исп. «Камаринская», «Арагонская хота» и «Воспоминания о Кастилии» Глинки (1-е исп.), увертюра к опере-балету «Торжество Вакха» (1-е исп.) и романс Даргомыжского, отрывок из оперы «Цыгане» Мих. Ю. Внелгорского, увертюра к опере «Дмитрий Донской» А. Г. Рубинштейна, увертюра к опере «Староста» и хор А. Ф. Львова, фп. концерт М. П. Шулепникова, «Соловей» Алябьева. Дирижер К. Ф. Альбрехт. |
| Март 17 | Спб. зал Капеллы | 1-й концерт Концертного об-ва п/у А. Ф. Львова и Л. В. Маурера, с участием Придв. певч. капеллы, А. А. Герке и др. Исп. соч. Бетховена и др. |
| Март 21 | Спб. Б. т-р | Авторский концерт А. Г. Рубинштейна — пианиста, дирижера и композитора. Исп. 1-я симфония и фп. соч. |
| Март 26 | Спб. | Концерт пианисток В. В. и Н. В. Погожевых с участием П. М. Михайлова и А. Я. Балашовой. |
| Март 27 | М. | Концерт Н. Г. Рубинштейна. |
| Апр. 2 | М. Ун-т | 2-й концерт студентов Моск. ун-та. |
| Апр. 8 | Спб. | Концерт скрипача Франкенштейна с участием А. Г. Рубинштейна. |
| Апр. 9 | Спб. | 2-й «русский концерт» п/у А. Г. Рубинштейна. Исп. 1-я часть 2-й симфонии и отрывок из оперы «Цыгане» М. Ю. Внелгорского, Тарантелла-фантазия и ария на «Руслана и Людмила» Глинки, рус. песня с хором Алябьева, увертюра «Дмитрий Донской» Рубинштейна, хор Верстовского и др. |
| Апр. 12 | Спб. Двор. собр. | Концерт в пользу семьи А. Е. Варламова с участием любителей: пианистов М. П. Шулепникова, П. С. Мартынова, К. С. Урусовой, певцов В. И. Бувиной, Л. Н. Сиверс, М. А. Тришатной, Н. И. Глебова и др. Исп. соч. Варламова, Алябьева, Глинки, Н. И. Бахметева, Внелгорского, арии Верди и др. |
| Апр. 12 | М. | Концерт О. А. Петрова. |
| Апр. 14 | М. дом кн. Гагариной | Концерт А. Г. Рубинштейна. |
| Май 9 | М. Благор. собр. | Авторский концерт А. Г. Рубинштейна. |
| Ноябр. 26 | Спб. | Концерт А. Вьетана. |
| Дек. 17 | Спб. | Концерт швед. певицы Г. Ниссен-Саломан с участием А. Г. Рубинштейна и др. Исп. фп. концерт Мендельсона и др. |
| [1850] | Спб. зал Капеллы | Концерты Придв. певч. капеллы п/у А. Ф. Львова и Л. В. Маурера с участием А. Герке и др. Исп. 3-я, 4-я и 7-я симфонии Бетховена, соч. Гайдна, Моцарта, Вебера, Мендельсона, Генделя. |

NAMENSVERZEICHNIS

Die Seitenzahlen beziehen sich auf die Originalausgabe.

- Агапьев К. И. — 367
 Адаи А. Ш. — 283, 287
 Азадовский М. К. — 13
 Айвазовский И. К. — 238
 Аксаков И. С. — 32, 41, 178
 Аксаков С. Т. — 74, 98, 109, 111, 378, 379
 Аксенов С. Н. — 339
 Александра Федоровна (Алиса Гессен-Дармштадская) — 362
 Александровская Ф. А. — 366
 Алексеев А. Д. — 182
 Алперс Б. В. — 164
 Альбони М. — 304
 Альбрехт К. Ф. — 229
 Алябьев А. А. — 9, 10, 13, 14, 19, 21, 27, 29—73, 75—96, 99, 100, 103, 132, 142, 143, 145, 146, 151, 154, 155, 161, 176, 178, 180, 183, 185, 189, 245, 260, 261, 263, 268, 277, 286, 289, 322, 338, 339, 347—349, 364, 366—368, 388
 Алябьев В. А. — 38, 47, 50, 53
 Аматав А. М. — 363
 Андре И. — 78
 Андреевна Е. И. — 286
 Анненков П. В. — 7
 Апулей — 93
 Аракишвили Д. И. (Аракчиев) — 239, 241
 Арапов П. Н. — 37, 71, 99
 Аренский А. С. — 60, 279, 281
 Аркадельт Я. — 362
 Арнольд Ю. К. — 199, 312, 345, 351, 352, 355, 372
 Артемовский С. С. см. Гулак-Артемовский
 Арто А. Ж. — 341, 342
 Асафьев Б. В. (Глебов И.) — 10, 22, 24, 29, 31, 33, 35, 97, 117, 132—134, 151, 155, 157—160, 163, 181, 183, 190, 199—201, 203, 205, 206, 209, 211, 213, 230, 235, 237, 240, 242, 258, 260, 266, 269, 270, 287
 Афанасьев А. Я. — 363
 Афанасьев Н. Я. — 27, 84, 96, 363, 369
 Багратион Е. И. — 366
 Байрон Д. Н. Г. — 20, 32, 393
 Бакунии М. А. — 24
 Балакирев М. А. — 28, 60, 136, 167, 183, 197, 230, 239, 248, 259, 281, 368
 Бантышев А. О. — 105, 112, 126, 148, 293, 295, 308, 309, 338, 339, 369
 Баратынский Е. А. — 260, 263—265
 Бартенева П. А. — 150, 331, 333
 Батюшков К. Н. — 186, 263, 264
 Бах И. С. — 9, 21, 322, 329, 350, 353, 355, 356, 373
 Бахметев Н. И. (Бахметьев) — 366
 Бахтин М. М. — 232
 Бахтурин К. А. — 207
 Бачманов И. — 152
 Бееровы — 24
 Беклемышев Н. В. — 164
 Беликов П. Е. — 403
 Белинский В. Г. — 6, 7, 11, 12, 14, 16—18, 20, 21, 24, 74, 100, 113, 133, 145, 195, 213, 214, 228, 282, 291, 294, 336, 374, 396
 Беллини В. — 9, 177, 205, 215, 278, 284, 298, 304, 305, 310, 317, 319, 320, 339, 342, 353, 396, 397
 Беляев В. М. — 134, 140, 142
 Бенедиктов В. Г. — 49
 Бенкендорф А. Х. — 5
 Беранже П. Ж. — 32, 54, 153
 Березовский М. С. — 213, 220
 Берно Ш. О. — 342, 366, 367
 Берков В. О. — 202
 Берлюков Г. Л. — 9, 25, 198, 205, 240, 248, 322, 332, 341, 357—360, 373, 387, 395, 398—401, 407
 Бернандт Г. Б. — 394
 Бернард М. И. — 21, 171, 302
 Бессонов П. А. — 13
 Бестужев-Марлинский А. А. — 19, 30, 37, 41, 53, 94—96, 163
 Бетховен Л. — 9, 21—27, 34, 35, 64, 72, 108, 190, 205, 236, 244, 253, 257, 284, 322, 325, 329, 332, 334—337, 343, 349, 351, 353, 355, 356, 360—

362, 364, 367, 369, 373, 380, 381,
390—394, 400, 402, 407—409
Бём Ф. — 97, 324, 326, 328, 332
Билибина А. Я. — 150
Билибины — 366
Биркина С. — 290
Бирх-Пфейфер Ш. — 163
Бистром А. — 36, 48
Бишоф Л. Ф. — 409
Блаз А. — 152
Блаш А. И. — 286
Блок А. А. — 195
Богданов-Березовский В. В. — 202
Болховитинов Е. А. — 404
Борер М. — 344
Борер С. — 369
Борисовский В. В. — 278
Бородни А. П. — 27, 134, 159, 161,
167, 197, 212, 222, 227, 233, 236,
239, 249, 265, 282
Бортнянский Д. С. — 147, 149, 213,
220, 245, 277, 368, 391
Боткин В. П. — 28, 263, 291, 306, 336,
348, 371—373, 376, 381, 392, 395—
398, 401—403
Брейтинг Г. — 311, 403
Брендель К. Ф. — 405
Бровцын — 27
Брюллов К. П. — 5, 18, 19, 208, 267,
291
Буальдьё Ф. А. — 244, 319
Булахов П. А. — 44, 74, 103, 104, 106,
112, 293, 295, 312, 313, 338
Булахов П. П. — 312, 313
Булгаков К. А. — 199, 260
Булгарин Ф. В. — 229, 288, 341—343,
354, 370, 382, 385, 387
Булич С. К. — 166
Буль У. (О.) — 229, 288, 354, 370,
382, 385, 387
Бунин И. А. — 147
Бурцов П. Е. — 49, 50
Буташевич-Петрашевский М. В. — 7
Быховец-Самарский К. Г. — 367
Бюргер Г. А. — 77

Вагнер Р. — 215, 373
Варламов А. Е. — 10, 14, 21, 34, 38,
45, 55, 133—136, 139, 141—170, 172,
173, 176, 178, 180, 182, 183, 261,
270, 275, 286, 322, 331, 338, 339,
348, 388, 389
Васина-Гроссман В. А. — 55, 132, 265,
272
Вебер К. М. — 9, 34, 35, 91, 107, 108,
110, 149, 191, 205, 215, 261, 295,
318, 320, 360, 362, 365, 376—378,
380, 391, 402
Веймари П. П. — 199
Вельтман А. Ф. — 38, 39, 41, 48, 51,

52, 79, 80, 87, 90—92, 94, 96, 97,
146, 163
Веневитинов Д. В. — 41, 49, 188
Венецианов А. Г. — 18, 224
Венявские — 369
Венявский Г. И. — 341, 344, 363
Венявский Ю. — 344
Верди Дж. — 215, 284, 304—307, 310,
320, 395—398
Верстовский А. Н. — 9, 11, 20, 21, 31,
33—35, 37, 65, 70, 73, 75, 76, 84,
91, 94, 97—101, 103—112, 114—133,
142, 143, 145, 146, 148, 162, 163,
185, 212, 224, 245, 263, 277, 283,
289, 294, 299, 308—310, 313—315,
319, 322, 324, 333, 338, 339, 367,
376, 378—381, 392
Верстовский В. Н. — 367
Веттер И. И. — 48, 61
Виардо-Гарсиа М. П. — 150, 303—307,
341, 345—349, 369
Виельгорские — 277, 332, 356
Виельгорский Матв. Ю. — 27, 332
Виельгорский Мих. Ю. — 26, 84, 104,
229, 245, 331, 332, 343, 346, 352,
354, 360, 363, 390
Вик К. см. Шуман К.
Виллуан А. И. — 360, 363
Вильде Г. — 332
Виноградов В. В. — 19
Вюотти Д. В. — 330, 343
Витвицкий — 368
Воеводиц В. И. — 74
Войнова А. В. — 99, 100, 103
Волконская З. А. — 23, 277
Вольф А. И. — 300, 304, 306, 307, 314,
348, 349
Воробьева А. Я. см. Петрова-Воро-
бьева
Воротников П. М. — 58
Востоков А. Х. — 187
Всеволожский В. А. — 328
Вульф Ч. — 166
Вьетан А. — 341, 342
Вяземский П. А. — 41, 71, 99, 100,
102, 104, 143, 144, 343

Гаво П. — 283
Гаврушкевич И. И. — 27
Гаде Н. В. — 361
Гайди И. — 27, 34, 205, 244, 332, 334,
335, 353, 361, 362, 365, 368, 369,
391, 406
Галаган — 367
Галеви Ж. Ф. — 284, 353
Галленберг В. Р. — 49, 60
Гамазов М. А. — 88
Гардель П. — 83
Гарддорф Т. — 336, 337
Гартнох К. Э. — 327

Гауман Т. — 342
Гебгард А. — 326
Гебель Ф. К. — 24, 336, 383
Гегель Г. В. — 23
Гедеонов А. М. — 121, 124, 285, 301, 310
Гейне Г. — 109, 153, 158
Гендель Г. Ф. — 9, 64, 211, 329, 332, 337, 362, 364, 373
Гензельт А. Л. — 151, 349, 350, 356, 361, 363, 394, 402
Геништа И. И. — 43, 104, 132, 170, 263, 336, 337
Герке А. А. — 326—328
Герман И. — 260
Герольд Л. Ж. Ф. — 283, 295, 317, 319
Герц А. — 325, 326, 330, 353, 365, 366
Герцен А. И. — 6, 7, 10, 12, 17, 23, 133, 145, 336, 372, 396
Гёте И. В. — 32, 36, 64, 153, 158, 275
Гийу Ж. — 329
Гинзбург Л. С. — 344
Гинзбург С. Л. — 165
Глазунов А. К. — 197, 233, 249, 262, 288
Глебов А. — 46
Глинка А. А. — 244
Глинка М. И. — 5, 8, 9, 11, 16—18, 20—22, 24—27, 32, 34—36, 38, 43—45, 50, 56, 62, 68, 69, 94, 97, 119, 120, 122, 123, 128, 129, 130—135, 140—143, 145, 146, 148, 149, 163, 165, 177, 179, 181—183, 185—283, 287, 288, 296—301, 308—310, 312, 314, 317, 322, 324—326, 340, 343, 345—348, 352, 354, 355, 357, 358, 360, 362, 364, 366, 367, 372, 377, 378, 380—388, 390, 395, 396, 399, 400
Глинка С. Н. — 214
Глинка Ф. Н. — 31, 130, 136, 166
Глюк К. В. — 211, 215, 230, 348, 377, 396
Гоголь Н. В. — 5, 13, 16—20, 133, 147, 165, 195, 206, 213, 214, 225, 257
Гозенпуд А. А. — 123, 288, 301
Голдсмит О. — 105
Голицын Д. В. — 352
Голицын Н. Б. — 342
Голицын С. Г. — 332
Голицын Ю. Н. — 368
Голсуорси Д. — 147
Гомер — 187, 391
Гонзага П. — 293
Гончаров И. А. — 147, 166, 285
Гораций (Квинт Гораций Флакк) — 341
Гордеева Е. М. — 202
Городецкий С. М. — 218
Гортензия — 64
Грановский Т. Н. — 24, 336

Греков Н. П. — 50, 175, 176, 178
Гретри А. Э. М. — 33, 83
Грибоедов А. С. — 17, 30, 41, 48, 99, 100, 102, 211, 260, 267, 277
Григорьев П. П. — 106
Григорович В. И. — 18
Григорьев А. А. — 150, 152, 154, 405
Гризар А. — 299
Гризи Дж. — 306, 307
Гуаско К. — 306
Губер Э. И. — 176, 273, 275
Гудович А. И. — 27
Гулак-Артемьевский С. С. — 300, 301, 304, 312—314, 369
Гумбин П. И. — 312
Гуммель И. Н. — 324, 326, 328, 330, 338, 353, 363, 366
Гурилев А. Л. — 9, 10, 14, 34, 45, 55, 132—136, 139, 142, 144—146, 148, 151, 169—184, 261, 270, 275, 322, 338, 339
Гурилев Л. С. — 146, 170
Гурьянов А. С. — 165, 286
Гутхейль К. А. — 171
Гюго В. — 20, 163, 287, 398
Гюльен-Сор Ф. В. — 165
Гюртн — 291

Давид Ф. С. — 328
Давыдов Д. В. — 30, 41, 49, 84, 85
Давыдов С. И. — 77, 107, 212, 245, 313, 319
Давыдов С. И. (поэт) — 46
Далейрак Н. М. — 34, 37, 83, 283
Даль В. И. — 30, 121
Далль-Окка Н. — 330
Далль-Окка Ф. — 289
Дамке Б. — 372
Данилевский Г. Т. — 368
Даргомыжская М. Б. — 51
Даргомыжский А. С. — 5, 11, 12, 18, 20, 38, 42, 55, 56, 84, 96, 114, 123, 125, 134, 141, 142, 150, 153, 161, 167, 177—180, 192, 209, 265, 271, 275, 276, 283, 285, 304, 310, 312, 313, 322, 324, 335, 342, 348, 364, 367, 371, 388, 396
Девитте Н. П. — 333
Дегтярев С. А. — 62, 212, 213, 215
Дельвиг А. А. — 10, 22, 23, 33, 36, 41, 44, 48, 51, 52, 60, 61, 136, 153, 263, 264, 266, 267
Дельвиг П. П. — 339
Демьянова Т. Д. (Таня) — 144
Ден З. В. — 190, 206, 246, 247
Деннер — 368
Державина Е. И. — 326
Дерфельд А. — 328
Делер Т. — 347
Джульна-Борси Г. — 306

- Дидло Ш. Л. — 286, 287
 Дидо — 291
 Дмитриев А. Н. — 202, 249
 Дмитриев И. И. — 32, 60, 145
 Дмитриев М. А. — 104, 106, 339
 Дмитриев-Свечин Н. Д. — 363, 369
 Добровольский Н. А. — 366
 Доброхотов Б. В. — 30, 36, 37, 41, 44, 75, 81, 89, 98, 112, 126
 Доницетти Г. — 9, 182, 278, 299, 304, 305, 307, 310, 320, 342, 353, 396, 397
 Достоевский Ф. М. — 7, 9
 Дрейшок А. — 349, 351, 352
 Дробиш А. Ф. — 27
 Дурново А. М. — 366
 Дурново М. С. — 366
 Дюбюк А. И. — 132, 148, 183
- Евсеев Ф. Е. — 331
 Екатерина II — 147
 Ермолов А. П. — 95
 Ершов П. П. — 61
 Есаулов А. П. — 43, 90, 260
- Жадовская Ю. В. — 273, 275
 Живокин В. И. — 316
 Живокин М. И. — 316
 Жилин А. Д. — 10
 Жоскен Депре — 406
 Жуковская Е. Н. — 367
 Жуковский В. А. — 10, 11, 18, 20, 41—43, 51, 60, 104—106, 113, 117, 124, 127, 129, 153, 186, 187, 206, 214—217, 224, 228, 263, 264, 267, 270—272, 331
- Загоскин М. Н. — 11, 97, 98, 109, 116, 116, 119, 127, 146, 148, 214
 Зеланд — 361
 Златоуст И. — 59
 Злов П. В. — 289
 Зонтаг Г. В. (Россия) — 290, 345
 Зотов Р. М. — 163, 387
 Зусман Г. (Сусман) — 328
- Иван IV (Грозный) — 154
 Иванов А. А. — 5, 18
 Иванова Е. — 317
 Изуар Н. — 34
 Иоганнис И. И. — 308, 309, 362, 367
 Иогель К. П. — 362
 Иордан И. Н. — 36, 41
 Истомина А. И. — 287
- Кавос К. А. — 38, 77, 83, 88, 107, 214, 229, 292, 294, 313, 315, 319, 377
 Кажинский В. М. (Кажинский) — 154
- Калливода Я. В. — 368
 Кальбрехт — 331
 Кальвокоресси М. Д. — 408
 Кальдерон де ла Барка П. — 16
 Калькбреннер Ф. В. М. — 326, 328
 Кальцолари Э. — 306, 307
 Каменский П. П. — 164
 Каменский С. М. — 316
 Канн-Новикова Е. И. — 202, 204
 Каноппи А. — 293
 Карамзин Н. М. — 60, 187
 Каратыгин В. А. — 163, 288
 Каратыгин В. Г. — 200
 Карпакова Т. С. — 286
 Кастеллан Ж. А. — 306
 Кастиль-Блаз А. (Ф. А. Ж. Блаз) — 83
- Каховский П. В. — 8
 Кашевский Н. А. — 308
 Кашин Д. Н. — 10, 14, 15, 45, 114, 132—142, 144, 146, 154—156, 173, 330, 338, 404
 Кашинцов Н. А. — 46
 Кашкин Н. Д. — 200
 Кашперов В. Н. — 192, 207, 210
 Керн А. П. — 268
 Керн Е. Е. — 207, 260
 Керубини Л. — 9, 149, 190, 205, 244, 280, 295, 325, 362, 365, 391
 Кирева Е. С. — 366
 Киреевские — 188
 Киреевский И. В. — 188, 228
 Киреевский П. В. — 13, 14, 154, 188
 Киркор Г. В. — 36, 202
 Кирша Данилов — 139
 Клегель А. — 326
 Климовский Г. Ф. — 289
 Кнехт Ф. — 332
 Ковалевский П. М. — 199
 Козлов И. И. — 10, 38, 41, 48, 50, 51, 53, 79, 151, 161, 168
 Козловский О. А. — 77, 83, 111, 245
 Кокошкин Ф. Ф. — 294
 Кологривов В. А. — 27
 Кологривовы — 366
 Коллинн Ф. — 306
 Кольцов А. В. — 10, 11, 13, 21, 54, 153, 172, 174, 175, 177, 389
 Конк Ф. А. — 136, 209, 288, 293, 299, 306, 313, 322, 349, 358, 381
 Контские — 323, 369
 Контский Ан. Н. — 369
 Контский Ан. П. — 369
 Корелли А. — 82
 Корнуолл Б. — 273
 Котляревский И. П. — 314
 Красовская В. М. — 165
 Крашевский Ю. И. — 109
 Крейцер Р. — 244, 295, 341
 Кремлев Ю. А. — 376, 378, 401
 Криденер — 367

Кругликов С. Н. — 200
Крумбллар А. — 323
Крунтяева Т. С. — 36, 70, 72, 82
Крылов И. А. — 17, 347
Кубишта Н. Е. — 105
Кузнецов К. А. — 200, 205
Кукольник Н. В. — 208, 210, 217, 242,
249, 251, 270—272, 343
Куликов Н. И. — 152
Кунцен Э. — 78
Курнавин А. — 28
Куров Д. В. — 126, 308
Кюн Ц. А. — 28, 209
Кюхельбекер В. К. — 61, 187, 204

Лаблаш Л. — 303, 307
Лавров И. И. — 317
Лавров Н. В. — 106, 112, 293, 295,
308, 338, 339
Лаврова А. А. (Булахова) — 312
Лавровская Е. А. (Цертелова) — 304
Лажечников И. И. — 39, 51, 79, 80,
81, 95
Лангранж А. К. — 307
Ларош Г. А. — 190, 193, 198—200,
209, 214, 230, 406
Ларош Э. Г. — 406
Ласепед Б. — 83
Ласковский И. Ф. — 27, 28
Латышева А. А. (Лилеева) — 312
Лебедева А. — 330, 331
Лебедевы — 330
Левассёр Н. П. — 291
Левашева О. Е. — 22, 62
Ленин В. И. — 5, 8
Ленский Д. Т. — 54, 124, 151, 288
Ленц В. Ф. — 402, 409
Леонов А. И. — 229, 292, 297, 300,
309, 359
Леонова Д. М. — 199, 260, 312
Леонова М. К. (Эйзрих) — 308
Лермонтов М. Ю. — 5, 19—21, 32, 53,
93, 151, 153, 160, 177, 179, 180, 195,
260, 273, 280
Лесков Н. С. — 147
Лёве И. — 61, 64
Ливанова Т. Н. — 202, 203, 205, 321,
393
Лилеева Э. А. — 300, 313
Липинский К. Ю. (Липинский) —
338, 343, 344
Лист Ф. — 9, 21, 25, 26, 44, 110, 145,
191, 198, 209, 240, 253, 322, 327,
341, 349, 352—356, 359, 363, 364,
366, 369, 394, 400, 402
Листова Н. А. — 162
Лятвинова — 366
Лобков И. О. — 363
Лоди А. П. (Несторов) — 298
Ломакин Г. Я. — 58

Ломоносов М. В. — 145
Львов А. Ф. — 14, 26, 46, 52, 58, 127,
130, 134, 136, 138, 139, 155, 207,
302, 304, 313, 332, 333, 356, 362,
363, 387
Львов Н. А. — 111
Львов Ф. П. — 333, 404
Львова-Синецкая М. Д. — 103, 148
Львовы — 332
Любецкий С. — 163
Лядов А. К. — 121, 136, 197, 233, 259,
281
Лядов Н. Н. — 363
Ляпунова А. С. — 202

Мазаньелло — 285
Мазель Л. А. — 132, 193, 202, 266
Майер Ш. (Мейер К.) — 8, 324, 325,
327, 394
Макаров И. П. — 175, 176
Маковец — 83
Максимович М. А. — 13, 14, 39, 52
Марко Дж. (Де Кандиа) — 306, 307
Маркевич Н. А. — 366
Марков П. А. — 78
Марков С. А. — 362
Марксен Э. — 360
Маршнер Г. А. — 284, 285
Матечек — 368
Матинский М. А. — 316
Маурер В. Л. — 332
Маурер Л. В. — 37, 99, 324, 328, 329,
331, 347, 362, 366, 367
Мегюль Э. Н. — 34, 37, 190, 205, 244,
361, 378
Мейер Л. — 369
Мейербер Дж. (Я. Л. Бер) — 215,
283, 307, 310, 331, 353, 367, 395, 396
Мейнгард А. И. — 328
Мейнгардт Н. А. — 361
Мекк Н. Ф. — 207
Мелас — 290
Мельгунов Н. А. — 16, 17, 24, 168,
189, 196, 198, 340, 358, 371, 372,
378, 380, 383, 384, 399
Мендельсон-Бартольди Ф. — 21, 58,
64, 65, 205, 328, 332, 334, 335, 342,
356, 360—362, 364, 367, 369
Мерзляков А. Ф. — 10, 153
Мерфи А. — 127
Миллер В. Ф. — 13
Миллер И. Г. — 33, 97
Мильва Ш. И. — 106
Михайлов М. И. — 300
Михайловский — 331
Мицкевич А. — 20, 32, 109, 162, 273,
326
Моисенья П. А. — 33, 283
Моцарт В. А. — 9, 21, 23, 24, 27, 33,
34, 58, 107, 148, 191, 205, 215, 230,

244, 280, 284, 311, 320, 328, 332,
334, 336, 339, 343, 353, 361, 362,
365, 366, 368, 369, 378, 390, 391,
396, 405—409
Мочалов П. С. — 5, 115, 127, 145, 148,
164
Мошелес И. — 64, 65, 325, 326, 330,
338, 366
Музалевский В. И. — 181
Мур Т. — 32
Мусков — 368
Муравьев А. Н. — 49
Муравьев-Апостол М. И. — 214
Мусоргский М. П. — 165, 180, 197, 212,
213, 222, 223, 225, 285, 282, 327
Муханов П. А. — 37, 71
Мяковский Н. Я. — 277
Мятлев И. П. — 49, 71

Нанини Дж. М. — 362
Наполеон I (Бонапарт) — 313
Нарышкин Д. Л. — 332
Нарышкин И. А. — 27
Неверов Я. М. — 24, 162, 188, 189,
196, 383
Некрасов Н. А. — 7, 18, 147, 175, 305
Неруда В. — 341
Нессельроде К. В. — 332
Нечкина М. В. — 8
Николев Н. П. — 32, 46
Николай I — 5, 8, 19, 217, 284
Николини Э. Н. — 290
Никольский В. В. — 203
Ниркомский — 175
Новиков Н. И. — 137
Новицкая М. Д. — 286
Ноден Э. — 320

Обер Д. Ф. Э. — 215, 283, 284, 285,
299, 319, 365
Ободовский П. Г. — 51, 151, 274
Оболенский — 34
Огарев Н. П. — 6, 7, 10, 23—25, 30,
35, 41, 47, 48, 88, 133, 145, 152, 153,
171, 176, 336, 372, 396
Огинский М. К. (Огинский) — 117
Одоевский В. Ф. — 21, 38, 104, 105,
108, 119, 127, 131, 188, 192, 196—
199, 209, 212, 215—217, 229, 252,
292, 296, 322, 323, 329, 333—335,
341—345, 349—352, 358, 364, 371—
374, 376, 378, 382—390, 393—396,
399, 400, 404, 410
Ознобишин Д. П. — 60
Окулова Е. А. — 339
Оленин А. Н. — 277
Ольденбургский П. — 356
Оржицкий Н. Н. — 42

Орлов А. Г. — 144
Орлов В. Г. — 170
Орловы — 170
Осснан — 187
Оссовский А. В. — 200, 202, 205, 208
Островский А. Н. — 88
Офросимова Е. А. (Алябьева) — 47
Охотников — 318

Павлищев Л. Н. — 199
Павлов Н. Ф. — 129, 273, 276
Паганини Н. — 342, 343, 356
Паизиелло Дж. — 205, 343, 348
Палибина Е. И. — 352
Панаев И. И. — 25, 199
Панчулидзева А. А. — 367
Парис А. — 332
Парни Э. Д. — 32, 84
Паста Дж. — 298, 303, 345
Пачини Дж. — 353
Пашкевич В. А. — 7, 33, 316
Пашков А. И. — 332
Пашков Н. И. — 332
Перголези Д. Б. — 149, 333, 339, 391
Перовская Е. В. — 366
Перовский В. А. — 57
Перро Ж. Ж. — 287
Перро Ш. — 165
Персиани Ф. — 307
Петр I — 81
Петров О. А. — 206, 208, 229, 283,
290—292, 296, 297, 300, 301, 304,
309, 312, 313, 330, 331, 347, 385
Петрова А. Н. — 229, 301, 308
Петрова-Воробьева А. Я. (Воробьева) — 199, 206, 224, 229, 253, 291,
292, 296—299, 301, 304, 330, 331,
333, 385
Петровы — 299
Пиксанов Н. К. — 99, 102
Пиксис Ф. В. — 353
Писарев А. И. — 37, 73, 100, 103, 104,
288
Пиччинни Н. В. — 377
Платонов Н. И. — 36
Плейель И. И. — 33
Плещеев А. А. — 104
Плещеев А. Н. — 7, 152, 153
Плюшар А. А. — 410
Погодин М. П. — 145
Погожева В. В. — 366
Погожева Н. В. — 366
Подобедов И. К. — 363
Полевой Н. А. — 90, 91, 119, 136, 164,
214, 218, 299, 379, 380, 392
Полежаев А. И. — 19, 41, 52, 153
Полторацкая Е. В. — 366
Поляков А. П. — 363
Попов М. И. — 17
Попова Т. В. — 134, 136, 140

Потудов Н. М. — 58
Прач И. В. — 14, 46, 52, 135, 136,
138, 155
Протопопов В. В. — 194, 202, 203,
206—207, 297
Пунь Ч. (Пуни Ц.) — 287
Путилов Д. А. — 49
Пушкин А. С. — 5, 8, 9—13, 16—21,
23, 25, 36, 38, 41, 42, 44, 49—51,
54, 55, 60, 76, 79, 80, 90, 91, 104,
113, 115, 120, 122, 126, 129, 130,
132, 136, 137, 141, 144, 145, 153,
161, 166, 172, 177, 186, 187, 189,
190, 191, 195, 199, 200, 204, 206,
208, 210, 211, 213—215, 227, 228,
230, 231, 235, 237, 257, 264, 266,
268, 272—274, 282, 285, 287, 288,
293, 331, 402

Рабинович А. С. — 110, 112
Радзивилл В. А. — 362
Радвиллов В. И. — 339
Радищев А. Н. — 137, 187, 188
Развидковская — 319
Раль Ф. А. — 385
Расин Ж. — 16, 360
Распутин И. А. — 316
Растопчина (Ростопчина) Е. П. — 28,
352
Рахманинов А. А. — 366
Рахманинов С. В. — 193, 279, 281, 366
Рахманов — 368
Рашель (Э. Р. Фелкс) — 306
Резвой М. Д. — 322, 349, 371, 372,
379, 410
Рейхардт И. Ф. — 34
Репина Н. В. — 74, 105, 112, 127, 162,
293, 295, 308, 338
Римский-Корсак А. Я. — 267
Римский-Корсаков А. Н. — 200
Римский-Корсаков Н. А. — 87, 88, 136,
180, 197, 210, 212, 221, 222, 227,
233, 236, 239, 240, 244, 282
Рис Ф. — 326
Роде Ж. П. Ж. (Род) — 330, 343,
366
Родзянко А. — 360
Розанов А. С. — 202
Розен Е. Ф. — 217, 218
Роллер А. А. — 229, 293, 301, 333
Романус И. В. — 368
Ромберг Б. — 366, 367
Ромберг Г. — 328, 329, 357, 358, 398
Ромберг К. — 328
Ронconi Дж. Р. — 307, 320
Россини Дж. А. — 23, 34, 44, 107,
148, 205, 215, 284, 292, 295, 299,
304, 305, 320, 329, 331, 353, 363,
365, 368, 378, 390, 391, 393, 396, 398
Ростислав см. Толстой Ф. М.

Рубини Дж. Б. — 303—307, 341, 345—
348, 355
Рубини — 331
Рубинштейн А. Г. — 15, 45, 151, 241,
313, 323, 346, 348, 360—364
Рубинштейн Н. Г. — 323, 362
Рубинштейны — 369, 402
Рупин И. А. (Рупини) — 15, 45, 132—
142, 144, 146, 154, 155, 173, 268,
336
Рылеев К. Ф. — 214

Сабурова Д. М. — 74
Савицкая — 338
Садольская М. А. — 361
Саква К. К. — 202
Саккинн А. М. Г. — 377
Салтыков-Щедрин М. Е. — 7, 17
Сальери А. — 377
Самойлов В. М. — 289, 290, 292
Саядунова Е. С. — 289
Саянская Е. А. — 286
Сапленца А. С. — 301
Сатин Н. М. — 88
Сахаров И. П. — 228, 404
Свяцков В. И. — 338, 339
Свиридов Г. В. — 167
Селиванов И. — 163
Селивановский Н. С. — 38
Сельский С. — 176
Семенова Е. А. — 126, 300, 308—310,
315
Семенова Е. С. — 298
Семенова Н. С. — 289
Сенковский О. И. — 198, 229, 354, 386,
387, 401
Серве А. Ф. С. — 304, 344
Сердюков — 366
Серебрянский А. П. — 374, 375
Серков А. — 333
Серов А. Н. — 25, 27, 88, 108, 143,
167, 188, 196—200, 209, 220, 230,
242, 262, 275, 291, 307, 312, 319,
342, 343, 350, 351, 354, 355, 359,
362, 371, 373, 375, 396, 397, 400,
402, 407—409
Сихра А. О. — 339
Скабичевский А. М. — 116
Скарлатти Д. — 356
Скотт В. — 163
Скрябин А. Н. — 262
Слонимский Ю. И. — 165
Соболевский С. А. — 13
Соколов И. О. — 127, 144, 145, 172
Соколов П. А. — 316, 317
Соколовский М. М. — 313
Сокольников Г. К. — 367
Соллогуб В. А. — 22, 54, 217
Соловьев С. М. — 7
Соловьев С. П. — 98

Соловьева-Вертейль А. Ф. — 300
Сомов О. М. — 95, 243
Сорокин К. К. — 28
Сперанский М. Н. — 15
Спонтини Г. Л. П. — 391
Станкевич Н. В. — 22, 24, 145, 162, 336
Стасов В. В. — 6, 187, 192, 197—200, 203, 205, 207, 208—210, 216, 230, 231, 244, 262, 297, 327, 346, 350—354, 359, 360, 371, 386, 399, 400
Стасов Д. В. — 27
Стасовы — 209
Стахович М. А. — 15, 405
Стелловский Ф. Т. — 171
Стемпневская Е. А. — 171
Степанов П. А. — 199
Степанова М. М. — 292, 297, 300, 309, 330, 331, 345
Стеша — 145, 172, 173
Стравинский И. Ф. — 236
Строгановы — 316
Стромиллов С. И. — 38, 79
Струговщиков А. Н. — 199, 208
Струйский Д. Ю. (Трилуный) — 289, 322, 324, 325, 371, 372, 376, 377, 391, 393
Сунгуров Н. П. — 6

Тальберг С. — 24, 341, 349—351, 353, 363, 366, 394, 402
Тамберлик Э. — 307
Тамбурия А. — 303, 304, 306, 345—347
Танеев С. И. — 62, 201
Тарквини — 97
Телешова Е. С. — 286
Теплов Н. А. — 333
Тимофеев А. В. — 153, 163
Тимофеев Г. Н. — 30, 40
Тимофеев К. — 165
Титов А. Н. — 77, 83, 313, 319
Титов Н. А. — 132, 139, 260
Титов Н. С. — 132, 268
Титовы — 43, 263
Титюс А. — 229, 286
Този Д. — 290, 301, 303, 326
Толстой А. К. — 260
Толстой Л. Н. — 25, 127
Толстой Ф. М. (Ростислав) — 199, 371
Томашек В. — 78
Тропинин В. А. — 224
Трутовский В. Ф. — 14, 135, 136, 155
Туманина Н. В. — 206
Туманский В. И. — 136
Тургенев И. С. — 6, 20, 147, 207, 348, 398
Тургенева В. П. — 316, 317
Турчанинов П. И. — 58

Уваров С. С. — 12
Улыбышев А. Д. — 371, 376, 405, 406, 407, 409
Ундольский В. М. — 404
Усольцев — 331
Ушаков В. А. — 339, 377

Федотов П. А. — 18
Ферзинг В. — 291, 311, 356
Фет А. А. — 153, 158, 159, 178
Фетис Ф. Ж. — 403
Филидор Ф. А. — 33
Филимонов Н. И. — 163
Фильд Д. (Филд) — 33, 64, 97, 170, 280, 324—326, 353, 355, 363, 366
Финдейзен Н. Ф. — 98, 199
Флери В. И. — 210
Фогель Ф. В. — 33
Фоглер И. Ф. — 362
Фольвейлер К. — 354
Фомин Е. И. — 77, 136, 138, 245
Формез К. И. — 291, 307
Фракман В. — 28
Фрещолляни Э. — 306
Фукс И. Л. — 360

Херасков М. М. — 214
Хмельницкий Н. И. — 99
Хомяков А. С. — 163, 385
Хосров Мирза — 238
Хофмейстер Ф. А. — 33
Христиани Э. — 269
Хубов Г. Н. — 29, 202

Цейнер К. Т. — 97
Цельтер К. Ф. — 34, 64, 328
Цияман Э. В. — 165
Цинтль Б. — 366
Цинтль К. — 366
Цуккерман В. А. — 202
Цумштег И. Р. — 34, 78
Цыганов Н. Г. — 10, 146, 148, 153, 157

Чайковский М. И. — 406
Чайковский П. И. — 25, 44, 54, 60, 110, 132, 134, 160, 161, 178, 180, 193, 195, 207, 209, 215, 221—223, 238, 241, 259, 261, 262, 265, 266, 279, 281, 282, 288, 327, 373
Чебышев П. Н. — 152
Черик К. — 22, 325, 366
Чулков М. И. — 137

Шалапин Ф. И. — 296
Шалорин Ю. А. — 202

Шаховской А. А. — 27, 38, 88, 121,
124, 146, 154, 162, 163, 214, 288
Шаховской Н. Г. — 316
Шебалин В. Я. — 202, 247
Шевырев С. П. — 98, 113, 378
Шекспир В. — 16, 32, 37, 38, 88, 91,
92, 164, 362, 391
Щелихов Д. А. — 331
Шеллинг Ф. В. — 373
Шемаев В. А. — 330, 331
Шестакова Л. И. — 199, 210, 297
Шиллер И. Ф. — 335
Шиловская М. В. — 150, 360
Шимановская М. А. — 277, 325, 326
Шиндлер А. — 408
Ширинский В. П. — 277
Ширков В. Ф. — 207, 228
Шлегель А. В. — 391
Шмидгоф В. — 319
Шмидгоф Э. — 319
Шоберлехнер С. Ф. (Далль'Окка) —
389, 330
Шоберлехнер Ф. — 324, 327
Шольц Ф. Е. — 31, 37, 65, 77, 83
Шопен Ф. — 9, 21, 27, 28, 191, 260,
261, 281, 322, 327, 328, 332, 348,
351, 353—356, 360, 364, 367, 369,
401—403
Шостакович Д. Д. — 202
Шпаковская Л. Н. — 366
Шпор Л. — 330, 333, 338, 361, 391
Штейбельт Д. — 97
Штейн Т. Ф. — 326, 328
Штейн И. Ф. — 318, 319
Штейнпресс Б. С. — 33, 36, 41
Штелин Я. — 404
Штеркель — 33
Шуберт К. Б. — 360
Шуберт Ф. — 22, 24, 34, 35, 47, 64—

66, 261, 322, 332, 336, 344, 353, 354,
361, 364, 367, 402
Шувалов П. А. — 145
Шульгоф Ю. — 363
Шульц — 368
Шуман К. Ж. (Вик) — 347, 356, 369,
402
Шуман Р. — 26, 64, 65, 322, 341, 347,
357, 402

Щедрин С. Ф. — 267, 269.
Щепин А. М. — 363
Щепин П. М. — 163
Щепкин М. С. — 5, 18, 30, 74, 145,
148, 290, 296, 343, 363
Щербакова Т. Н. — 127, 173
Щербатова М. Н. — 333
Щулепников М. Н. — 361

Элькан А. Л. — 372
Эльснер Ю. К. — 360
Энгель Ю. Д. — 200
Энгельгардт В. П. — 209
Эрист Т. В. — 341, 363
Эстергази К. — 64

Юргенсон П. И. — 171

Языков Н. М. — 41, 48, 50, 54, 60,
144, 260, 263
Яковлев В. В. — 28, 200, 263
Яковлев М. Л. — 42, 132, 139, 266
Якубович Л. А. — 41, 53
Янковский М. О. — 100
Яхонтов А. Н. — 303, 346

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG (J. W. Keldysch)

A. A. ALJABJEW (Abschnitte 1, 3, 4 von J. M. Lewschjew, Abschnitt 2 von T. W. Korschezjanz)

A. N. WERSTOWSKI (J. W. Keldysch)

VOLKSTÜMLICHE URSPRÜNGE DER ALLTAGSRÖMANTIK.
LIEDERSAMMLUNGEN

D. N. KASCHIN, I. A. RUPIN,
A. L. GURILJOW (O. J. Lewaschewa)

A. J. WARLAMOW (N. A. Listowa)

A. L. GURILJOW (O. J. Lewaschewa)

M. I. GLINKA (O. J. Lewaschewa)

MUSIKTHEATER (J. W. Keldysch)

KONZERTLEBEN (A. M. Sokolowa)

MUSIK-KRITISCHES DENKEN
(J. W. Keldysch)

Verzeichnis der Abkürzungen

Notenbeispiele

Benutzte Literatur

Zeittafel

Namensverzeichnis

Monographie
GESCHICHTE DER RUSSISCHEN MUSIK
In zehn Bänden Band fünf 1826-1850

Redakteur: W. Mudjogina.
Illustrator: S. Danilow.
Künstlerischer Redakteur: J. Selenkow.
Technischer Redakteur: S. Budanowa.
Korrektor: G. Martemjanowa.
ISBN 3721

Redaktionsschluss: 27.04.1987. Druckfreigabe: 22.01.1988. Format: 60x90 ¹/₁₆.
Papier: Offsetpapier Nr. 2. Schriftart: Literaturschrift. Druckverfahren: Offsetdruck.
Druckumfang: 33,5 Druckbogen. Verlagssignet: 33,5. Auflage: 33,5. Verlagssignet:
38,37. Auflage: 19.613 Exemplare. Editionsnummer: 13745. Bestellnummer: 1941.
Preis: 2 Rubel 90 Kopeken. Verlag: „Musik“. Anschrift: 103031 Moskau,
Neglinnaja 14.

Moskauer Druckerei Nr. 6 des Sowjetischen Verbands der Druckindustrie unter dem
Staatskomitee der UdSSR für Verlagswesen, Druckwesen und Buchhandel
109088, Moskau, J-88, Südhafenstraße, 24