



Том 6
Band 6

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 SECHS

**50er - 60er Jahre
19. Jahrhundert**

Moskau „Musik“ 1989

Autoren des Bandes

J. W. KELDYSCH,
L. S. KORABELNIKOWA,
J. M. LEWASCHEW,
W. N. ROMANOWA

Rezensenten:

Doktor der Kunstwissenschaft
A. I. KANDINSKI
Doktor der Kunstwissenschaft
J. N. CHOCHLOW

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

EINLEITUNG

1.

Die zweite Hälfte der 50er - 60er Jahre des 19. Jahrhunderts ging in die Geschichte des russischen gesellschaftlichen Denkens und der Kultur als eine Zeit entscheidender Veränderungen, des Aufkommens neuer Kräfte und neuer Ideen ein, deren fruchtbare Auswirkungen die nächsten Jahrzehnte prägten.

Der Sturz des Nikolaus-Regimes und die Anzeichen einer gewissen Liberalisierung, die nach dreißig Jahren schwerer, dumpfer Reaktion auftraten, trugen zur Wiederbelebung des öffentlichen Lebens bei und weckten die Hoffnung auf günstige Veränderungen. „... Russland erwachte aus einem lethargischen Schlaf. (...) jeder fühlte, dass ein Nerv durchtrennt worden war, dass der Weg zum Alten sich geschlossen hatte“, schrieb N. W. Schelgunow, einer der prominenten Vertreter der russischen revolutionären Demokratie, um diese Zeit (398, 76). Ein anderer literarischer Sechzigerjahre-Schriftsteller, M. A. Antonowitsch, erinnerte sich bereits am Ende seines Lebens: „In der Hälfte der fünfziger Jahre des letzten Jahrhunderts.... gab es sichtbare Anzeichen für den Beginn des politischen und gesellschaftlichen Frühlings. Die Kälte, die bis dahin geherrscht hatte, begann sich zu erwärmen; die stickige und stinkende Atmosphäre fühlte sich frisch und kühl an; in der düsteren, undurchdringlichen Dunkelheit leuchteten helle Lichtfunken: offenbar begann das Eis zu schmelzen, das bis dahin jede geistige, politische und soziale Bewegung gehemmt hatte“ (399, 48).

Die gehobene Stimmung wurde von weiten Kreisen der fortschrittlichen russischen Gesellschaft aufgegriffen. Die Schwächung des Zensurregimes führte zu einer Wiederbelebung des russischen Journalismus und zu einer Zunahme seines öffentlichen Einflusses. Das gedruckte Wort wird zum stärksten Mittel der Beeinflussung der öffentlichen Meinung und der Propaganda fortschrittlicher Gedanken und Ansichten. Auf den Seiten der Zeitungen und Zeitschriften wurden die drängenden Fragen der modernen Realität breit und umfassend diskutiert, unter denen die Frage der Leibeigenschaft und der Formen ihrer Beseitigung die akuteste und brennendste war. Heiße Debatten und polemische Kämpfe entbrannten um diese Frage, und alle anderen Themen waren auf die eine oder andere Weise mit ihr verbunden.

Die allgemeine Krise des politischen und wirtschaftlichen Systems verschärfte sich insbesondere durch die Niederlage Russlands im Krimkrieg von 1853 bis 1855, die die Regierung zur Aufhebung der Leibeigenschaft zwang. „Die Leibeigenen“, schrieb Lenin, „konnten das Wachstum des Warenaustauschs zwischen Russland und Europa nicht verhindern, konnten die alten, zusammenbrechenden Wirtschaftsformen nicht aufrechterhalten. Der Krimkrieg zeigte die Fäulnis und Ohnmacht des serbischen Russlands. Die „Aufstände“ der Bauern, die mit jedem Jahrzehnt vor der Befreiung zunahmen, zwangen den gemessenen Gutsherrn Alexander II. zu der Erkenntnis, dass es besser war, von oben zu befreien, als zu warten, bis es von unten gestürzt wurde“¹ (3, 173).

¹ „Besser von oben als von unten“, waren die Worte Alexanders II. auf einer Versammlung des Moskauer Adels am 30. März 1856.

Die revolutionären Demokraten waren konsequente Verfechter der Interessen der werktätigen Bauernschaft und traten für die vollständige Befreiung der

Bauern von der Leibeigenschaft und die freie Zuteilung des Bodens, auf dem sie arbeiteten, ein. Die von N. A. Nekrassow herausgegebene Zeitschrift „Sowremennik“ (*Zeitgenosse*) wurde zum wichtigsten gedruckten Tribun der revolutionären Demokratie. Bereits 1853 begann N. G. Tschernyschewski im „Sowremennik“ zu publizieren, ab 1857 erscheint auf den Seiten derselben Zeitschrift ständig N. A. Dobroljubow. „Junge Navigatoren des zukünftigen Sturms“, wie A. I. Herzen sie nannte, predigten sie die Ideen der Bauernrevolution in einer der unzensurierten Presse zugänglichen Form, forderten die entschiedene Beseitigung der Leibeigenschaft in allen Lebensbereichen, den Kampf für allgemeine soziale Gerechtigkeit und die Freiheit des Menschen. Diese kühnen und leidenschaftlichen Appelle fanden bei fortschrittlich denkenden Menschen, insbesondere bei der Jugend, großen Anklang.

1857 begann Herzen in London mit der Herausgabe der Zeitung „Kolokol“ (*Die Glocke*), deren Seiten „das große Banner des Kampfes hochhielten, indem sie mit einem freien russischen Wort an die Massen appellierten“ (7, 262). Frei von Zensurbeschränkungen übte die Zeitung scharfe Kritik am gesamten System der Leibeigenenmonarchie und druckte Materialien, die die Willkür und den Missbrauch der zaristischen Verwaltung aufdeckten. Trotz aller Verbote drang die Kolokol in weite Kreise der lesenden russischen Öffentlichkeit vor und prägte die öffentliche Meinung in hohem Maße.

Die ständig wachsende Unzufriedenheit der Massen, die sich in spontanen „Revolten“ und Massakern an den Grundherren äußerte, stellte eine ernsthafte Bedrohung für das bestehende System dar. Marx schrieb 1858: „...in Russland hat eine Revolution begonnen“ (1, 295). Es waren Bedingungen eingetreten, unter denen „der vorsichtigste und nüchternste Politiker eine revolutionäre Explosion als durchaus möglich und einen Bauernaufstand als eine sehr ernste Gefahr erkannt hätte“ (2, 30).

Die Reform von 1861, die von den Leibeigenen durchgeführt wurde, hat die Lage der Bauernschaft nicht nur nicht verbessert, sondern ihr eine noch schwerere Knechtschaft auferlegt. „Die alte Leibeigenschaft ist durch eine neue ersetzt worden. (...) Das Volk wird vom Zaren getäuscht!“ - schrieb N. P. Ogarew im „Kolokol“ (190, 478). Die Bauernschaft selbst empfand die Reform als eine Täuschung ihrer Erwartungen und reagierte auf das Manifest des Zaren mit Aufständen und Revolten, die rücksichtslos und blutig niedergeschlagen wurden. In den illegalen Flugblättern und Proklamationen, die von den revolutionären Demokraten in Umlauf gebracht wurden, finden wir Formulierungen über die Erwartung „großer Unruhen“, dass die Regierung „Russland zu Pugatschow führt“ und „die Reformen ein toter Buchstabe bleiben werden, wenn sie nicht durch die Revolution wiederbelebt werden“.

Die Regierung reagierte auf all dies mit einer Verschärfung der Repressionen. Im Jahr 1861 wurde die Veröffentlichung des „Sowremennik“ eingestellt, und ein Jahr später wurde N. G. Tschernyschewski, der größte Ideologe und Führer der demokratischen Bewegung, verhaftet und nach zwei Jahren Haft in der Peter- und-Paul-Festung für immer verbannt. Das gleiche Schicksal ereilte viele andere Vertreter dieser Bewegung.

Doch keine repressiven Maßnahmen, keine Verbote und Einschränkungen konnten das fortschrittliche Denken der russischen Gesellschaft unterdrücken und sie zwingen, sich mit der bestehenden Ordnung zu arrangieren. Trotz aller

Schwierigkeiten und Hindernisse entwickelte sie sich weiter und reagierte auf alles, was die Menschen beunruhigte und ihre vitalen Interessen betraf. Die Ideen des Demokratismus, der persönlichen und sozialen Freiheit inspirierten die besten Vertreter der russischen Kultur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in deren Werken sich Liebe und Mitgefühl für die "Gedemütigten und Beleidigten" mit einem brennenden Hass auf alle Erscheinungsformen von Gewalt, Unterdrückung und Ungerechtigkeit verbanden.

Lenin bezeichnete die Zeit von den frühen 1860er Jahren bis 1905 als „die Spitze der russischen Geschichte“ (4, 100). Auch wenn die Reform von 1861 den Massen keine wirkliche Freiheit und keinen Wohlstand brachte, trug sie doch zu einer beschleunigten wirtschaftlichen Entwicklung Russlands bei. „...Das alte patriarchalische Russland begann nach 1861 unter dem Einfluss des Weltkapitalismus rasch zu verfallen“ (5, 39). Die historische Rückständigkeit des Landes, der reaktionäre Charakter seines politischen Systems und die Beibehaltung der Macht in den Händen der Leibeigenen von gestern waren die Gründe dafür, dass dieser Prozess der Zertrümmerung der alten Grundlagen in Russland besonders schmerzhaft war und für breite Schichten der werktätigen Bevölkerung eine Quelle unermesslichen Elends und Leids darstellte.

Kein ehrlicher und wahrhaftiger Künstler, unabhängig von seinen philosophischen und allgemeinen ästhetischen Positionen, konnte es versäumen, seine Haltung zu dem, was er um sich herum beobachtete, zu definieren und bestimmte Aspekte des Lebens in seinem Werk widerzuspiegeln. „Eine der dringendsten Fragen der Schriftsteller“, schreibt der sowjetische Literaturwissenschaftler, „bestand darin, den schwer fassbaren Fluss des Lebens zu durchdringen, seinen inneren Sinn zu verstehen und ihn in vollständigen künstlerischen Bildern, in einer kohärenten Handlung wiederzugeben“ (222, 8). Andere Arten des künstlerischen Schaffens standen vor einer ähnlichen Aufgabe. Und wenn auch der größte Künstler sie allein nicht in ihrer Gesamtheit lösen konnte, so gibt die russische Kunst in ihrer Gesamtheit, in der Gesamtheit aller ihrer Gattungen, ein breites und vollständiges Bild der alltäglichen Wirklichkeit in ihrer vielschichtigen und vielgestaltigen, komplexen Verflechtung der Widersprüche, der schärfsten sozialen und einstellungsmäßigen Gegensätze.

Trotz des Reichtums und der Vielfalt schöpferischer Tendenzen, individueller Stile, Formen und Ausdrucksmittel in der russischen Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts können wir von einigen gemeinsamen Grundmerkmalen sprechen, die allen ihren bedeutendsten Vertretern eigen sind. Die wichtigsten dieser Merkmale sind die Intensität des forschenden Denkens, eine besondere Schärfe und die Fähigkeit, dem Leben direkt in die Augen zu sehen, ein hoch entwickeltes Bewusstsein der moralischen Verantwortung gegenüber dem Leser, Betrachter oder Zuhörer, eine glühende Liebe zu seinem Land und seiner Heimat in Verbindung mit einem universellen Humanismus, ein Gefühl der Beteiligung an allem, was in der Welt geschieht.

2.

Auf der Welle des demokratischen Aufbruchs in der zweiten Hälfte der 50er - 60er Jahre entstanden in allen Bereichen der Kultur neue, frische Kräfte, deren Aktivitäten mit Leistungen von epochaler Bedeutung verbunden waren. Zu ihnen

gehört eine bemerkenswerte Schar junger Komponisten, die durch die Namen so bedeutender Künstler wie Tschaikowski, Mussorgski, Borodin, Balakirew und Rimski-Korsakow repräsentiert werden. Die Ära der höchsten schöpferischen Blüte erlebt in diesen Jahren auch Glinkas jüngerer Zeitgenosse A. S. Dargomyschki. Die Aufmerksamkeit des Publikums ziehen die Opern von A. N. Serow auf sich, der zwar kein erstklassiges Talent besaß, aber ein interessanter Künstler war, der sich einen eigenständigen Platz in der russischen Musik eroberte. Die schöpferischen und pädagogischen Aktivitäten von A. G. Rubinstein sind in den 60er Jahren äußerst fruchtbar.

Vieles von dem, was in dieser für die russische Kultur bedeutenden Zeit entstanden ist, hat sich erst später voll entfaltet. Die Werke von Rimski-Korsakow und Tschaikowski der 60er Jahre waren nur eine Blaupause für die Zukunft - die Spitzenwerke dieser Komponisten stammen aus den 70er, 80er, 90er und sogar 1900er Jahren. Ihr Werk entwickelte sich ständig weiter und bereicherte sich in Bezug auf Sprache, Stil und Bildsprache, aber der Anfang der „Sechziger“ ist nie verblasst. Rimski-Korsakow definierte in einem Brief an S. N. Kruglikow im Sommer 1906 sehr präzise die historische Position der Komponistengruppe, zu der er selbst gehörte: „Mir scheint, dass ich und wir alle die Figuren des ausgehenden 19. Jahrhunderts und der Zeit von der Befreiung der Bauern bis zum Sturz der Autokratie sind“² (233, 124).

² Mit „Sturz der Autokratie“ meint Rimski-Korsakow offenbar das Manifest vom 17. Oktober 1905.

Die historische Periode, deren Grenzen von Rimski-Korsakow so klar abgesteckt wurden, ist die wichtigste Etappe in der Entwicklung der russischen künstlerischen Kultur und ihrer Behauptung ihres großen nationalen und universellen geistigen Wertes. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildete sich die russische Kunstkultur als ein Ganzes heraus, das sich durch die Einheit der wichtigsten Grundzüge auszeichnete, was keineswegs die Nivellierung von Individualitäten und Stilunterschieden bedeutete. „Diese Integrität“, so der sowjetische Kunsthistoriker, „wird vor allem dadurch bestimmt, dass die russische Kunstkultur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei aller Vielfalt des wirtschaftlichen Lebens des Landes und seiner gesellschaftlichen Entwicklung die Integrität der Epoche selbst - in Lenins Verständnis der Epoche selbst und den methodischen Prinzipien der Bewertung dieser Integrität - erfasst und zum Ausdruck bringt. Diese Integrität, die in Form umfassender Verallgemeinerungen auf der Grundlage des reichsten konkreten Materials auftrat, erschien in Lenins Werken als Ergebnis der Selbsterkenntnis der Epoche, als die Epoche selbst sich bereits sozialpolitisch, wirtschaftlich, psychologisch überlebt hatte, definiert als die wichtigste vergangene Etappe in der Entwicklung Russlands. Aber gleichzeitig wurde die vergangene Epoche, all das, was ihr kulturelles Pathos konzentrierte, voller Demokratismus und Humanismus, ihre kulturellen Anhäufungen mit besonderer Schärfe als ein dauerhaftes und einheitliches Wertesystem realisiert“ (104, 23).

Unter den verschiedenen Formen des künstlerischen Schaffens in der Mitte des 19. Jahrhunderts rückte die Literatur in den Vordergrund, die am engsten und unmittelbarsten mit dem ideologischen und politischen Kampf der Zeit verbunden war, mit dem, was die breiten Kreise der Gesellschaft betraf und erregte. Stassow schrieb, als er die neuen schöpferischen Tendenzen auf dem

Gebiet der bildenden Kunst charakterisierte: „...alles wurde durch den Krimkrieg, das erwachte Denken und den Kopf der russischen Gesellschaft und, vielleicht früher und vor allem - die russische Literatur bewirkt“ (317, 520). Die künstlerische Literatur und die Kritik wurden in diesen Jahren zum Schauplatz heftiger Auseinandersetzungen, die sich an der Frage der Bauernbefreiung und anderen drängenden Problemen des öffentlichen Lebens entzündeten. N. A. Dobroljubow verglich die Schriftsteller mit einem Barometer, das anzeigt, „was im moralischen Leben der Gesellschaft im Niedergang begriffen ist, was siegt, was sich durchzusetzen beginnt“ (74, 98).

Einige Gemälde und musikalische Kompositionen jener Zeit entstanden unter dem lebendigen Eindruck literarischer Werke, die eine große öffentliche Wirkung hatten. Das Thema des Gemäldes von K. P. Pomeranzew „Unter dem Feiertag im Lager“ beispielsweise wurde nach Aussage des Autors durch Dostojewskis „Aufzeichnungen aus einem Totenhaus“ angeregt. Mussorgski gab einem seiner frühen Klavierstücke Impromptu passioné den Untertitel „Erinnerungen an Beltow und Ljuba“ und bezog sich damit auf die Figuren in Herzens Erzählung „Wer hat Schuld?“. In seinem Vokalwerk der 60er Jahre wendet er sich Nekrassows Gedichten zu, die von einer stark ausgeprägten sozialen und kritischen Orientierung geprägt sind – „Kalistrat“ und „Lied für Jerjomuschka“. Letzteres war besonders bei der demokratischen Jugend beliebt und wurde immer wieder vorgelesen oder im Chor gesungen (siehe: 81). Obwohl Mussorgski nur eine der Episoden des Gedichts, das Lied des Kindermädchens, verwendete (und seinem Werk passenderweise den Titel „Wiegenlied für Jerjomuschka“ gab), konnte er sicher sein, dass der Platz dieser Passage im Gesamtzusammenhang dem Publikum wohl bekannt war.

Der „Literaturzentrismus“ manifestierte sich auch in der bevorzugten Hinwendung der meisten russischen Komponisten zu synthetischen Wort-Musik-Gattungen - Oper, Romanze, Lied - und im Bereich der Instrumentalmusik zu einer konkreten programmatischen Bildsprache, die sich in der Regel auf eine bestimmte literarische Quelle stützt. Die größte Bandbreite an Bildern aus der russischen und der Weltliteratur spiegelte sich in den Werken von Tschaikowski, Balakirew, Rimski-Korsakow und Rubinstein wider. Die Poesie Puschkins war für sie eine besonders reiche Inspirationsquelle, und viele schöne musikalische Kompositionen entstanden auch zu Handlungen oder Texten von Gogol, Lermontow, Ostrowski, A. K. Tolstoi und, von den ausländischen Autoren, vor allem Shakespeare.

Aber die Bedeutung der Literatur für andere Arten des künstlerischen Schaffens erschöpfte sich nicht in der direkten, unmittelbaren Bezugnahme auf ihre Themen und Bilder: sie wurde durch allgemeinere, grundlegende Merkmale des Werks fortschrittlicher russischer Schriftsteller bestimmt - ihre demokratische Ausrichtung, das hohe Pathos des Humanismus, die Tiefe des Verständnisses des modernen Lebens in seinen wesentlichsten Aspekten, die Kraft und der Mut der Anprangerung gesellschaftlicher Missstände.

Apollon Grigorjew schrieb in seiner Rezension von Nekrassows Gedichtband: „... sobald das Leben der Menschen geteilt ist, beginnt die Poesie einen Protest zu leben - einen Protest der Tränen, der Trauer und der Galle. „Wo es Leben gibt, gibt es auch Poesie“, sagte Nadeschdin. Man könnte hinzufügen: wo es Poesie gibt, gibt es Protest“ (64, 11). Die Bejahung positiver Prinzipien des Guten und der Gerechtigkeit war unter den Bedingungen der russischen Realität nicht möglich ohne einen Kampf gegen das soziale und politische System, das

große Massen von Menschen zu Armut und Entrechtung verdammt, gegen alles, was die menschliche Persönlichkeit erniedrigt, sie der Freiheit und des Glücks beraubt und die Entdeckung ihrer geistigen Kräfte und Möglichkeiten verhindert. Daher das Pathos der Wut, der Empörung und des Protests, das die besten Werke der russischen Kunst durchdringt.

Aber Protest und Verweigerung sind fruchtlos, wenn sie nicht von einem Ideal beseelt sind, wenn dem, was kritisiert und verurteilt wird, nicht etwas Besseres, Vollkommeneres gegenübersteht. Die angespannte, oft quälende Suche nach einem Ideal war für alle herausragenden russischen Künstler charakteristisch. Dostojewski behauptete die Gleichheit von Ideal und Wirklichkeit. „Das Ideal ist auch Wirklichkeit“, schrieb er, „ebenso legitim wie die gegenwärtige Wirklichkeit“ (77, 75-76). Die Art und Weise der Suche nach dem Ideal und sein Verständnis selbst waren unterschiedlich. Für die revolutionären Demokraten war das Ideal der Kampf für die Neugestaltung des gesellschaftlichen Lebens auf der Grundlage der allgemeinen Gleichheit und der Abschaffung der Ausbeutung des Menschen durch den Menschen. Andere sahen es in der moralischen Vollkommenheit des Individuums oder in der ursprünglichen Reinheit und Ganzheit des nationalen Lebens. Wieder andere wandten sich auf der Suche nach dem Ideal der Schönheit und Majestät der natürlichen Welt zu und entfernten sich von den realen Problemen und Widersprüchen der sozialen Wirklichkeit. Dieser letzte Weg war mit der romantischen Vorstellung vom Kosmos als einer Art ewiger, unveränderlicher Ganzheit verbunden, die der fragmentierten Welt der menschlichen Existenz entgegengesetzt war.

Eines der charakteristischen Merkmale der russischen Kunstkultur des betrachteten Zeitraums ist die Vielfalt der stilistischen Tendenzen, die sowohl durch die komplexen Widersprüche der Realität selbst als auch durch die zunehmende Rolle des persönlichen Elements bestimmt werden. Der Realismus lehnt jeden Kanon und jede konventionelle Beschränkung ab und lässt der Individualität des Künstlers, seiner besonderen Sicht der Welt und seinem Verständnis der Lebensprozesse breiten Raum. Dieser Aspekt des Realismus als höchste Entwicklungsstufe des künstlerischen Denkens wird von D. S. Lichatschow hervorgehoben: „...An die Stelle der großen Stile und Tendenzen treten individuelle Stile, deren Rolle mit dem Wachstum der Literatur persönlichen Ursprungs zunimmt. Im Realismus erlangen die individuellen Stile eine solche Bedeutung, dass die Notwendigkeit, den Realismus durch andere Stile und Richtungen zu ersetzen, auf ein Minimum reduziert wird“ (176, 109). In dem obigen Zitat geht es um die Literatur, aber die von Lichatschow formulierte Position bleibt auch in Bezug auf andere Arten des künstlerischen Schaffens gültig. Man kann genauso gut von den individuellen Stilen Mussorgskis, Tschaikowskis und Rimski-Korsakows sprechen wie von den Stilen Dostojewskis, Leo Tolstois, Leskows und Turgenjews, mit allen Gemeinsamkeiten, die sie als Vertreter der russischen realistischen Kunst, die in ihren Grundzügen vereint ist, zusammenführen.

Es sollte auch berücksichtigt werden, dass es neben dem Realismus als vorherrschender Methode der Wirklichkeitsdarstellung einige andere künstlerische Strömungen gibt, die manchmal dem Realismus entgegengesetzt sind (wie z. B. die Aussage des Literaturkritikers L. W. Druschinin, dass „die Welt der Poesie und die Welt der bürgerlichen Tätigkeit völlig unabhängig voneinander sind“), manchmal mit ihm interagieren. Am relevantesten für den betrachteten Zeitraum ist das Problem der Korrelation zwischen Realismus und

Romantik, das sich nicht nur durch ihre historische Nähe erklärt, sondern auch durch die Tatsache, dass in der Romantik, wie im Realismus, der persönliche Ansatz deutlich zum Ausdruck kommt. In der Musik hielt sich die Romantik länger als in anderen Künsten. Und obwohl die russischen Komponisten nicht alles in der spätrömantischen Kunst der Jahrhundertmitte akzeptierten (man denke nur an die scharf kritische Haltung gegenüber dem letzten der großen romantischen Musiker Wagner), konnten sie sich der gesamteuropäischen Bewegung nicht entziehen. Ausreichend tiefe Wurzeln hatte der Romantizismus auch in der heimischen Kunstkultur, wenngleich er sich als breite ganzheitliche Richtung in den 40-er Jahren überlebte. Das Wesen der Romantik in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erfährt erhebliche Veränderungen; die Wahrnehmung des Lebens durch Künstler, die die Grundsätze der romantischen Ästhetik teilten, wird nüchterner und objektiver.

Was die Frage des Realismus und der Romantik in der russischen Musik dieser historischen Periode betrifft, so formuliert A. I. Kandinski ihre relative Bedeutung sehr präzise: „Die erstere ist das Fundament, die Basis der russischen Musik, die letztere ist sowohl der ‚Begleiter‘ als auch der aktive ‚Partner‘ der realistischen Richtung“ (95, 43). Während die theoretischen Auseinandersetzungen zwischen den Anhängern des Realismus und der Romantik oft große Schärfe erreichten, lösten diese Richtungen in der schöpferischen Praxis die gleichen Probleme mit unterschiedlichen Mitteln. D. D. Blagoi schreibt über die Landschaftsbilder in Fets Poesie: „...der Romantiker Fet wurde in der Lyrik das, was der Realist Turgenjew, Autor der „Aufzeichnungen eines Jägers“, in der Prosa war - ein bemerkenswerter Sänger der russischen Natur <...>, in der Breite der Erfassung all ihrer Erscheinungen und vor allem in der realistischen Konkretheit der Details alle Dichter seiner Zeit übertreffend...“ (45, 61-62).

Die neuen, fortschrittlichen Ideen und kreativen Prinzipien der jungen russischen Kunst der 50-60er Jahre entstanden im Kampf gegen überholte Ansichten und Traditionen, gegen den Konservatismus der herrschenden Kreise und der Kunstorganisationen und -institutionen, die unter deren Schirmherrschaft standen. Die Rolle der militanten Avantgarde in diesem Kampf bestand darin, dass sich in verschiedenen Bereichen der Kunst freie Künstlervereinigungen bildeten, die für eine Demokratisierung der Kunst eintraten und sie den dringenden Anforderungen der modernen Realität näher brachten. 1863 weigerte sich eine Gruppe von Studenten der Akademie der Künste, eine Abschlussarbeit über eine mythologische Handlung zu schreiben und gründete eine freie, unabhängige Art Artel. Leiter und Ideologe dieser Gruppe, zu der u. a. A. I. Korsuchin und K. W. Lemoch gehörten, war I. N. Kramskoi. Sie alle waren von einer hohen Vorstellung von der Rolle des Künstlers als Erzieher der Gesellschaft und als Kämpfer für fortschrittliche soziale Ideale beseelt. Der sehr junge Repin, der an den Versammlungen des Artel teilnahm, schrieb in Erinnerung an diese Jahre: „Die Professoren hätten gelacht, wenn man ihnen damals gesagt hätte, dass dieser Protest der jungen Leute eine tiefe nationale Grundlage hatte, dass die Künstler sich instinktiv bereits als Vertreter des russischen Landes der Kunst fühlten. Auch praktisch war es so. Sie wurden vom russischen Volk aus ihrer Umgebung herausgehoben und erwarteten von ihm eine für sie verständliche, heimatliche Kunst“ (232, 152).

Eine bekannte Analogie zum Artel in der Musik ist der Balakirew-Zirkel, der sich Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre bildete und unter dem von Stassow beiläufig fallen gelassenen Spitznamen „Das mächtige Häuflein“ in die Geschichte einging. Die schöpferischen Persönlichkeiten der wichtigsten Mitglieder dieser Gruppe - Borodin, Mussorgski, Cui, Rimski-Korsakow und ihr anerkannter Anführer Balakirew - waren sehr unterschiedlich. Aber sie einte der Wunsch, die nationalen Grundlagen der russischen Musikkunst im Kampf gegen den kosmopolitischen Geschmack der „Oberschicht“ und den konservativen Akademismus zu bekräftigen, die Traditionen kühn zu erneuern und ihre Kreativität den Anforderungen des modernen Lebens unterzuordnen. Sie sahen sich als legitime Erben von Glinka und Dargomyschski, der sich noch auf dem Höhepunkt seines Schaffens befand, und fühlten sich, um es mit den Worten Repins zu sagen, als „Vertreter des russischen Musiklandes“.

Wie die Artel hatte auch das „Mächtige Häuflein“ keine klar artikulierte ästhetische Plattform, die in einem Programmdokument verankert war. Es war eine freie Gemeinschaft von Musikern, die von jugendlichem Enthusiasmus getragen wurde, von dem Wunsch, mit ihrer Kunst den Ideen des nationalen und sozialen Fortschritts zu dienen. Jeder von ihnen hatte seinen eigenen Weg, sein individuelles Verständnis von kreativen Aufgaben. Aber alle zeichneten sich aus durch ein tiefes Interesse am Leben des Volkes und den Wunsch, es wahrheitsgetreu in der Musik widerzuspiegeln, die demokratische Ausrichtung des Schaffens, die Suche nach neuen Mitteln, um die neuen Inhalte zu verkörpern. Und wenn es später Momente gab, in denen diese Gemeinsamkeiten von Unterschieden in der Einstellung zu spezielleren Problemen des künstlerischen Könnens und des Stils überschattet wurden, so wirkte das „Mächtige Häuflein“ in den 60er Jahren als eine geschlossene, kämpferische Gruppe von Gleichgesinnten.

Von den herausragenden russischen Komponisten der „Sechziger“-Generation gehörte nur Tschaikowski nicht zur „Balakirew-Partei“; er nahm in seinem Werk und in seiner Einschätzung einer Reihe von musikalischen Phänomenen der Vergangenheit und Gegenwart eine eigenständige, autonome Position ein. Die Beziehung zwischen Tschaikowski und dem „Mächtigen Häuflein“ war komplex und alles andere als eindeutig. Viele Dinge führten sie zusammen, verursachten gegenseitiges Interesse und Anziehung. Wie das „Mächtige Häuflein“ verehrte Tschaikowski Glinkas Genie zutiefst und strebte danach, in seinem eigenen Werk dessen Vorgaben zu befolgen, wobei er sich der untrennbaren Verbindung zwischen seinem Werk und dem Boden des Volkslebens und den Traditionen der nationalen Kultur bewusst war. Tschaikowskis Meinungsverschiedenheiten mit dem Balakirew-Kreis betrafen vor allem fachliche, insbesondere stilistische Fragen. Doch unabhängig von der Schwere dieser Meinungsverschiedenheiten zu einem bestimmten Zeitpunkt ist es aus historischer Sicht offensichtlich, dass Tschaikowski und die „Kutschkisten“ trotz aller Unterschiede denselben Weg verfolgten - den Weg der fortgeschrittenen russischen Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

3.

Der Wunsch nach einer tieferen Kenntnis des Volkslebens, der geistigen Welt des Volkes, seiner Gedanken und Bestrebungen führte in den 60er Jahren zu einem starken Anstieg der russischen Folklorestudien. Die volkskundliche Sammeltätigkeit nimmt ein nie dagewesenes Ausmaß an: viele Menschen, darunter sowohl Volkskundler, Dichter, Komponisten als auch einfache Amateure, widmen sich der Aufzeichnung der Volkskunst, zahlreiche Sammlungen von Liedern, Märchen, Heldenepen, Sprichwörtern usw. werden veröffentlicht. „Gemessen an der Zahl der volkskundlichen Ausgaben und Sammlungen“, so M. K. Asadowski, „...können die 60er Jahre mit Recht als das goldene Zeitalter in der Geschichte der russischen Volkskunde bezeichnet werden“ (10, 209).

Diese folkloristische Bewegung wurde von den Vertretern der revolutionären Demokratie sehr geschätzt. „...Sein Leben dem Sammeln von Volksliedern zu widmen, ist eine wunderbare Leistung“, argumentierte Tschernyschewski (395, 308). Er sah die Bedeutung des Volksliedes darin, dass es „dem ganzen Volk gehört“ und die gemeinsamen Interessen und Bestrebungen des ganzen Volkes in einer schönen, hochkünstlerischen Form widerspiegelt („Was sein Inhalt ist, ist auch seine Form: einfach, kunstlos, edel, energisch...“), frei von jeglicher „Kleinlichkeit und Leere, der in einem unverdorbenen Volk nur eine einzelne Person, nicht die ganze Masse erliegen kann...“. Mit der Spaltung der Gesellschaft in Klassen stirbt die Folklore seiner Meinung nach allmählich ab, weil die herrschenden Klassen dem Großteil der Bevölkerung unwiderstehliche körperliche Arbeit auferlegen: „Alle Bedingungen des poetischen Gefühls verschwinden... Die volkstümliche Poesie verdorrt und geht zugrunde...“ (395, 297).

Diese Sichtweise hängt mit einer einseitigen, undifferenzierten Auslegung des Begriffs „Volk“ zusammen, der von den revolutionären Demokraten mit der Bauernschaft identifiziert wurde, was nicht auf das voreingenommene und begrenzte Denken Tschernyschewskis und seiner Mitarbeiter zurückzuführen ist, sondern auf die historischen Bedingungen jener Zeit, als das russische Proletariat noch zahlenmäßig klein war und keine eigenständige Rolle im öffentlichen Leben spielte.

Unter Volkskunst verstand man hauptsächlich traditionelle Bauernlieder. Es entstand eine Art „Gang zum Volk“, in die Hinterwälder auf der Suche nach authentischen Beispielen alter Volkskunst, die noch lebendig waren und nicht dem zerstörerischen Einfluss von Bedingungen erlegen waren, die der „poetischen Stimmung“ fremd und feindlich waren. I. G. Prychow und I. A. Chudjakow, Schriftsteller, die den Ansichten der revolutionären Demokraten nahestanden, beteiligten sich an dieser Bewegung und verbanden die volkskundliche Arbeit mit regierungsfeindlicher Propaganda.

Von besonderer Bedeutung ist jedoch der Beitrag zur russischen Volkskunde von P. N. Rybnikow, einem Studenten der Moskauer Universität, der später im Staatsdienst stand und wegen seiner Verbindung mit dem revolutionären Kreis der „Wertepniki“ (*revolutionärer Zirkel*) nach Petrosawodsk verbannt wurde (siehe: 11, 185-186). Er nahm mehr als 200 Texte von Heldenepen und historischen Liedern in der Provinz Olonez auf, die in die monumentale vierbändige Ausgabe „Gesammelte Lieder von P. N. Rybnikow“ (1861-1867) aufgenommen wurden.

Es war die erste derart umfangreiche und wissenschaftlich zuverlässige Veröffentlichung der russischen Volksepik. Spätere Forscher traten in die Fußstapfen von Rybnikows Sammeltätigkeit. Als wichtigste Errungenschaft der russischen Volkskunde der 60er Jahre bezeichnete A. N. Pypin „das Studium des Volksepos in seinen verschiedenen Zweigen und Stadien“ (225, 81). In diesem Zusammenhang ist auch A. N. Afanassjews berühmtes Werk „Volkstümliche russische Erzählungen“ (8 Ausgaben, 1855-1863) zu erwähnen, das, so Asadowski, „sehr schnell über die Bedeutung einer rein akademischen Ausgabe hinauswuchs und zu einem der Lieblingsbücher des russischen Lesers wurde“ (10, 74).

Einige der Vertreter der sogenannten „jungen Redaktion“ von „Moskwitjanin“ (*Der Moskauer*) - A. A. Grigorjew, A. N. Ostrowski, T. I. Filippow - spielten ebenfalls eine große Rolle bei der Sammlung und Propagierung von Volksliedern. Ostrowski war ein hervorragender Kenner von Volksliedern, sang sie manchmal im Freundeskreis und war eng mit einer Reihe berühmter russischer Musiker verbunden. Im Jahr 1856 unternahm er zusammen mit dem Autor von Volksromanzen K. P. Wilboa eine Reise entlang der Wolga, aus der zwei Sammlungen von russischen Volksliedern hervorgingen, die 1860 veröffentlicht wurden. Die musikalische Bearbeitung der Melodie in beiden Sammlungen stammte von Wilboa, während der Text von Ap. Grigorjew herausgegeben wurde. Viel später, bereits Mitte der 70er Jahre, nahm Rimski-Korsakow vierzig Lieder von Filippows Stimme auf, die in einer eigenen Sammlung in seiner Bearbeitung veröffentlicht wurden. Dazu bemerkt der Komponist: „Er besaß schon sehr verderbliche Reste einer, wie man sagt, guten Stimme aus früheren Zeiten, als er, der russische Lieder liebte, mit den besten Sängern aus dem einfachen Volk zusammenkam, Lieder von ihnen übernahm und manchmal mit ihnen wetteiferte“ (236, 95).

Lieder wurden sowohl von Mussorgski als auch von Tschaikowski aufgenommen. Das größte Ereignis für das Sammeln von Volksliedern und das Verständnis ihrer ursprünglichen Natur war jedoch das Erscheinen der „Sammlung russischer Volkslieder, zusammengestellt von Balakirew“ im Jahr 1866. Die Aufnahmen der in dieser Sammlung enthaltenen Lieder hatte er sechs Jahre zuvor zusammen mit dem Dichter N. F. Schtscherbina an der Wolga gemacht. Sie zeigen einen grundlegend neuen Umgang mit dem Liedgut. Wie J. W. Gippius feststellt, war Balakirew „ein passiv-ethnographisches und erst recht ein retrospektiv-historisches Interesse am Volkslied zutiefst fremd“ (58, 197). Balakirew war auch weit entfernt von den früheren Komponisten, die Volkslieder an die Bedingungen des städtischen Hausmusizierens anpassten.

Balakirews Innovation manifestierte sich sowohl in der Auswahl von Liedern eines bestimmten Typs als auch in den Methoden ihrer Verarbeitung, die die Interpretation von Volksliedmelodien in der Arbeit der jungen Vertreter des von ihm geleiteten Kreises beeinflussten.

Parallel und in direktem, engem Zusammenhang mit der Anhäufung von volkskundlichem Material und dem Erscheinen neuer Publikationen unterschiedlichen Inhalts vollzog sich seine wissenschaftliche Aufarbeitung. In den 50er - 60er Jahren entfaltete sich die Tätigkeit der größten Forscher der russischen Volkskunst der Philologen F. I. Buslajew, A. N. Afanassjew, L. N. Maikow, O. F. Miller und anderer. Die Arbeiten dieser Gelehrten waren weit entfernt von einem geschlossenen akademischen Kabinett. Die theoretischen

Auseinandersetzungen und das Aufeinanderprallen verschiedener Meinungen über den Ursprung bestimmter Arten von Volkskunst, ihre Abhängigkeit von verschiedenen Formen des gesellschaftlichen Lebens und Etappen der historischen Entwicklung spiegelten den Kampf der ideologischen Strömungen der Zeit wider. Buslajew schrieb in seinem Artikel „Russische Volksepik“: „Das theoretische Studium der Literatur und Kunst besteht in der engsten Verbindung und gegenseitigen Beeinflussung nicht nur mit der praktischen künstlerischen Tätigkeit ihrer Epoche, sondern auch ganz allgemein mit den vorherrschenden Ideen, mit der gesamten geistigen und moralischen, sozialen und politischen Richtung, und diese Verbindung ist natürlich nie so lebhaft empfunden worden wie heute“ (48, 401).

Buslajew und andere Gelehrte koexistierten mit den Ansichten der mythologischen Schule, die in ihren methodischen Grundsätzen auf romantische naturphilosophische Konzepte zurückging. Im Mittelpunkt seines Forschungsinteresses standen die epischen Gattungen der Volkskunst, in denen er „das Wort des ganzen Volkes, die Stimme des Volkes“ fand (48, 405). Im Herzen der russischen Heldenepen, wie überhaupt aller Epen, so Buslajew, lägen die ältesten mythologischen Vorstellungen, die mit der Vergöttlichung der den Menschen umgebenden Naturkräfte verbunden seien, und erst viel später seien die Bilder der mythischen Gottheiten und Helden mit realen historischen Personen und Ereignissen identifiziert worden: „Man muss glauben, dass dem epischen Zyklus von Wladimir die rote Sonne in der russischen Dichtung die eigentliche mythologische und heroische Epik vorausging, deren Idealtypen später auf Wladimir und seine dichterischen Gefährten übertragen wurden“ (48, 417)³.

³ Buslajew selbst erkannte später die Einseitigkeit dieser Auffassung und unternahm einige Schritte zur Annäherung an die historische Schule, die die wahre historische Grundlage aller epischen Handlungen und Bilder wiederherstellen wollte. Siehe das Vorwort zu seinem Buch „Volks poesie“ (49).

Afanassjew stand teilweise in Kontakt mit den Ansichten der mythologischen Schule, obwohl sein Ansatz beim Studium der Volkskunst im Allgemeinen viel realistischer war. Wenn das Heldenepos seiner Meinung nach auf antiken mythologischen Vorstellungen beruhte, fand er in den Märchen eine Widerspiegelung der natürlichen Beziehungen des Menschen zur Natur: „Das Wunderbare der Märchen ist das Wunderbare der mächtigen Naturkräfte; in seinem eigenen Sinne überschreitet es die Grenzen der Natürlichkeit überhaupt nicht, und wenn es uns durch seine Unwahrscheinlichkeit auffällt, dann nur deshalb, weil wir den direkten Bezug zu den alten Legenden und ihrem lebendigen Verständnis verloren haben“ (29, 55).

Diese Interpretation der Bedeutung von Volksmärchen lag Rimski-Korsakow besonders am Herzen, der von Afanassjews Werken direkt beeinflusst wurde. In der „Chronik meines musikalischen Lebens“ nennt der Komponist Afanassjew unter den Autoren, die er Mitte der 70er Jahre kennenlernte: „Er war fasziniert von der poetischen Seite des Sonnenkultes und suchte in den Melodien und Texten der Lieder nach dessen Überresten und Widerhall. Bilder der alten heidnischen Zeit und ihres Geistes präsentierten sich mir, wie es mir damals schien, mit großer Klarheit und lockten mich mit dem Charme des Altertums. Diese Studien hatten in der Folge einen großen Einfluss auf die ganze Richtung meiner kompositorischen Tätigkeit“ (236, 96).

Rimski-Korsakow könnte sich von Afanassjews Werken angezogen gefühlt haben, und zwar nicht nur durch das reiche Material über den alten slawischen Glauben und die damit verbundenen Bräuche und Rituale, sondern auch durch den heißen, romantisch schwärmerischen Ton, der sich manchmal zu echter Kunstfertigkeit steigert, mit dem der Autor all dieses Material präsentiert. Zur Veranschaulichung nur ein kleiner Auszug: „In den frühen Morgenstunden seines prähistorischen Daseins war das Urvolk, aus dem die indogermanischen Stämme, einschließlich der Slawen, hervorgingen, in jenes einfache, unmittelbare Leben versunken, welches Mutter Natur bestimmt. ... Unbewusst war es ein Poet: es blickte begierig auf die Bilder der sich im Frühling erneuernden Welt, erwartete mit Zagen den Sonnenaufgang und versah sich lange an den leuchtenden Farben des Morgens und der Abenddämmerung, an den mit Gewitterwolken bedeckten Himmel, an die alten, jungfräulichen Wälder, an die mit Blumen und Grün prangenden Felder“ (29, 57-55).

Diese lebhaften, phantasievollen Zeilen könnten in gewisser Weise an die romantische Utopie des Berendjew-Reiches in Korsakows „Snegurotschka“ erinnern.

Die Vertreter der mythologischen Schule wandten sich den ältesten Formen der Volkskunst, der Epik und dem rituellen Gesang⁴ zu und versuchten, in den erhaltenen Mustern Relikte zu entdecken, aus denen sich ein Bild des Lebens der Menschen, ihrer Weltanschauung, ihres Glaubens und ihrer Bräuche in einer längst vergangenen Zeit rekonstruieren ließ.

⁴ „In der Abteilung der lyrischen Volkslieder sind die rituellen Lieder für den Altertumsforscher besonders wichtig.... Sie dienen als notwendige Erklärung für die verschiedenen Zeremonien und Spiele, die zu diesem oder jenem Anlass durchgeführt werden, und bewahren kuriose Hinweise auf alte Glaubensvorstellungen und längst vergessenes Alltagsleben“ (29, 45).

Eine völlig andere Herangehensweise an Volkslieder spiegelt sich in dem Artikel von Ap. Grigorjews Artikel „Russische Volkslieder von ihrer poetischen und musikalischen Seite“, der 1860 in der Zeitschrift „Notizen des Vaterlandes“ (Nr. 5 und 6)⁵ erschien.

⁵ Dieser Artikel basiert auf Grigorjews stark ergänzter und erweiterter Rezension von M. A. Stachowitschs Sammlung von Volksliedern, die in „Moskwitjanin“ (*Der Moskauer*) (1854, Nr. 15) abgedruckt wurde.

Für Grigorjew ist das Volkslied kein Relikt der Vergangenheit, sondern ein lebendiger Organismus, der sich in ständigem Wachstum, Entwicklung und Wandel befindet. „...Rein archäologische Bestrebungen beim Sammeln von Liedern“, erklärt er, „führen zu nichts, was einer platonischen Leidenschaft gleichkäme“ (65, 50). Grigorjews eigene Einstellung zum Volkslied war leidenschaftlich; er kannte es gut, liebte es und empfand es als etwas Eigenes, das ihm persönlich und zutiefst nahe stand. Obwohl er kein Spezialforscher war, vertrat er eine Reihe von Positionen, die für die Entwicklung der russischen Volkskunde eine entscheidende Rolle spielten. Zunächst einmal ist es die Position, dass jedes Lied in einer Reihe von Varianten existiert, die je nach Zeit, sozialem Umfeld und der Individualität des Interpreten besondere Merkmale aufweisen, und dass nur durch den Vergleich aller Varianten sein Hauptprototyp oder -typ, wie Grigorjew ihn definierte, ermittelt werden kann. Diese Position

ermutigte ihn, der Interpretation, die das russische Volkslied im städtischen Leben erfuhr und die oft einfach als „Verderben“ und „Verzerrung“ dessen, was das Volk geschaffen hatte, bewertet wurde, die gebührende Aufmerksamkeit zu schenken⁶.

⁶ Diese Art von Purismus stand im Zusammenhang mit der oben erwähnten Identifizierung der Begriffe Volk und Bauernschaft.

Der Schriftsteller hielt es nicht für möglich, auch die Aufführung russischer Lieder durch Zigeunerchöre zu vernachlässigen.

Eine weitere wichtige Position, die Grigorjew vertritt, besteht in der Forderung, das Lied in der untrennbaren Verbindung und gegenseitigen Abhängigkeit seiner beiden Ursprünge - Wort und Musik - zu betrachten: „Das Lied ist ein poetisch-musikalisches oder, wenn man so will, musikalisch-poetisches Ganzes, denn es ist schwer zu entscheiden, was in diesem lebendigen Organismus die Hauptsache ist: das musikalische oder das poetische Element“ (65, 5). Er hielt es für unmöglich, die Strophen eines Volksliedes losgelöst von der Melodie zu studieren: „Das Metrum des Verses eines russischen Liedes ist ohne Gesang unverständlich“ (65, 11). Und obwohl die Tatsache der Abhängigkeit des Textes von der Melodie auch von anderen Volksliedforschern anerkannt wurde⁷, war Grigorjew der erste, der diese Position mit solcher Bestimmtheit als obligatorische methodische Voraussetzung formulierte.

⁷ „Je frischer und primitiver das Volksepos ist“, schrieb Buslajew, „desto deutlicher ist die Verbindung der Schauspieler mit der Musik- und Gesangsdarbietung“ (49, 205).

Grigorjews Ansichten über das Volkslied wurden von einer Gruppe von Moskauer Schriftstellern, Dramatikern, Künstlern und Musikern geteilt, darunter auch Tschaikowski. Im Gegensatz zu Balakirew und Rimski-Korsakow suchte er im Volkslied nicht nach Spuren einer tiefen Antike, sondern nahm es so wahr, wie er es im Leben, in seiner Umgebung, hören konnte. Tschaikowski machte keinen Unterschied zwischen dem traditionellen bäuerlichen Lied und dem Lied des städtischen Lebens, das die romantischen Intonationen und Rhythmen populärer Tanzgenres aufnahm. Der Appell an die verschiedenen Schichten des Volksliedschaffens bestimmte auch die unterschiedlichen Methoden der Bearbeitung von Volksliedern: die Kutschkisten waren strenger in ihrer Behandlung von Volksliedern aufgrund der vorherrschenden diatonischen Harmonik und der ausgiebigen Verwendung von Nebenstufen, während Tschaikowski keine Angst vor einleitenden tonalen Wendungen und einer einfachen und gewöhnlichen Harmonisierung auf der Grundlage von Tonika-Dominant-Verhältnissen hatte.

Der Streit darüber, welcher dieser beiden Wege mehr Berechtigung hat, ist weit hergeholt und entbehrt jeder ernsthaften Grundlage. Die verschiedenen Methoden der schöpferischen Nutzung des volkstümlichen Materials hingen mit der allgemeinen Problematik des Werks dieses oder jenes Komponisten, mit der spezifischen künstlerischen Aufgabe und der figurativen Struktur des Werks zusammen.

Die Erfolge der russischen Wissenschaft bei der Erforschung des Volkslebens und des poetischen Bewusstseins sowie die praktische volkskundliche Sammeltätigkeit bereicherten die russische Kunst, lieferten Schriftstellern,

Komponisten und Dramatikern wertvolles Material für die Erneuerung ihres Schaffens, regten neue Themen, Handlungen, Bilder und Mittel ihrer künstlerischen Umsetzung an. Es genügt, auf solche Phänomene hinzuweisen wie die „Lied“-Verse von Nekrassow, die Lyrik von A. K. Tolstoj, die dem Volksliedstil oft sehr nahe kommt, den außerordentlichen Reichtum und die Farbigkeit der Sprache, die mit Dialektismen, volkstümlichen Redensarten und bildlichen Ausdrücken gesättigt ist, in den Theaterstücken von Ostrowski, Erzählungen und Skizzen einer großen Gruppe von literarischen Schriftstellern, Alltagsschriftstellern des demokratischen Lagers. Die Bedeutung des Volksliedes für die Komponisten der „Sechziger“-Generation beschränkt sich nicht auf die direkte Verwendung seiner melodischen Wendungen und Rhythmen. Es diente ihnen als eine der Quellen für die harmonische Bereicherung ihrer Sprache, für neue harmonische Mittel, Methoden der Vokalisierung und für die außerordentliche Neuheit und Frische des gesamten musikalischen Denkens, das die großen westlichen Künstler so beeindruckte, als sie Ende des letzten Jahrhunderts die russische Musik kennenlernten.

4.

Das wachsende Interesse an der einheimischen Geschichte geht auf denselben Wunsch zurück, das Volk besser kennenzulernen und seine Bedürfnisse und Forderungen zu verstehen, der den in den 60er Jahren weit verbreiteten volkskundlichen und ethnografischen Studien zugrunde lag. Im Gegensatz zur liberalen Geschichtsschreibung, die den Aktivitäten des Staates im historischen Geschehen entscheidende Bedeutung beimaß, betonten die revolutionären Demokraten die Rolle des Volkes als Haupttriebfeder der Geschichte. Der wichtigste Leitgedanke jeder historischen Forschung sollte, so Dobroljubow, „die Vorstellung von der Beziehung zwischen den historischen Ereignissen und dem Charakter, der Situation und dem Entwicklungsgrad des Volkes sein... Eine scheinbar lebendige und beredte Geschichte wird nichts weiter sein als schön gruppiertes Material, wenn sie nicht auf der Idee der Teilnahme aller Menschen, die den Staat bilden, an den Ereignissen beruht“ (76, 120).

Dieses Geschichtsverständnis spiegelte sich mehr oder weniger stark in den Aktivitäten einer Reihe von Wissenschaftlern der 50er - 60er Jahre wider. Der demokratische Historiker A. P. Schtschapow, der an der Universität Kasan lehrte, schrieb mehrere Werke über das Schisma als Massenbewegung des Volkes, die sich gegen die offizielle Kirche richtete, die den Interessen des absolutistischen autokratischen Staates diene. Ende der 50er Jahre erschienen die Werke von N. I. Kostomarow über die Volksbefreiungsbewegungen des 17. Jahrhunderts, darunter der Aufstand von Stepan Rasin. Er widmete dem Studium des Volkslebens vergangener Epochen große Aufmerksamkeit und verband dabei historische und ethnographische Probleme. Laut D. L. Mordowzew, einem populären Historiker und Schriftsteller seiner Zeit, waren die führenden Persönlichkeiten der Wissenschaft in den 60er Jahren der Ansicht, dass „man sich, wenn möglich, weniger mit der offiziellen Politik befassen und sich mit der Massen- und Volkspolitik beschäftigen sollte“ (183, 56).

Historische Themen nehmen einen großen Platz im Werk vieler Schriftsteller, Dramatiker und Maler dieser Zeit ein. Ihr Augenmerk richtete sich vor allem auf die kritischen, Umbruchphasen der nationalen Vergangenheit. So entstanden Ostrowskis historische Dramen, die mit den Ereignissen der „Großen Wirren“ und dem Kampf gegen die ausländische Intervention zu Beginn des 17. Jahrhunderts verbunden sind: „Kosma Sacharjewitsch Minin-Suchoruk“ (1861), „Dmitri der Falsche und Wassili Schuiski“, „Tuschino“ (beide 1866).

Sowohl bei der Handlung als auch bei der Umsetzung der historischen Ereignisse knüpfte Ostrowski an die von Puschkin und „Boris Godunow“ begründete Tradition an. Volksszenen, die in allen genannten Stücken einen großen Raum einnehmen, bilden nicht nur einen Genre-Hintergrund, sondern eines der wichtigsten Elemente der Dramaturgie. Das Volk äußert sich aktiv zu allem, was geschieht, bewertet die Handlungen der Schauspieler, und seine Urteile erhalten die Bedeutung eines höchsten moralischen Urteils.

A. K. Tolstoi thematisierte in seiner dramatischen Trilogie „Der Tod Iwans des Schrecklichen“, „Zar Fjodor Iwanowitsch“ und „Zar Boris“, die zu einem der größten Phänomene der russischen Geschichtsdramatik wurde, dieselbe Zeit - die „unruhigen Zeiten“. Obwohl in seinen Stücken keine bewusste antimonarchische Tendenz zum Ausdruck kam, wurden sie als Kritik und Verurteilung der unbegrenzten autokratischen Macht wahrgenommen, was unwillkürliche Assoziationen mit der aktuellen Situation hervorrief. Daher behandelte die zaristische Zensur Tolstois Trilogie mit Vorsicht. Der erste Teil, „Der Tod Iwans des Schrecklichen“, der 1867 auf der St. Petersburger Bühne aufgeführt wurde, löste zahlreiche, wenn auch kontroverse Reaktionen in der Presse aus. „Zar Fjodor Iwanowitsch“ durfte nicht aufgeführt werden, weil das Stück nach Ansicht der Zensur die königliche Macht in Misskredit bringen könnte (siehe: 78, 164- 165), und erblickte erst dreißig Jahre nach seiner Entstehung das Licht der Rampe. Der Dramatiker bemerkte in einem seiner Briefe zu diesem Zensurverbot: „... es ist nicht meine Schuld, wenn aus dem, was ich aus Liebe zur Kunst geschrieben habe, von selbst folgt, dass Despotismus nichts taugt. Umso schlimmer für den Despotismus!“ (334, 198-199).

Ein ganzer Komplex tiefgreifender und dringender Probleme - moralischer, psychologischer, historischer und philosophischer Art - wurde von L. N. Tolstois grandiosem Epos „Krieg und Frieden“ aufgeworfen. Indem er sich dem Thema der noch nicht so weit zurückliegenden historischen Vergangenheit zuwendet, deren Erinnerung in den Köpfen der Menschen der älteren Generation noch lebendig ist, bekräftigt der Schriftsteller mit seinem Werk die Idee, dass der wahre Schöpfer der Geschichte das Volk ist und nicht seine Herrscher. Es ist bekannt, dass Tolstoi bei der Entstehung von „Krieg und Frieden“ von der ursprünglichen Idee der Geschichte über den Dekabristen ausging, der nach vielen Jahren des Exils in seine Heimat zurückkehrt. „Es war, als ob die Moderne von der Geschichte abgelöst worden wäre“, bemerkt ein Historiker der russischen Literatur in diesem Zusammenhang, „in Wirklichkeit gab es eine Verschmelzung der Moderne mit der Geschichte“ (93, 107). Die Ersetzung einer Idee durch eine andere ist auf den Wunsch zurückzuführen, den „Zusammenhang der Zeiten“ aufzuzeigen, was den Schriftsteller dazu veranlasste, sich den Ereignissen zuzuwenden, die unmittelbar zur Dekabristenbewegung führten, um eine Brücke zur Zeit des neuen Befreiungsaufbruchs zu schlagen. „So“, schrieb Tolstoi, „will ich ab 1856, wenn

ich zum Jahr 1805 zurückkehre, nicht nur eine, sondern viele meiner Heldinnen und Helden durch die historischen Ereignisse von 1805, 1807, 1812, 1825, 1856 führen.“

Schriftsteller, Künstler und Komponisten wandten sich gleichermaßen historischen Themen und Sujets zu, um Antworten auf die Fragen der zeitgenössischen Realität zu finden, die sie beschäftigten. Ein neues Wort auf dem Gebiet der historischen Malerei waren die Gemälde von W.G. Schwarz aus der russischen Geschichte des 16. - 17. Jahrhunderts. Sein großes Gemälde „Iwan der Schreckliche am Leichnam seines ermordeten Sohnes“ (1861), in dem sich die historische Genauigkeit des Bildes mit einer tiefen und lebendigen Psychologie verband, erregte die besondere Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit. „... Niemals zuvor oder seitdem, - schrieb Stassow, - hat kein russischer Maler diese schreckliche Epoche so wahrheitsgetreu, so tief und so vollständig erschöpft. Keiner hat nicht mit solcher Präzision den Zar Iwan gezeichnet ... Iwan der Schreckliche, in seiner ganzen Mischung aus Verstellung und Natürlichkeit, - Wut und Angst, - unbeherrschbarer Wildheit, unpräziser Niedergeschlagenheit und geistiger Ohnmacht ...“ (317, 554). In der sowjetischen kunsthistorischen Literatur wurde die anklagende Ausrichtung sowohl dieser Arbeit von Schwarz als auch seiner Illustrationen zu Lermontows „Lied vom Kaufmann Kalaschnikow“ und Tolstois Roman „Der silberne Fürst“ hervorgehoben (siehe 92, 166).

In der Musik (wie auch in der Malerei) sollten die herausragendsten Werke zu Themen der russischen Geschichte erst noch entstehen. Doch bereits 1869 schuf Mussorgski die erste Fassung von „Boris Godunow“, die er in den folgenden Jahren erheblich ergänzte und überarbeitete. Etwa zur gleichen Zeit hatte Rimski-Korsakow die Idee zu einer Oper, „Das Mädchen von Pskow“, nach dem gleichnamigen Drama von L. A. Mei (1859), die die demokratischen Stimmungen am Vorabend der 60er Jahre widerspiegelte. Der Komponist interessierte sich besonders für das Thema einer freien Frau, die sich nicht dem autokratischen Despotismus beugen will. Ein anderes Stück desselben Komponisten – „Die Zarenbraut“, es basiert auf einem des „Mädchens von Pskow“ chronologisch nahestehenden Sujet aus der Zeit Iwan des Schrecklichen - erregte die Aufmerksamkeit der Komponisten des Balakirew-Kreises. Im Mittelpunkt des Geschehens steht ein persönliches Drama, doch da es zeigt, wie despotische Willkür das Glück der Menschen zerstört und zu ihrem Tod führt, erhielt das Stück eine gewisse anklagende Färbung. Rimski-Korsakow erinnert sich an das Leben des Kreises in den Jahren 1867 - 1868 und bemerkt „...sie sprachen über „Fürst Igor“ und „Die Zarenbraut“, den Wunsch zu komponieren, der einst ein flüchtiger Komponisttraum war, zuerst der von Borodin, dann meiner“ (236, 52). Nachdem sich Borodin für das erste Thema entschieden hatte, begann er bald mit der schöpferischen Umsetzung seiner Idee, während Rimski-Korsakow drei Jahrzehnte später zu dem Traum seiner jungen Jahre zurückkehrte und auf der Grundlage von Meis Stück eine seiner eigenen Lieblingsoper schuf.

Das Volk wird in den Werken der Komponisten dieser neuen jungen Formation in dramatischen und leuchtenden, freudigen oder heroischen Momenten seines Lebens dargestellt. In Borodins Sinfonien und vielen Seiten seiner Oper „Fürst Igor“ finden wir Bilder von unzerstörbarer nationaler Kraft und dem Willen zur Selbstbehauptung, die in ihrer inneren Ganzheit und monumentalen epischen Größe bemerkenswert sind. Rimski-Korsakow

verkörperte mit unerreichter künstlerischer Vollkommenheit die Schönheit und Poesie alter volkstümlicher Weltanschauungen, Spiele und Rituale.

Die Breite der Erfassung der Welt in ihren verschiedenen Aspekten entsprach dem gleichen Reichtum und der Vielfalt der Ausdrucksmittel, Formen und Gattungen der russischen Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Indem sie sich neuen, bisher unerforschten Lebensbereichen zuwandten, aktualisierten die russischen Komponisten kühn die etablierten Normen des musikalischen Denkens und der Gattungsstrukturen und gaben ihnen eine größere Interpretationsfähigkeit und -freiheit. Eine der größten Errungenschaften war die Etablierung national originärer Formen des russischen Symphonismus als eine besondere künstlerische Form der Widerspiegelung der Realität in ihrer realen Vielfalt, Dynamik und Entwicklung. Man kann den Symphonismus als den führenden Anfang der russischen Musik dieser historischen Periode bezeichnen, der ihre hohe Reife charakterisiert. Viele Opern, Kammermusikwerke und sogar Romanzen von Borodin, Rimski-Korsakow und Tschaikowski sind im Grunde genommen symphonisch.

5.

Der Kampf gegen die Leibeigenschaft und alle ihre Überbleibsel im sozioökonomischen Bereich war untrennbar mit dem Kampf für die Freiheit und Unabhängigkeit der menschlichen Person verbunden. Über den entscheidenden Zusammenbruch der patriarchalischen Grundlagen in der Zeit nach der Reform und die Zerstörung jener Formen der Beziehungen zwischen den Menschen, die unter der Leibeigenschaft bestanden hatten, schrieb Lenin: „Dieser ökonomische Prozess spiegelte sich in der sozialen Sphäre durch ein „allgemeines Ansteigen des Persönlichkeitsgefühls“, durch die Verdrängung der Landbevölkerung aus der „Gesellschaft“ durch das Bürgertum (*Intelligenz, Gebildete*), durch den heißen Krieg der Literatur gegen die sinnlosen mittelalterlichen Beschränkungen des Individuums usw. wider ... es war das nachreformatorische Russland, das dieses Ansteigen des Persönlichkeitsgefühls, des Gefühls der Würde brachte ...“ (8, 433).

Die weitsichtigsten und realistischsten Menschen der damaligen Zeit verstanden diesen Zusammenhang zwischen dem Persönlichen und dem Nationalen sehr gut. Dobroljubow schrieb am Vorabend der Reform von 1861: „...die Bauern werden befreit, und selbst die Grundherren, die früher behauptet hatten, es sei zu früh, dem Bauern die Freiheit zu geben, sind jetzt überzeugt und erkennen, dass es an der Zeit ist, diese Frage loszuwerden, dass sie im Bewusstsein des Volkes wirklich reif ist.... Und was anderes liegt dieser Frage zugrunde als die Zurückdrängung der Willkür und die Aufwertung der Rechte der menschlichen Person?“ (75, 319).

Die wahrhaft realistische Widerspiegelung der inneren Welt der menschlichen Persönlichkeit wird zu einer ebenso wichtigen Aufgabe für Literatur und Kunst wie die „Volkskunde“. Die russische Kunst, vor allem die Literatur und die Musik, hat in der Zeit nach der Reform einen gewaltigen Schritt zum Verständnis des menschlichen Seelenlebens und der Gesetze, die seine Prozesse bestimmen, getan. Die kühnen und innovativen Leistungen auf diesem Gebiet waren ausschlaggebend für die breite internationale Anerkennung der Werke von Leo Tolstoi und Dostojewski, Tschaikowski und Mussorgski.

Die besondere Gabe, in die Tiefen der menschlichen Psyche einzudringen, bemerkten bei den beiden genannten Schriftstellern sogar Zeitgenossen, und dies gab Anlass, ihre Namen bei aller Verschiedenheit der schöpferischen Persönlichkeiten nebeneinander zu stellen. Tschernyschewski hat das Hauptmerkmal von Tolstois Psychologie gleich zu Beginn der Karriere des Schriftstellers im Zusammenhang mit der Veröffentlichung von „Kindheit“ und „Jugend“ und „Sewastopoler Geschichten“ treffend und präzise definiert: „Die psychologische Analyse kann in verschiedene Richtungen gehen: ein Dichter befasst sich mehr mit den Umrissen der Charaktere, ein anderer mit dem Einfluss sozialer Beziehungen und weltlicher Begegnungen auf die Charaktere, ein anderer mit der Verbindung von Gefühlen und Handlungen, ein anderer mit der Analyse der Leidenschaften; Graf Tolstoi befasst sich mehr mit dem geistigen Prozess selbst, seinen Formen, seinen Gesetzen, der Dialektik der Seele, um einen endgültigen Begriff zu verwenden“ (394, 422-423).

Dieses Bestreben, geistige Prozesse in Bewegung und Entwicklung, den Übergang von einem Geisteszustand in einen anderen, das, was Tschernyschewski „die Dialektik der Seele“ nannte, darzustellen, stand im Zusammenhang mit der Dynamisierung des Lebens selbst und mit neuen Tendenzen im philosophischen und wissenschaftlichen Denken. Die Vorstellung von der Welt als einem sich bewegenden Komplex von Phänomenen, der sich in einem Zustand ständiger Veränderlichkeit befindet, findet sich in besonderer Weise auch im Werk von Künstlern wieder, die zu kontemplativen Zuständen und zur Loslösung von den scharfen Konflikten der Moderne neigen. D. D. Blagoi schreibt über die Poesie von Fet: „...ganz auf dem Boden der Realität bleibend, setzt Fet selbst unbewegliche Gegenstände ... in Bewegung, bringt sie zum Schwingen, Schwanken, Schütteln, Zittern“ (45, 62-63). Tjutschews Lyrik zeichnet sich dadurch aus, dass sie nicht die Zustände der Natur, sondern die in ihr stattfindenden Veränderungen und Prozesse schildert: den aufgehenden oder erlöschenden Tag in der Abenddämmerung, das herannahende Gewitter usw.

Es liegt in der Natur der Sache, dass die Musik mehr als jede andere Kunst in der Lage ist, dieses bewegte Leben der Natur und der menschlichen Seele, die ständigen, von uns eher intuitiv wahrgenommenen als beobachteten, subtilen Veränderungen von Licht und Schatten, Farbnuancen und Stimmungsabstufungen zu vermitteln. Unter diesem Gesichtspunkt ist das Urteil Tschaikowskis über Fets Poesie interessant, das er in einem Brief an K. K. Romanow äußerte und das laut Blagoi von einem ungewöhnlich subtilen und tiefen Verständnis dieser Poesie zeugt: „...man kann sagen, dass Fet in seinen besten Momenten die Grenzen der obigen Poesie überschreitet und kühn einen Schritt in unser Gebiet macht. So oft erinnert mich Fet an Beethoven, aber nie an Puschkina, Goethe, Byron oder Musset. Wie Beethoven ist ihm die Macht gegeben, solche Saiten unserer Seele zu berühren, die für Künstler, wie mächtig sie auch sein mögen, unzugänglich sind, die sich auf die Grenzen des Wortes beschränken. Er ist nicht einfach ein Dichter, sondern eher ein Dichter-Musiker, als ob er selbst solche Themen meidet, die sich leicht in Worten ausdrücken lassen“ (388, 514).

Der Vergleich zwischen Fet und Beethoven ist natürlich nicht im Sinne einer Konvergenz der ideologischen, figurativen und emotionalen Sphären ihres Werks zu verstehen; Tschaikowski bezieht sich, wie aus dem Kontext leicht zu verstehen ist, nur auf die semantische Vielseitigkeit, den assoziativen Reichtum von Fets Poesie, den Sinn für Ehrfurcht, Leben und Bewegung, der sie erfüllt -

Merkmale, die der Musik selbst eigen sind. Mit diesen Merkmalen stand sie dem Komponisten nahe, obwohl Tschaikowski und Fet in Bezug auf die Grundausrichtung ihres Werks Künstler von völlig unterschiedlichem, in vielerlei Hinsicht sogar gegensätzlichem Stil sind. Als Humanist und Demokrat konnte sich Tschaikowski, der für den Kummer und das Leid der einfachen Menschen empfänglich war, nicht auf die engen Grenzen von Fets „Universum der Schönheit“ beschränken und sich von der realen Wirklichkeit mit ihren akuten Konflikten und Umwälzungen abwenden. Sein leidenschaftliches, aufgeregtes Verhältnis zum Leben und zu den menschlichen Schicksalen ist die Quelle der enormen emotionalen Intensität und Ausdruckskraft, mit der seine Musik die Zuhörer so unwiderstehlich berührt.

Bei aller thematischen und gattungsspezifischen Vielfalt seines Werks blieb Tschaikowski in erster Linie ein Künstler-Psychologe, dessen Augenmerk auf der inneren Welt der menschlichen Persönlichkeit lag. Wie Tolstoi interessierte er sich für die „Dialektik der Seele“, d. h. für den eigentlichen Prozess der Entstehung, des Wachstums und der Entwicklung der seelischen Zustände, den Kampf der Leidenschaften und den Übergang von einem Gefühl zum anderen. Doch während Tolstoi eher episch ist und seine Figuren oft wie von außen betrachtet, ist Tschaikowski sehr viel persönlicher.

Mussorgski war ein ebenso tiefgründiger und scharfsinniger Kenner der menschlichen Seele, auch wenn seine Psychologie eine andere ist. Seine Gabe, in die feinsten seelischen Vorgänge in den Tiefen des Unterbewusstseins einzudringen, verbindet sich mit einer scharfen Beobachtung, der Fähigkeit, charakteristische Merkmale des menschlichen Verhaltens, seiner Sprechweise, Mimik und Gestik zu erkennen und all dies durch Musik zu vermitteln. Die von Mussorgski geschaffenen Bilder besitzen neben einer tiefen psychologischen Wahrheit auch eine scharfe soziale und alltägliche Charakterisierung.

Seine Opern und Kammermusikwerke zeigen das breite Panorama des russischen Lebens in seiner ganzen Farbigkeit und Vielfalt, in den schreienden Gegensätzen von Luxus und Armut, gegenseitigem Hass und dem Kampf der gegensätzlichen gesellschaftlichen Kräfte. Das Drama des Volkes und das Drama der menschlichen Persönlichkeit, die von schwersten inneren Widersprüchen, sozialen und psychologischen Problemen zerrissen wird, sind im Werk Mussorgskis eng miteinander verbunden. Er schuf so einzigartige Werke wie „Boris Godunow“ und „Chowanschtschina“, was die Breite der Darstellung von Lebensprozessen und die unwiderstehliche Kraft ihrer Wirkung angeht.

6.

Bei allen Unstimmigkeiten und Streitigkeiten innerhalb der progressiven künstlerischen Bewegung der 60er Jahre war ihr gemeinsames Merkmal die aufklärerische Ausrichtung ihrer Ansichten. Lenin stellt drei Hauptmerkmale der russischen Aufklärung fest: „eine glühende Feindschaft gegen die Leibeigenschaft und alle ihre Verderbnisse auf wirtschaftlichem, sozialem und juristischem Gebiet“; „eine glühende Verteidigung der Aufklärung, der Selbstverwaltung, der Freiheit, der europäischen Lebensformen und ganz allgemein der umfassenden Europäisierung Russlands“; „Verteidigung der Interessen der Volksmassen, vor allem der Bauern (die noch nicht vollständig

befreit waren oder erst im Zeitalter der Aufklärer befreit wurden), aufrichtige Überzeugung, dass die Abschaffung der Leibeigenschaft und ihrer Überreste allgemeinen Wohlstand mit sich bringen würde, und aufrichtiger Wunsch, dies zu fördern“ (6, 519).

Die Aufklärer waren davon überzeugt, dass eine allgemeine Anhebung des kulturellen Niveaus und die Verbreitung von Wissen in der Bevölkerung an sich schon zur Lösung grundlegender sozialer Probleme und zur Erreichung des allgemeinen Wohlstands beitragen könnten. Bildung und Aufklärung waren daher in den 60er Jahren von herausragender Bedeutung. Diese Themen nehmen in den Diskussionen auf den Seiten der Presse einen großen Raum ein. Pissarew stellt 1859 fest: „... die Frage der Bildung ist zu einer modernen, lebenswichtigen Frage geworden, die die Aufmerksamkeit der besten Leute unserer Gesellschaft auf sich gezogen hat“ (216, 127).

Die führenden Kulturschaffenden sahen die Hauptaufgabe darin, die Sache der öffentlichen Bildung auf möglichst breite Bevölkerungsschichten auszudehnen und sie den dringenden Anforderungen der Moderne zu unterwerfen. Von diesen Überlegungen gingen der „Vater der russischen Pädagogik“ K. D. Uschinski und das von ihm entwickelte System der Erziehung in Grund- und Mittelschulen aus. Er hielt es für notwendig, den Schülern ein positives Rüstzeug für die weitere praktische Tätigkeit mitzugeben, und betonte gleichzeitig die Bedeutung der allgemeinen humanitären Bildung, der Persönlichkeitsbildung und der Entwicklung einer ganzheitlichen Weltsicht. Uschinski legte besonderen Wert auf das Studium der einheimischen Sprache und Literatur, Vertrautheit mit der Geschichte seines Volkes.

Die Aufklärungsbewegung, die einen bedeutenden Teil der russischen Intelligenz umfasste, drückte sich auch in der Organisation von Kursen aller Art, Workshops, öffentlichen Vorträgen, kostenlosen Bibliotheken, Lesesälen usw. auf freiwilliger Basis aus. Seit 1858 wurden in verschiedenen Städten des Landes allgemeinbildende Sonntagsschulen für Angestellte, Arbeiter und Handwerker eingerichtet. Bis 1861 gab es nach Angaben des Ministeriums für Volksbildung 274 solcher Schulen. Aus Angst, sie könnten für revolutionäre Propaganda missbraucht werden, verbot die Regierung mit einem Erlass vom 10. Juni 1861 die weitere Tätigkeit dieser Schulen und unterstellte ihre Arbeit später, nachdem sie die Erlaubnis zu ihrer Wiedereröffnung erteilt hatte, der Kontrolle der Behörden. Doch trotz aller Beschränkungen und künstlich geschaffenen Schwierigkeiten fanden die Bildungsenthusiasten Mittel und Wege, um das Wissen unter das Volk zu bringen.

Die Kunst blieb von dieser Bewegung nicht unberührt. Aufklärerische Tendenzen manifestierten sich einerseits in dem Beharren der Künstler auf Selbstbildung und Erweiterung des eigenen kulturellen Horizonts, andererseits in dem Wunsch, mit ihrer Arbeit der Hebung des allgemeinen Bildungsniveaus zu dienen. Diese beiden Aufgaben waren untrennbar miteinander verbunden. „In der Zeit der sechziger Jahre entwickelte sich vor allem die Selbsterziehung“, schrieb Repin und erinnerte sich an Kramskoi, den er als seinen Lehrer betrachtete. Kramskoi ermutigte ihn und andere junge Menschen, unermüdlich an sich selbst zu arbeiten, mehr zu lesen und sich für alles Neue in Literatur und Wissenschaft zu interessieren. Repin erinnert sich zum Beispiel daran, wie fasziniert ihm Kramskoi einmal von der Theorie Darwins erzählte. In der Liste der Autoren, deren Bücher von den Mitgliedern des Artel gelesen wurden, finden

wir die Namen des Historikers Buckle, der Philosophen, Materialisten und Naturforscher Büchner und Moleschott. Mussorgski las auch Darwin (was in seinen Briefen erwähnt wird), und in seiner Autobiographischen Notiz werden unter den Personen, die seine intellektuelle und schöpferische Entwicklung beeinflussten, der bedeutende Slawist W. I. Lamanski, die Historiker N. I. Kostomarow und K. D. Kawelin genannt. Tschaikowski war ein unermüdlicher Leser von Belletristik, historischer und philosophischer Literatur.

Das eifrige Wissensinteresse der jungen Künstler der 60er Jahre wurde durch die Überzeugung hervorgerufen, dass der Künstler-Schöpfer auf der Höhe der neuesten Errungenschaften des menschlichen Geistes stehen muss, um andere aufzuklären und die Menschen mit humanen, fortschrittlichen Ideen und Bestrebungen zu inspirieren. Viele von ihnen widmeten einen großen Teil ihrer Energie der praktischen künstlerischen, pädagogischen und propagandistischen Arbeit. Balakirew, der eine Gruppe begabter junger Komponisten anführte, die unter den Parolen der kühnen Erneuerung und Demokratisierung der einheimischen Musikkunst auftraten, wurde 1862 einer der Organisatoren (zusammen mit G. J. Lomakin) der Freien Musikschule nach dem Vorbild der bereits bestehenden Allgemeinbildungs- und Kunstschulen. Serow trat in denselben Jahren mit einer Reihe von öffentlichen Vorträgen auf, deren Ziel es war, einem breiten Publikum von Laien die Grundlagen der Theorie und Geschichte der Musik zu vermitteln, die für ihre bewusste, sinnvolle Wahrnehmung notwendig waren.

Besonders wichtig war jedoch die aufklärerische Initiative der beiden Reformer des russischen Musiklebens - der Brüder A. G. und N. G. Rubinstein, deren Namen mit der Organisation einer regelmäßigen Konzerttätigkeit in St. Petersburg und Moskau sowie mit der Eröffnung der ersten russischen Konservatorien verbunden sind. Dem ältesten der Brüder, Anton Grigorjewitsch, gelang es, die führenden Vertreter der russischen Intelligenz mit seinem Enthusiasmus anzustecken und sie für die Gründung der Russischen Musikgesellschaft zu gewinnen, die zum wichtigsten Zentrum für die Entwicklung der Musikkultur in Russland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde. Die Aufgabe der RMO (*Russische Musikgesellschaft*) wurde von einem ihrer Gründer kurz und bündig formuliert: „Gute Musik den großen Massen des Publikums zugänglich zu machen“ (332, 364). Von Beginn der Tätigkeit der Gesellschaft an standen Fragen der musikalischen Erziehung im Vordergrund. Nach der Idee von A. G. Rubinstein sollten die Konservatorien zu „musikalischen Universitäten“ werden, die nicht Handwerker, sondern hochqualifizierte Musiker ausbilden sollten, die den modernen europäischen Anforderungen entsprechen. Dies würde einer Vielzahl von begabten Russen aus der gemischten Klasse den Weg zu unabhängigen Künstlern oder Pädagogen im Bereich der Musik eröffnen. Rubinstein wollte die soziale Stellung derjenigen stärken, die die Musik als ihren Lebensberuf wählten, das Ansehen des Musikerberufs erhöhen und ihn mit anderen Formen der geistigen Arbeit gleichstellen.

Die Aktivitäten der RMO bewiesen sehr schnell die Relevanz der Aufgaben, die bei ihrer Gründung festgelegt wurden. Bereits in den 60er Jahren wurden nach St. Petersburg und Moskau auch in anderen Städten des Landes Niederlassungen der RMO gegründet. Die Schüler der beiden ältesten

russischen Konservatorien trugen die Musikkultur bis in die entlegensten Winkel des Landes. In kurzer Zeit veränderte sich das gesamte Musikleben in Russland entscheidend, die alten feudalen oder halbfeudalen Formen brachen schließlich zusammen und wurden durch andere ersetzt, die auf einer breiten Öffentlichkeit beruhen. Die Streitigkeiten, die um bestimmte Aspekte der Arbeit der RMO entstanden, hingen mit Meinungsverschiedenheiten kreativer und ästhetischer Art zusammen, mit einem unterschiedlichen Verständnis des Problems der Nationalität und der Nationalität in der Musik, mit einer Orientierung an verschiedenen Stilen ausländischer Musikkunst sowie mit den Zugeständnissen, die die RMO manchmal gegenüber den Forderungen der „höheren Sphären“, die ihre Aktivitäten kontrollierten, machen musste. Letztlich aber dienten sowohl die Rubinstein-Brüder als auch ihre Gegner wie Balakirew oder Serow einer großen Sache, der Erfüllung der historisch dringenden Aufgabe einer radikalen Erneuerung der russischen Musikkultur.

Die 50er - 60er Jahre des 19. Jahrhunderts waren ein Wendepunkt für die russische Musik wie auch für die gesamte russische Kultur im Allgemeinen. Die Rolle der Musik im Leben der Gesellschaft nahm zu, sie wurde zu einem integralen Bestandteil der geistigen Interessen eines intellektuell entwickelten, aufgeklärten Menschen. Gleichzeitig stiegen auch die Anforderungen an ihre Figuren. „Vorbei ist die Zeit, in der man in Ruhe schreiben kann, man muss sich ganz dem Volk widmen“, sagte Mussorgski (184, 259). Ein hohes Verantwortungsbewusstsein gegenüber der Gesellschaft und dem Volk leitete die Komponisten sowohl bei der Wahl der Themen als auch bei der Suche nach den adäquatesten und wirkungsvollsten Mitteln der Verkörperung. Die neuen Inhalte, die das Leben mit sich brachte, erforderten neue Formen und Gattungen und eine Erneuerung der gesamten Struktur des musikalischen Denkens.

Die bemerkenswerten innovativen Entdeckungen der russischen Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden international anerkannt und brachten neues Leben in die Kunst einer Reihe europäischer Länder. Der genial scharfsinnige Liszt behauptete bereits in den 70er Jahren, dass der russischen Musik die Zukunft gehöre, und 1889 schrieben die französischen Komponisten Massenet und Delibes: „Die russische Musik ist für uns eine Art Offenbarung“. Es ist bekannt, welche große Rolle die Vertrautheit mit Mussorgski, Borodin und Rimski-Korsakow für das Schaffen ihrer hervorragenden Landsleute Debussy und Ravel spielte.

Diese höchste Blüte der russischen Musik, die zu einem neuen Begriff in der Weltmusik wurde, hat ihre Wurzeln in der Zeit eines tiefgreifenden Wandels im Leben des Landes, in der Denkweise und im Bewusstsein der Menschen, der mit der Abschaffung der Leibeigenschaft und der Entfaltung des Kampfes für die vollständige Vernichtung aller ihrer Überreste im sozioökonomischen und geistigen Bereich verbunden war.

MUSIKKRITIK UND WISSENSCHAFT

1.

Unter dem Einfluss der explosionsartigen Zunahme sozialer Aktivitäten in den 60er Jahren, die durch den Kampf gegen die Leibeigenschaft in all ihren Formen und Ausprägungen verursacht wurde, nahm die Rolle der periodischen Presse

erheblich zu. Infolge einer gewissen Lockerung der Zensur nach 1855 kam es zu einer Art Zeitungs- und Zeitschriftenboom. Neben den bereits existierenden Zeitungen und Zeitschriften, die eine bestimmte Ausrichtung und einen mehr oder weniger konstanten Leserkreis hatten, erschien eine Reihe neuer Publikationen, auf deren Seiten die heißesten und spannendsten Themen des modernen Lebens diskutiert wurden. Mit dem quantitativen Wachstum der Zeitschriften wuchs auch ihr Einfluss auf das Lesepublikum. Das gedruckte Wort wurde aufmerksam verfolgt, unterstützt oder in Frage gestellt und prägte in hohem Maße die öffentliche Meinung.

Dieser allgemeine Prozess betrifft auch den Bereich der Musikkritik. Musikalische Themen wurden in der Presse breit behandelt, obwohl die spezialisierte Musikpresse noch in den Kinderschuhen steckte. Die Zeitschriften „Nouvellist“ mit einer speziellen Literaturbeilage und „Musikalisches Licht“ (letztere in russischer und französischer Sprache) wurden weiterhin herausgegeben, wobei der Schwerpunkt auf Veröffentlichungen von Notenmaterial für Amateurmusiker lag. Die in diesen Zeitschriften veröffentlichten literarischen Materialien zielten hauptsächlich auf die Popularisierung ab und waren als leichte und unterhaltsame Lektüre gedacht. Die Zeitschrift „Musik- und Theaterbulletin“ (ab 1857 – „Theater- und Musikbulletin“), die etwa fünf Jahre lang, von 1856 bis Mitte 1860, erschien, unterschied sich in ihrem Erscheinungsbild deutlich von diesen Zeitschriften. Das Gesicht der Musikabteilung wurde von A. N. Serow geprägt, der regelmäßig, fast von Ausgabe zu Ausgabe, seine Artikel veröffentlichte, die er sowohl mit seinem richtigen Namen als auch mit verschiedenen Pseudonymen unterzeichnete. In den Jahren 1867-1869 veröffentlichte Serow, zusammen mit seiner Frau W. S. Serowa, den Versuch, eine eigene Zeitung „Musik und Theater“ herauszugeben, die aber wegen materieller und organisatorischer Schwierigkeiten nach der siebzehnten Ausgabe aufhörte zu existieren. Die Zeitschrift „Musik- Saison“, die 1869-1871 von A. S. Faminzyn herausgegeben wurde, war ebenfalls nur von kurzer Dauer.

Die Ereignisse des aktuellen Musiklebens fanden in den Tageszeitungen die größte Beachtung. In den „dicken“ Gesellschafts- und Literaturzeitschriften wurden meist große wissenschaftliche oder populärwissenschaftliche Werke veröffentlicht. Die Musik wurde auch in feuilletonartigen Rezensionen behandelt, die sich mit verschiedenen kulturellen und alltäglichen Phänomenen befassten, darunter Opernpremierer, Tourneen berühmter Interpreten usw., aber nur am Rande und oberflächlich. So zum Beispiel „Notizen eines neuen Dichters“ in Nekrassows „Sowremennik“, verfasst von I. I. Panajew, oder „Eine zeitgenössische Chronik Russlands“ in „Notizen des Vaterlandes“.

Laroche schrieb 1869: „Der Druck ist die Hoffnung unseres Lebens. Würden unsere Zeitungen, unsere Zeitschriften öfter auf den Erfolg dieses oder jenes Werkes eingehen, gäbe es mehr kritische und musikhistorische Artikel, so würde in unserem Lesepublikum ein Bewusstsein geweckt werden, das mit der Zeit gewiss auch auf das Hörpublikum zurückwirken würde. Große Artikel in Monatszeitschriften allein sind wegen ihres gewaltigen Umfangs nicht in der Lage, in diesem Sinne zu wirken; es bedarf der Mitwirkung von Tages- und Wochenzeitungen, es bedarf der Mitwirkung eines musikalischen Feuilletons, zugänglich in der Form, aber wahrhaftig und ernst im Inhalt“ (157, 8).

Jede große und einflussreiche Zeitung war bestrebt, einen ständigen Musikkolumnisten zu haben, der über alle bemerkenswerten Ereignisse im

Bereich der Musik berichtete. Man kann sagen, dass gerade in dieser Zeit die Musikwissenschaft als eigenständiger Beruf etabliert wird. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts schrieben überwiegend breit gebildete Menschen enzyklopädischen Zuschnitts wie W. F. Odojewski, für den dies nur eine Facette seiner ungewöhnlich vielfältigen literarischen und wissenschaftlich-propagandistischen Tätigkeit war, oder „aufgeklärte Dilettanten“ wie A. D. Ulybyschew und W. P. Botkin über Musik. Nun aber entsteht eine Gruppe von Menschen, die sich speziell dem Schreiben über Musik und der Musikkritik widmen.

Das Niveau ihrer drucktechnischen Leistungen war recht uneinheitlich. Einige der Vertreter dieses Berufsstandes kamen nicht über den Status eines gewöhnlichen Berichterstatters hinaus und vertraten keine klar formulierte ästhetische Position. Es gab auch konservative Kritiker, die das Neue, wenn nicht mit offener Feindseligkeit, dann vorsichtig und skeptisch behandelten. Zur gleichen Zeit in den 50-60-er Jahren entfaltet eine Reihe von herausragenden Kritikern und Denkern über Musik, deren Erbe wir zu Recht auf die inländischen musik-kritischen Klassiker beziehen. Einige von ihnen traten als Anhänger und Verfechter der in der russischen Musik dieser Zeit aufkommenden Strömungen auf, während andere versuchten, die Unabhängigkeit ihrer persönlichen Position, ihrer Urteile und Einschätzungen zu bewahren, was jedoch das Vorhandensein einer gewissen ästhetischen Tendenz, künstlerischer Sympathien und Antipathien nicht ausschloss.

Trotz ihrer allgemein fortschrittlichen Ausrichtung und ihrer Einigkeit in einigen grundlegenden Fragen der musikalischen Moderne gab es oft erhebliche Meinungsverschiedenheiten zwischen ihnen, die zu einem Regime von Meinungskonflikten führten. Die Polemik in der Presse war äußerst hitzig und stürmisch, und in der Hitze der Auseinandersetzungen und des Kampfes wurden viele Extreme und Übertreibungen zugelassen. Bewertet man diese Polemik aus historischer Sicht, so fällt es schwer, die unbedingte Richtigkeit der einen oder anderen Streitpartei anzuerkennen. „Mit einer solchen historischen Sichtweise“, bemerkt J. A. Kremljow zu Recht, „geben wir die falsche Hoffnung auf, in den kriegerischen Ansichten der Zeit eine erschöpfende Gerechtigkeit zu finden, wir verzeihen diesen Ansichten eine Reihe von polemischen Extremen, und unsere Enttäuschung wird durch ein lebhaftes Interesse an den turbulenten, kriegerischen Auseinandersetzungen der Ideen ersetzt, in deren Verlauf die Wahrheit geboren und gefestigt wurde“ (111, 22).

Trotz aller Kosten der polemischen Aufregung und oft direkter Missverständnisse leistete die fortschrittliche Musikkritik der 60er Jahre einen wertvollen Beitrag zur Lösung so wichtiger ästhetischer Fragen wie der Probleme des Realismus, der Nationalität und der Nationalität, des sozialen Zwecks der Musik, ihrer erzieherischen, spirituell bereichernden und erhebenden Rolle bei der Bildung der menschlichen Persönlichkeit und half, neue junge Strömungen des russischen Musikschaffens zu stärken und wachsen zu lassen.

Eine der bedeutendsten Persönlichkeiten der russischen Musikkritik im betrachteten Zeitraum war A. N. Serow, der seit den frühen 50er Jahren systematisch in der Presse auftrat. Schon in den ersten Jahren seiner literarischen Tätigkeit zeigen sich jene Qualitäten, die ihm hohe Autorität und

Anerkennung unter den Musikinteressierten einbrachten - große Gelehrsamkeit, Schärfe und Unabhängigkeit des Denkens, leidenschaftliches Temperament eines Erziehers und Kämpfers für eine große, wahrhaftige und tiefsinnige Kunst und schließlich Brillanz und Helligkeit der Darstellung¹.

¹ Zu den ersten Jahren von Serows musikkritischer Tätigkeit siehe Band 5 der vorliegenden Ausgabe.

Diese Eigenschaften blieben ihm auch in der Zukunft erhalten. Serow widmete der Entwicklung der wissenschaftlichen Grundlagen der Musikkritik, der Methoden der künstlerischen Analyse und der Bewertung von Werken große Aufmerksamkeit und kämpfte gleichzeitig sowohl gegen den schulischen Dogmatismus als auch gegen die subjektive kritische Willkür und das frivole Feuilletongeschwätz, das an die Stelle des ernsthaften, durchdachten Studiums der Musik in ihren vielfältigen Verbindungen mit verschiedenen Bereichen des menschlichen Lebens trat.

Bei der Festlegung der Aufgaben und Methoden der musikkritischen Tätigkeit stützte sich Serow auf die fortschrittlichen Errungenschaften der russischen Literaturkritik und vor allem auf Belinski. Als er die Herausgabe der Zeitung „Musik und Theater“ in Angriff nahm, schrieb er in seiner Ansprache „An die Leser“, mit der er die erste Ausgabe eröffnete: „Ist es nicht möglich, das Publikum wenigstens allmählich daran zu gewöhnen, das Gebiet der Musik und des Theaters mit jenem logischen und aufgeklärten Maßstab zu behandeln, der in der russischen Literatur seit Dutzenden von Jahren angewandt wird und die russische Literaturkritik eine so hohe Entwicklung genommen hat“ (256, 1667). Der leidenschaftliche und unbeständige Serow war inkonsequent, wechselte seine Ansichten und verfiel in positive wie negative Extreme. Die Schärfe und der kategorische Ton, mit dem er sie zum Ausdruck brachte, verschafften ihm eine Sonderstellung im russischen Musikleben. Serow widersetzte sich allen musikalischen Gruppen und Kreisen, wobei er sowohl die jungen „Balakirewanhänger“ als auch die Persönlichkeiten des RMO gleichermaßen anfeindete. Trotz dieser Ausnahmestellung muss er als einer der Begründer der russischen Kritik der klassischen Musik anerkannt werden, da er hohe Wissenschaftlichkeit und ein tiefes ästhetisches Urteilsvermögen mit einem kämpferischen journalistischen Temperament verband.

Hinsichtlich des Umfangs und der Bedeutung seiner Aktivitäten kann W. W. Stassow in die Nähe von Serow gestellt werden, obwohl ihre Ansichten in vielerlei Hinsicht radikal entgegengesetzt waren und sie ständig miteinander polemisierten. Die ersten gedruckten Reden Stassows über Musik gehören in die späten 40er und frühen 50er Jahre, aber auf dem weiten Feld der Kunstkritik und der Publizistik tritt er in die Periode der „Sechziger Jahre“ ein. Es war zu dieser Zeit unter dem direkten Einfluss der revolutionär-demokratischen Journalismus bildete seine ideologischen und ästhetischen Ansichten. Stassow selbst bezeichnete Tschernyschewski und Dobroljubow als seine ideologischen Lehrer. Als glühender Verfechter der demokratischen Nationalkunst wandte sich Stassow entschieden gegen alles, was ihm fremd war und Hindernisse und Bremsen auf dem Weg zu ihrer hohen Entfaltung darstellte. Die beiden Hauptlinien von Stassows Tätigkeit als Musikkritiker sind mit dem Kampf um das Erbe Glinkas und der Förderung der Arbeit junger Komponisten, die dem Balakirew-Kreis angehörten, verbunden.

Seine bedeutendste musikwissenschaftliche Arbeit aus dieser Zeit war die erste umfassende und detailliert dokumentierte Biographie Glinkas, die Ende 1857, nur wenige Monate nach dem Tod des Komponisten, in der Zeitschrift „*Russkij westnik*“ (*Russisches Nachrichtenblatt*) veröffentlicht wurde. Jedoch waren Stasows Äußerungen zu Musikthemen vergleichsweise selten und episodisch. Als Mann mit einem breiten enzyklopädischen Wissen, ausgezeichneter Kenner der bildenden Kunst, Historiker und Archäologe, äußerte er sich nur gelegentlich und zu besonderen Anlässen zu musikalischen Ereignissen, wobei diese Äußerungen meist einen stark polemischen Charakter hatten.

Ab 1864 erschienen in den Spalten einer der größten Zeitungen der Hauptstadt, „*Sankt Petersburger Wedomosti*“, regelmäßig musikalische Feuilletons, die mit drei Sternchen unterzeichnet waren. Hinter dieser konventionellen Bezeichnung verbarg sich der Name von C. A. Cui. Seine Meinungen und Einschätzungen spiegelten vor allem die Positionen des Balakirew-Kreises wider, dem er als aktives Mitglied angehörte. Er verehrte Glinka und Dargomyschski als Schöpfer der russischen nationalen Musikschule, unterstützte stets die Arbeit seiner jungen Kreisgenossen und ausländischer Musiker - Erneuerer der Gegenwart oder der jüngeren Vergangenheit (Liszt, Schumann, Berlioz) - und lehnte die Musikkunst der Zeit vor Beethoven fast vollständig ab, hielt sie für veraltet und unfähig, eine lebendige Antwort des Menschen der neuen Zeit hervorzurufen. Auf die Frage, ob die Musik der späteren Epoche dazu verdammt sei, ebenso schnell in Vergessenheit zu geraten, antwortete Cui: „Die Musik altert schnell, weil sie sich schnell entwickelt, aber wenn sie ein bestimmtes Entwicklungsstadium erreicht hat, wie zum Beispiel in vielen der letzten Werke Beethovens, kann sie den Keim der ewigen Schönheit in sich tragen“ (133).

Zur Charakterisierung von Cuis Arbeit als Musikkritiker schrieb Stasow an M. A. Balakirew: „Er ist eine leichte Kavallerie, ein Husar oder ein Lanzenreiter in einer goldenen Uniform, auf einem leichten Fohlen“ (33, 270). In der Tat steckt in Cuis Urteilen ein gewisses Maß an „Kavallerie“-Bravado und Angeberei. Er sprach seine negativen Urteile mit großer Leichtigkeit aus und ersetzte ernsthafte Argumentation durch bissigen Witz. Selten waren seine Beurteilungen eindeutig positiv; in den größten Werken der von ihm am meisten geschätzten Komponisten suchte er nach Fehlern und Schwächen. Ein Beispiel dafür ist seine Charakterisierung von Beethovens Fünfter Sinfonie, die Cui nach eigenem Bekunden „über alle Komponisten, die es bis jetzt gegeben hat“, stellte: „Die stärksten Teile des Allegro liegen im Mittelteil. Das Andante ist schwach, das Thema selbst ist zu naiv und erinnert an die Musik vor Beethoven, die Variationen sind eintönig und uninteressant <...>. Der beste Teil der Sinfonie ist das Scherzo, eines von Beethovens gelungensten <...>. Das Scherzo ist mit dem Finale verbunden, und dieser Übergang ist der beste Teil der ganzen Sinfonie: Es ist einer jener brillanten und unerwarteten Gedanken, die man so oft bei Beethoven findet, einer jener gewaltigen Crescendi, die den Hörer mit ihrer gewaltigen Größe überwältigen. Das Finale kann leider nicht mit einer solchen Einleitung mithalten: es ist sehr donnernd, nicht gut. In ihm finden wir jenen plakativen Anstrich, den ich in anderen Werken Beethovens schon mehrmals hervorheben musste“ (127).

Die letzte Phrase rief Serows gerechten Zorn und Empörung hervor. Am Rande sei bemerkt, dass Cui diese Art der Betrachtung musikalischer Werke

möglicherweise von seinem Lehrer und Mentor Balakirew gelernt hat. Rimski-Korsakow schrieb, als er seine pädagogische Methode beschrieb: „In den meisten Fällen wurde das Stück nach einzelnen Momenten kritisiert, man sagte: die ersten vier Takte waren ausgezeichnet, die nächsten acht waren schwach, die weitere Melodie war nicht gut, aber der Übergang von ihr zur nächsten Phrase war schön, usw. Die Komposition wurde nie als Ganzes betrachtet...“ (236, 18).

Trotz aller Nachteile, die eine solche akribisch oberflächliche Herangehensweise an die Bewertung selbst der besten Beispiele der Weltmusik mit sich bringt, und trotz einer gewissen Leichtigkeit und übertriebener kategorischer Formulierungen², spielte Cui musikkritische Tätigkeit, vor allem in ihrer ersten Periode, eine positive Rolle im Kampf um die Durchsetzung fortschrittlicher Prinzipien der russischen nationalen Kompositionsschule.

² Bereits am Ende seines Lebens, als er eine Sammlung seiner musikkritischen Artikel für den Druck vorbereitete (es wurde nur ein Band veröffentlicht), schrieb Cui: „Die ersten Artikel zeichnen sich durch Urteile und Tonfall, übertriebene Farbenpracht, Ausschließlichkeit und ??? Sätze aus, was sich zum Teil durch die Jugend des Autors erklärt (er war noch nicht einmal 30 Jahre alt), aber auch durch den Kampf mit zahlreichen Gegnern der Schule, die ihn von allen Seiten angriffen“ (126, VII).

Sie trug dazu bei, die Bedeutung der klassischen Werke von Glinka und Dargomytski richtig einzuschätzen, und ebnete den Weg für die Anerkennung der Arbeit der jungen Komponisten der „Sechziger“-Generation.

Mitte der 60er Jahre tauchte eine neue starke und farbenfrohe Persönlichkeit auf dem Gebiet der Musikkritik auf - H. A. Laroche. Die ersten gedruckten Aufführungen von Laroche, damals ein sehr junger Student des St. Petersburger Konservatoriums, stammen aus den Jahren 1864-1865. Seine musikkritische Tätigkeit entfaltet sich jedoch erst nach seinem Abschluss am Konservatorium und seiner Übersiedlung nach Moskau, wo er aufwuchs und die ersten Impulse zum Musikstudium erhielt. Ab 1867 begann Laroche, seine Artikel und Rezensionen regelmäßig in verschiedenen Moskauer Zeitungen und Zeitschriften zu veröffentlichen („Moskauer Wedomosti“, „Zeitgenössische Chronik“, „Russkij westnik“ usw.). Diese Artikel erregten durch ihre frühe Reife, die erstaunliche Gelehrsamkeit des Autors in einem so jungen Alter und sein lebhaftes publizistisches Temperament allgemeine Aufmerksamkeit.

Unter ihnen sticht der große Artikel „Glinka und seine Rolle in der Musikgeschichte“ hervor, der eine ganze Studie darstellt. Neben vielen subtilen analytischen Beobachtungen werden darin allgemeine Gedanken über die Entwicklungswege der russischen Musik und die Aufgaben der nationalen Musikkritik geäußert, was dem Artikel in gewisser Weise einen programmatischen Wert verleiht. „In der Geschichte jeder Nation, die dazu berufen ist, auf diesem Gebiet Großes zu leisten“, schrieb Laroche, „kommt schließlich eine Zeit des Gleichgewichts und des Wettbewerbs, in der die reifen Kräfte der nationalen Kreativität an der Fremdherrschaft gemessen werden und diese schließlich überwiegen; aber die Gewohnheit, die die Menschen so oft bei der ästhetischen Bewertung leitet und in diesem Fall das Publikum eher auf die Seite des Fremden als auf die des Eigenen stellt, auf die Seite nicht der einheimischen Talente, die sich ihren Weg bahnen, sondern der ausländischen

Talente, die seit langem Autorität genießen, bleibt lange Zeit bestehen; diese Ungerechtigkeit, die durch die Kraft der historischen Umstände geschaffen wurde, wird nicht plötzlich oder bald zerstört.

Zu dieser Zerstörung beizutragen, die Vorurteile gegen das einheimische Schaffen zu zerstreuen, die Bedeutung der einheimischen Künstler festzustellen, das Maß und die Art ihrer Verdienste genau zu bestimmen, ist die Aufgabe der Kritik - eine Aufgabe, die umso wertvoller ist, als sie nicht nur der Kunst, sondern auch dem Volk verpflichtet ist“ (143, 34).

In seinem eigenen Werk war Laroche bestrebt, die hier formulierte Aufgabe konsequent zu verfolgen. Dies bestimmte seine Ansichten zu einer Reihe der wichtigsten Fragen, die im Mittelpunkt des Interesses der russischen Musikwelt standen: zur Einschätzung der historischen Rolle von Glinka, zur Bedeutung von Volksliedern für die Arbeit von Komponisten, zur Haltung gegenüber der italienischen Oper und anderen Phänomenen der ausländischen Musik der Vergangenheit und Gegenwart usw. In vielen dieser Fragen standen Laroche's Ansichten denen von Serow und den Kritikern nahe, die im Namen des Balakirew-Kreises sprachen (Stassow, Cui). Aber es gab auch erhebliche Meinungsverschiedenheiten, die oft in den Vordergrund traten und die Gemeinsamkeiten verdeckten.

In Laroche's Äußerungen findet sich eine ständige implizite oder explizite Polemik mit den Ideologen und Verteidigern der Positionen des „Mächtigen Häufleins“. Er teilte deren negative Haltung gegenüber der Musik der Zeit vor Beethoven nicht. Er war im Gegenteil der Meinung, dass nicht nur die gesamte klassische Kunst des 18. Jahrhunderts, sondern auch das Erbe früherer Jahrhunderte die Grundlage für einen echten musikalischen Fortschritt und die Entwicklung der russischen Musik auf einem eigenständigen Weg bilden sollte. Über die Ergebnisse der Konzertsaison 1868/69 des RMO in Moskau schrieb er: „Ich schäme mich zu sagen, dass unter den zehn Konzerten, den einzigen Vertretern der klassischen Musik in ganz Moskau, nicht eine einzige Nummer für Sebastian Bach war! <...> Ich schäme mich zu sagen, dass keines der zahllosen wunderbaren Werke der italienischen und holländischen A-cappella-Musik <...>, keines der herrlichen Schöpfungen von Palestrina, Lasso, Gabrielli, Scarlatti von unserem Chor gewürdigt wurde, dass man in Moskau die Namen dieser erstklassigen Genies kaum kennt...“ (144, 43).

In einem anderen Artikel äußert sich Laroche zu einer Symphonie Haydns, die Cui als trocken, langweilig und veraltet empfand, und vergleicht das Werk des österreichischen Komponisten mit der „altmodischen Bedeutung und Eleganz“ der Werke des „galanten Stils“: „Haydn's Zeitalter ist ganz und gar nicht dasselbe: in Haydn ist bereits der neueste, freie humanistische Geist vorhanden, der sich in der klassischen Periode der germanischen Kunst eingepägt hat“ (152, 61).

Man muss zugeben, dass Laroche's Urteile in diesem Fall viel durchdachter und weitsichtiger sind als die voreiligen und unsympathischen Urteile von Cui. Gleichzeitig lässt sich nicht leugnen, dass Laroche's Ansichten von Retrospektivismus und einer gewissen akademischen Begrenztheit geprägt waren. Dies äußerte sich in seiner reservierten Haltung gegenüber den innovativen Tendenzen seines zeitgenössischen Musikschaftens und insbesondere in seiner Abneigung gegenüber der Programmmusik. Schauen wir

voraus, so sei auf den Artikel „Über Programmmusik und insbesondere Rimski-Korsakows „Antar“...“ verwiesen, der 1871 in der Zeitung „Golos“ (*Die Stimme*) veröffentlicht wurde. Laroche äußert sich wohlwollend über das Werk des jungen russischen Komponisten, hält es jedoch für notwendig, sich kritisch über die vom Autor gewählte Richtung zu äußern: „Ich hatte wiederholt Gelegenheit, in meinen kritischen Analysen zu sagen, dass diese Ausdrucksfähigkeit der Musik nicht so stark ist, wie man gewöhnlich denkt, dass die Musik in ihrem Wesen der Architektur viel näher steht als der Poesie, und dass man, wenn man ihr einen bestimmten Inhalt zuschreibt (wenn auch auf einer Stufe mit der Malerei), die Träume der eigenen Phantasie für eine greifbare Tatsache hält. Ich kann nicht verhehlen, dass das begabte und schöne Werk unseres jungen Symphonikers, trotz all seiner Verdienste, meine Ansicht über dieses Thema nicht erschüttert hat“ (167, 74).

Lässt man die komplexe ästhetische Frage nach dem Mechanismus der Widerspiegelung der Bilder der realen Wirklichkeit in der Musik beiseite, kann man nur feststellen, dass der Vergleich der Musik mit der Architektur einen deutlich ausgeprägten Hanslick'schen Charakter hat. Laroche verhehlte nicht seine Sympathie für die Ansichten des österreichischen Kritikers und Ästheten, mit dem Serow hartnäckig polemisierte. Bereits in dem von Laroche zitierten Artikel über Glinka wird „Hanslicks brillantes und geistreiches Pamphlet: Über das musikalisch Schöne <...> erwähnt, in dem der Autor mit solchem Talent dem falschen Trend der modischen deutschen Kritik entgegentrat, die in der Musik Ziele, Aufgaben und Mittel sah, die ihr völlig fremd waren“ (143, 100)³.

³ Hanslicks bahnbrechendes ästhetisches Werk wurde später von Laroche ins Russische übersetzt und mit seinem Vorwort veröffentlicht, in dem er die wichtigsten Punkte dieses Werks voll unterstützt.

Laroche hält die Positionen der Anhänger der „Weimarer Schule“, die die Idee des Programmcharakters der Instrumentalmusik verteidigten, für einen „falschen Trend“.

Im Anschluss an Hanslick lehnte er auch die Idee der Abhängigkeit der Gesangsmelodie von der Intonation der menschlichen Sprache ab, die bereits im 18. Jahrhundert von französischen Aufklärern vertreten wurde. Laroche gibt kurze Informationen über C. Dittersdorf im Zusammenhang mit der Aufführung seines Quartetts in einem der Kammermusikabende des RMO und merkt an: „...in seinen Finalen (Opernfinalen. - J. K.) ist jene Unterordnung unter Worte und Inhalt, die sich die neuesten Musiker auf die Fahne geschrieben haben, sehr auffällig“ (170, 56). Es ist nicht schwer zu erraten, an wen die letzten Worte gerichtet sind. Laroche bezog sich zweifellos auf die „Kutschkisten“, die Dargomyschskis „Der steinerne Gast“ als ein großes Reformwerk verkündeten, das den wahren und einzig wahren Weg des modernen Opernschaffens aufzeigte.

In den 60er Jahren nahm W. F. Odojewskis musikalische und literarische Tätigkeit nach einer längeren Unterbrechung wieder zu⁴.

⁴ In den Jahren 1851-1860 erschienen nur zwei von Odojewskis Notizen zu musikalischen Themen im Druck. Beide sind der Sängerin Ingeborg Stark gewidmet. Der 1859 geschriebene Artikel über die Primadonna der St.

Petersburger italienischen Oper *La Grua* wurde damals nicht veröffentlicht und erschien erst in dem Buch: 198.

Diese Wiederbelebung stand im Zusammenhang mit dem allgemeinen Aufschwung des gesellschaftlichen Lebens und der Kultur in Russland in der Zeit nach der Reform, der den bereits jungen Schriftsteller, einen Zeitgenossen und Freund von Puschkina und Glinka, ermutigte. Odojewski hielt sich von den Auseinandersetzungen und Kämpfen der in diesen Jahren aufkommenden kreativen und ideologisch-künstlerischen Strömungen fern. Mit dem ihm innewohnenden Wohlwollen und großem Interesse am Schicksal der russischen Kunst war er bereit, alles zu unterstützen, worin er die Aufgabe der Entfaltung und Erneuerung der heimischen Musikkultur sah. „Wir glauben“, schrieb er, „dass im gegenwärtigen Augenblick der großen Umgestaltung Russlands die Wiederbelebung der russischen Musik im Allgemeinen und der russischen Opernbühne im Besonderen erfolgen wird“ (197, 276).

Odojewski begrüßte 1862 die Eröffnung des St. Petersburger Konservatoriums und äußerte die Hoffnung, dass es „die erste ernstzunehmende allgemeine Musikschule in Russland sein wird, die Entwicklung des musikalischen Elements in unserem Land stark vorantreiben und in hohem Maße dazu beitragen wird, die vernünftigen Vorstellungen von der Musik als Kunst und als Wissenschaft zu verbreiten“ (194, 251). Einige Jahre später, bei der feierlichen Eröffnung des Moskauer Konservatoriums, spricht er mit den gleichen Worten einen Toast „auf das Gedeihen der russischen Musik als Kunst und als Wissenschaft“ aus (204, 307).

Das Erscheinen eines neuen Hauptwerks eines russischen Komponisten wurde von Odojewski stets als freudiges Ereignis vermerkt, aber gleichzeitig rückte er die Frage nach der ideologischen und ästhetischen Bewertung dieser oder jener Komposition in den Hintergrund. In der gleichen Reihe nannte er die Namen von Balakirew, Serow und dem unpersönlichen Halbdilettanten Kaschperow als Künstler, die die Hoffnung der russischen Musik darstellten⁵.

⁵ Am Ende seines Lebens war Odojewski dem jungen Tschaikowski sehr zugetan. Siehe seine Briefe an den Komponisten im Buch: 198, 528-529.

Odojewskis tiefste Verehrung für Glinkas Genie blieb unverändert. Er setzte sich leidenschaftlich für eine würdige musikalische und bühnenmäßige Umsetzung von „Iwan Sussanin“ und „Ruslan und Ljudmila“ ein (siehe: 196), sorgte sich um die Bewahrung all dessen, was mit der Erinnerung an das Leben und Werk des Begründers der russischen Musikklassiker verbunden war (siehe: 203, 307).

Odojewski reagierte auch auf die herausragenden neuen Phänomene der ausländischen Musik. Im Zusammenhang mit Wagners Tournee durch Russland im Jahr 1863 veröffentlichte er drei Artikel, in denen er die ästhetischen Ansichten des großen deutschen Komponisten erläuterte und grundlegende Informationen über sein Leben und seinen Schaffensweg gab. Über Wagners Ankunft in Moskau, wohin Odojewski kurz zuvor umgezogen war, schrieb er: „...diese Ankunft kann ohne Übertreibung als ein wichtiges Ereignis in unserer Musikwelt bezeichnet werden“ (192, 254). Odojewskis Tonfall wurde nach dem von Wagner dirigierten Konzert noch gehobener und enthusiastischer: „Schließlich war dieses Konzert für uns eine Epoche: alles war hier neu: die zutiefst konzipierte Musik, sowohl als Melodie als auch als harmonische

Paarung und als Orchestrierung und als Aufführung mit den feinsten Nuancen und als ästhetische Leitung. (...) Die dramatische Musik ist eine neue Kunst, sie ist noch nicht einmal dreihundert Jahre alt, sie ist noch in Bewegung, sie hat noch eine Zukunft, und Monteverdi, Sebastian Bach, Mozart, Beethoven, Wagner sind die Epochen dieser fortgeschrittenen Bewegung; der letzte von ihnen, Wagner, verwirklicht sich mitten unter uns“ (200, 257).

Diese Worte zeugen davon, dass Odojewski am Abhang des Lebens seine Fähigkeit, Neues wahrzunehmen, nicht verloren hat, auch wenn er sich vielleicht nicht immer mit den komplexen Verflechtungen und dem Kampf der multidirektionalen Kräfte in der russischen Musikkultur der 60er Jahre gut auskannte. Was auch immer er zu schreiben hatte, das Leitmotiv all seiner musikkritischen Tätigkeit blieb die Sorge um das eigene, russische Land, um die Schaffung möglichst günstiger Bedingungen für dessen Wachstum und Gedeihen. So kommt er in seiner Rezension eines Wagner-Konzerts auf die Situation der russischen Oper zu sprechen und schlägt vor, dass die italienische Operntruppe, wenn sie in Moskau bleiben soll, „eine unabdingbare Bedingung erhalten sollte: mindestens eine Oper von Gluck, Wagner und mindestens eine russische Oper zu lernen“ (200, 259).

Mit der gleichen wichtigen Aufgabe verbunden ist eine Reihe von Odojewskis Arbeiten über russische Volkslieder und alte Kultgesänge, die auf dem Wunsch beruhten, die Ursprünge und charakteristischen nationalen und einzigartigen Merkmale der russischen Musik zu identifizieren, die ihren eigenständigen Platz unter den europäischen Musikkulturen bestimmten.

Unter den Persönlichkeiten der russischen Musikkritik der 60er Jahre, die zwar keine führende Position einnahmen, aber einen nützlichen Beitrag zur Entwicklung der russischen Musikkultur leisteten, ist N. D. Kaschkin zu nennen, ein langjähriger Lehrer am Moskauer Konservatorium, ein enger Freund von N. G. Rubinstein, Tschaikowski und Laroche. Die fruchtbarste Periode seiner musikkritischen Tätigkeit liegt in den 80er - 90er Jahren, in denen er nur wenige Artikel veröffentlichte. Aber diese Artikel zeichnen bereits das Bild von Kaschkin - ein ruhiger, objektiver und nachdenklicher, unvoreingenommener Beobachter und Chronist des Musiklebens. W. W. Jakowlew charakterisiert ihn treffend: "Die für Kaschkin typische „geschäftliche“ Haltung, der „Pragmatismus“ seiner Herangehensweise an die Tatsachen des künstlerischen Lebens war <...> sowohl seine starke als auch seine relativ schwache Seite als Schriftsteller. Stark, weil seine Artikel weniger anfällig für Einseitigkeit und individuelle Voreingenommenheit im Urteil waren als die anderer Autoren; schwach, weil es bei positiven Bewertungen (und Kaschkin war immer geneigt, das Gute zu sehen und hervorzuheben) an künstlerischem Temperament und emotionaler Überzeugungskraft für den Leser fehlte..." (403, 20).

Anfang der 60er Jahre erschien der ukrainische Komponist, Kritiker und Folklorist P. P. Sokalski in der St. Petersburger und Moskauer Presse, dessen Ruhm vor allem mit seinem grundlegenden Werk „Russische Volksmusik, großrussisch und kleinrussisch..." (Charkow, 1888) verbunden ist. Bei seinem Debüt in der „St. Petersburger Wedomosti“ mit einem umfangreichen Überblick über das Musikleben der Hauptstadt betonte er die aufklärerische und sozialpädagogische Rolle der Musikkritik: „Alles Leben braucht und sucht Ausdruck, und wenn es wahr ist, dass die Literatur ein Ausdruck des sozialen

Lebens ist, dann sollte sie musikalische Artikel und Notizen über die Rechte der vollen Bürgerschaft enthalten“ (309).

Sokalskis Ansichten standen den Positionen des Balakirew-Kreises nahe. Er verteidigte die Interessen der einheimischen Kunst und wies auf den Konservatismus und die Rückständigkeit des Publikumsgeschmacks hin und sprach von der Notwendigkeit einer großen Bildungs- und Aufklärungsarbeit, um das Verständnis für das moderne Musikschaffen zu fördern.

Interessant sind die wenigen Artikel der „Kutschkisten“-Komponisten Borodin und Rimski-Korsakow, die Ende 1868 und Anfang 1869 in der „St. Petersburger Wedomosti“ erschienen. Beide hatten keinerlei Neigung zu einer musikkritischen Tätigkeit, erklärten sich aber aus kameradschaftlicher Verbundenheit bereit, vorübergehend für Cui einzuspringen, der zu dieser Zeit mit den Vorbereitungen für die Uraufführung seiner Oper „Ratcliff“ beschäftigt war und die Aufgaben eines Musikkritikers nicht erfüllen konnte. Rimski-Korsakow und Borodin teilten diese Aufgaben unter sich auf: ersterer schrieb über Opernproduktionen, letzterer über Konzerte.

Im Vergleich zu Rimski-Korsakows Rezensionen zweier Opernpremierer - Naprawniks „Die Nischni-Nowgoroder“ und Cuis „Ratcliff“ - sind Borodins Artikel reifer und ausgewogener in ihren Urteilen, aber beide Autoren verteidigen unmissverständlich die Positionen des Balakirew-Kreises. Borodin stellt in seiner ersten Konzertkritik fest, dass das Interesse des Publikums an den Konzerten des RMO seit Balakirews Amtsantritt zugenommen hat, was er mit der Neuartigkeit und Frische der Programme und den Dirigierfähigkeiten des neuen Leiters erklärt. Von dem neuen Repertoire, das während seiner kurzen Amtszeit als Rezensent aufgeführt wurde, hebt er besonders Dargomysskys „Fantasie nach finnischen Themen“ hervor, in der der Komponist seiner Meinung nach „ein ebenso großer musikalischer Genrekünstler ist wie in seinen komischen Romanzen („Der Wurm“, „Der Titularrat“ usw.)“, sowie Rimski-Korsakows „Antar“. In seiner enthusiastischen Begrüßung des neuen Werks des jungen Komponisten hob Borodin die lebendige Bildhaftigkeit seiner Musik, die meisterhafte Wiedergabe orientalischer Farben und die Originalität seiner harmonischen und orchestralen Gestaltung hervor. „In Bezug auf die Orchestrierung“, so Borodin, „ist „Antar“ zweifellos eines der vollkommensten und originellsten Werke der modernen Musik“ (47, 36).

Tschaikowskis gedruckte Reden zur Verteidigung von Rimski-Korsakow und Balakirew gegen ungerechte Angriffe von Kritikern und diskriminierende Maßnahmen der bürokratischen Verwaltung⁶ erregten die Aufmerksamkeit der Musikwelt.

⁶ In den 70er Jahren widmete Tschaikowski einen Großteil seiner Energie seiner Arbeit als regelmäßiger Musikkolumnist für die Zeitung „Russische Nachrichten“.

Seine leidenschaftlich verfassten Notizen zur „Serbischen Fantasie“ des jungen Korsakow und zur Absetzung Balakirews vom Dirigat der Konzerte Rimski-Korsakows zeugten von echtem Patriotismus und der Sorge um das Schicksal der russischen Musik, deren Interessen Tschaikowski über Gruppenvorlieben stellte.

Eine Doppelstellung in der Musikkritik der 50er - 60er Jahre nahm F. M. Tolstoi ein, der unter dem Pseudonym Rostislaw auftrat. Seine Ansichten waren von

Halbherzigkeit und Instabilität geprägt. Er selbst bezeichnete sich stets als glühender Verfechter der einheimischen Musikkunst. „Der Haupt- und sozusagen Herzensgrund, der mich veranlasst hat, das undankbare Feld der Musikkritik zu betreten - versichert Rostislaw - ist nichts anderes, glauben Sie mir, als eine herzliche Teilnahme an den Werken unserer heimischen Komponisten“ (344).

Wir haben keinen Grund, an der Aufrichtigkeit dieses Geständnisses zu zweifeln. Rostislaw schätzte Glinkas Werk sehr, war einer der ersten, der Dargomyschskis Opern „Esmeralda“ und „Rusalka“ wohlwollend aufnahm, begrüßte Balakirews erste schöpferische Schritte in St. Petersburg und war stets für das russische Operntheater.

Die italienische Oper blieb jedoch immer im Mittelpunkt seiner Aufmerksamkeit. Rostislaw reagierte auf alle Neuproduktionen der St. Petersburger italienischen Truppe und widmete einigen ihrer herausragenden Künstler mitunter ausführliche Artikel, und selbst bei der Bewertung der größten Werke der russischen Musik näherte er sich oft der Bewertung der traditionellen italienischen Operndramaturgie an. So nennt Rostislaw in einer Reihe von Artikeln über Glinkas „Iwan Sussanin“ richtigerweise als eine der innovativen Errungenschaften des Komponisten „die Einführung des Rezitativs in das russische lyrische Drama, das sowohl das melodische als auch das harmonische Interesse jederzeit aufrechterhält“ (was allerdings bereits 1836 von J. M. Newerow festgestellt wurde), beeilt sich aber sofort, einen Vorbehalt anzubringen: „...man kann nicht umhin zuzugeben, dass die durch ein solches Rezitativ hervorgerufene ununterbrochene intensive Aufmerksamkeit die Zuhörer ermüdet, die sich sozusagen von den musikalischen Eindrücken während der üblichen Rezitative (parlante) ausruhen, die Arien, Duette und Morceaux d`ensemble in der italienischen Oper unterteilen“ (361).

Rostislaw wiederholt einen ähnlichen Vorwurf an Dargomyschski im Zusammenhang mit seiner „Rusalka“ (354).

Die Rückständigkeit und der Konservatismus von Rostislaws Ansichten, die sich nicht nur in Bezug auf die russische, sondern auch auf viele wichtige Phänomene der ausländischen Musik manifestierten, riefen bei fortschrittlich gesinnten Kritikern natürlich heftigen Protest hervor.

In der Auseinandersetzung zwischen den Vertretern der fortschrittlichen realistischen Kritik und den Anhängern der „reinen“ Kunst, fernab von den Interessen des öffentlichen Lebens, stellte sich Rostislaw vorbehaltlos auf die Seite der Letzteren. Er begrüßte die Aussage eines der entschiedensten literarischen Gegner der revolutionär-demokratischen Ästhetik A. W. Druschin, dass „die Welt der Poesie eine ganze Welt ist ... die ihre eigenen Gesetze hat ... von ihren eigenen Gesetzen geleitet, die nichts mit den Gesetzen der einfachen, prosaischen Welt gemein haben“, erklärte Rostislaw: „Natürlich werden sich die grobschlächtigen, ungebildeten, rückständigen Kritiker gegen Herrn Druschin erheben und ihm eine nach ihren Worten allzu ideale Auffassung vorwerfen; aber es besteht kein Zweifel, dass er mit der gegenwärtigen Richtung seiner Gedanken bei der Mehrheit der Leser Sympathie finden wird“ (355).

Rostislaw betrachtete Tschernyschewski und seine Mitstreiter mit unverhohlenem Hass und nannte sie „einen Haufen ungebildeter proletarischer Philosophen“. Über den Roman „Was tun?“ schrieb er so, dass selbst der damalige Herausgeber der „Nordbiene“, P. S. Ussow, der keine Sympathien für die revolutionären Demokraten hegte, es für nötig hielt, die Verantwortung für

Rostislaws Veröffentlichung abzulehnen (27. Mai 1863) und sie mit einer vorsichtigen Anmerkung versah: „Wir haben schon mehr als einmal gesagt, dass die unterzeichneten Artikel, die in unserer Zeitung erscheinen, nicht unsere eigene Meinung ausdrücken <...>. Der Roman von Herrn Tschernyschewski ist eine sehr bemerkenswerte Erscheinung und wird natürlich eine Menge der verschiedensten Interpretationen hervorrufen“.

In den fortgeschrittenen gesellschaftlichen Kreisen der 60er Jahre wurde die Figur des F. M. Tolstoi-Rostislaw verhasst, obwohl er selbst manchmal die Nähe zu ihnen suchte und Schritte zur Versöhnung unternahm, die jedoch meist erfolglos blieben. So bemühte er sich vergeblich um die Möglichkeit, in Nekrassows „Sowremennik“ zu veröffentlichen (siehe: 397). Erst Ende der 60er Jahre gelang es ihm, mehrere Artikel in „Notizen des Vaterlandes“ zu veröffentlichen, dessen Hauptrichtung von Nekrassow und Saltykow-Schtschedrin bestimmt wurde, die nach der Schließung von „Sowremennik“ zu dieser Zeitschrift wechselten.

Im Jahr 1867 begann der Absolvent des Leipziger Konservatoriums und spätere Dozent für theoretische Fächer am Petersburger Konservatorium, A. S. Faminzyn, als Musikkritiker und Rezensent für die Zeitung „Die Stimme“ zu arbeiten. Aufgrund seiner akademisch-konservativen Ansichten vertrat er Positionen, die der „neuen russischen Musikschule“ stark ablehnend gegenüberstanden. In seinen Urteilen zu einigen Fragen spiegelte sich der Einfluss von Serow und teilweise auch von Laroche wider. Im Gegensatz zum literarischen Glanz und der Brillanz der Artikel dieser beiden Kritiker zeichnete sich Faminzyns Schreibstil jedoch durch Farblosigkeit und schwerfällige Ausdrucksweise aus⁷, und in seinen kritischen Urteilen ging er bis an die Grenzen des Extremen, was der weiterblickende Laroche nicht tolerierte.

⁷ J. A. Kremljow zählte mehr als hundert Wörter in einem Satz von Faminzyn (siehe: 111, 547).

Daher fand Faminzyns musikkritische Tätigkeit, trotz seiner fachlichen Kompetenz, keine Anerkennung in den Kreisen der fortschrittlichen Öffentlichkeit. Größeren Erfolg hatten seine Forschungen über die Skomorochen (*Spielmänner, Gaukler*) und die altrussischen Musikinstrumente, die aus den 80er - 90er Jahren des 19. Jahrhunderts stammen.

Neben den charakteristischen Persönlichkeiten der Musikkritik schrieben auch viele Journalisten und Reporter, die keine Berufsmusiker waren, über Musikfragen. Dazu gehören N. M. Panowski in Moskau, der ständig an der „Moskauer Wedomosti“ und der „Zeitgenössischen Chronik“ mitarbeitete, der Redakteur des „Musik- und Theaterbulletins“ und spätere Mitarbeiter einiger St. Petersburger Zeitungen und Zeitschriften, M. J. Rappaport, A. L. Elkan und andere. Ihre Artikel und Berichte enthielten wertvolle Informationen, aber ihre Urteile waren meist nicht selbständig und reflektierend.

Unter denen, die in ihren gedruckten Reden die spannenden Themen des zeitgenössischen Musiklebens berührten, finden wir auch die Namen berühmter Schriftsteller. Wir haben bereits die monatlichen Rezensionen der St. Petersburger „Sowremennik“ von I. I. Panajew (Neuer Poet“) erwähnt. Das ungebrochene Interesse an der Musik zeigte Apollon Grigorjew, der mehrere Dutzend Artikel über Operntheater und Volkslieder verfasst hat. In den frühen 60er Jahren stand Grigorjew Serow nahe, der zweifelsohne von den Ansichten

des Schriftstellers beeinflusst wurde. P. D. Boborykin beschäftigte sich in seinen Feuilletons, die von 1856 bis Anfang der 60er Jahre in der „Bibliothek zum Lesen“ veröffentlicht wurden, mit verschiedenen musikalischen Phänomenen. Interessante Informationen über Musik enthält auch seine Auslandskorrespondenz, die in den 60er Jahren und später in verschiedenen Presseorganen veröffentlicht wurde. M. J. Saltykow-Schtschedrin befasste sich mit Musik.

Im Allgemeinen bietet das musikkritische Denken der zweiten Hälfte der 50er - 60er Jahre des 19. Jahrhunderts sowie das Musikleben selbst in dieser für die russische Kultur bedeutsamen fünfzehnjährigen Periode ein ungewöhnlich reiches, lebendiges und faszinierendes Bild, in dem sich, wenn auch nicht immer genau und objektiv genug, alle wichtigen Ereignisse auf dem Gebiet des Schaffens, der Aufführung, der musikalischen Erziehung und der Aufklärung widerspiegeln.

2.

Die wichtigste Frage, die im Mittelpunkt der Musikkritik der 60er Jahre stand, war die Frage, welche Wege die Entwicklung der russischen Musik nehmen würde, was den Komponisten in ihrem Schaffen als Leuchtturm dienen könnte, an welchen Vorbildern sie sich bei ihrer Suche nach einem nationalen Originalstil orientieren sollten. Immer öfter ist von einer russischen oder slawischen Musikschule die Rede, die ein neues Wort in der Musikgeschichte sprechen soll.

Nach Odojewski, der bereits 1836 kühn erklärte, dass mit dem Erscheinen von Glinkas „Iwan Sussanin“ eine neue historische Periode für die Musikunst begann – „die Periode der russischen Musik“ -, war Serow der erste, der diese Frage auf breiter Basis stellte. In einem großen Artikel über „Rusalka“ gibt er einen kurzen Überblick über die wichtigsten europäischen Opernschulen - die italienische, die französische, die deutsche - und nennt die russische Schule neben ihnen, allerdings mit dem Vorbehalt, dass ihr Charakter „bei aller Gewissheit ihrer Anfänge noch nicht richtig feststeht, sich noch in einer Periode des Zögerns und der Gärung befindet“ (295, 70). Das Werk, in dem „zum ersten Mal (und natürlich nicht mit Absicht des Autors) der slawische Opernstil in voller Kraft erschien“ (295, 71), war, wie Serow meinte, Glinkas „Iwan Sussanin“. Am Ende einer detaillierten und umfassenden Analyse von „Rusalka“ schreibt der Kritiker: „Wenn wir diese Oper mit den eng verwandten Opern von M. I. Glinka vergleichen, geben wir ihr einen sehr ehrenvollen Platz neben ihnen, als eine würdige Fortsetzung des gleichen Stils und der gleichen Schule“ (295, 136).

Alle waren sich einig in ihrer Einschätzung, dass Glinka der Schöpfer der ersten wirklich großen klassischen Werke der russischen Musik war, die den herausragendsten Errungenschaften der Weltmusikunst gleichgestellt sind. Doch bei der Frage, welchen Einfluss diese Werke auf den künftigen Weg der russischen Kunst hatten und ob Glinka die russische Musikschule schuf, gingen die Meinungen auseinander.

Rostislaw schrieb wie Serow, der der „Rusalka“ eine ganze Reihe von Artikeln widmete, sozusagen trotz seines ständigen Gegners: „Es wird gefragt: hat M. I. Glinkas unvergleichliche klassische Schöpfung („Iwan Sussanin“ - J. K.) nicht eine solide Grundlage für die russische nationale dramatische Musik gelegt? Es scheint uns, dass wir die Frage verneinen sollten, denn erstens ist Glinka selbst von dem Weg abgewichen, den er in seinem späteren Werk „Ruslan und Ljudmila“ vorgezeichnet hatte...“ (362).

Noch deutlicher formuliert Rostislaw seinen Standpunkt in seinem fast zehn Jahre später verfassten Rückblick auf die Tätigkeit der RMO: „Eine russische Musikschule (im Sinne der verschiedenen Schulen der Malerei) gibt es noch nicht. Die Kompositionen des nationalsten unserer Komponisten, M. I. Glinka, sind ein klarer Beweis dafür. Obwohl seine Werke vom russischen Geist oder genauer gesagt vom russischen Gefühl durchdrungen sind, werden sie oft von ausländischen Musikschulen beeinflusst“ (340). Rostislaw ist jedoch nicht allzu skeptisch und räumt ein, dass sich „mit der Zeit ein unabhängiger russischer nationaler lyrischer Stil entwickeln könnte“. Er stützt diese Hoffnung auf die Behauptung, dass dem russischen Musikgefühl ein „unbewusster Hang zum Eklektizismus“ (353) innewohnt, wobei er mit seiner üblichen Nachlässigkeit nicht bemerkt, dass er sich selbst widerspricht, wenn er Glinkas historische Rolle als Schöpfer der russischen nationalen Musikschule mit der Begründung bestreitet, dass man in seinen Werken den Einfluss ausländischer Schulen erkennen kann.

Auch einige der bedeutendsten und seriösesten Musikkritiker äußerten sich in dieser Frage skeptisch. Im Gegensatz zu Cui, der voller Zuversicht feststellte, dass es neben den italienischen, französischen und deutschen Musikschulen, die schon seit langem ihre Existenzberechtigung beanspruchen, „noch eine andere gibt, die in Europa unbekannt und unerkannt ist, für uns aber zweifellos existiert - die russische“ (132, 36), war Laroche viel vorsichtiger. „Der wichtigste Teil des Weges, auf dem sich unsere Musik allmählich von der mechanischen Assimilation moderner westlicher Formen zur ursprünglichen Entfaltung ihrer reichen einheimischen Elemente erhebt, muss noch zurückgelegt werden“, schrieb er in seinem Artikel „Glinka und seine Bedeutung in der Musikgeschichte“ (143, 79). Den heutigen Zustand vergleicht Laroche „mit der Periode der italienischen Musikgeschichte, die unmittelbar vor Palestrina und Gabrieli liegt und die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts einnimmt“ (143, 33). Die Polyphonie strengen Stils, die mit den Namen Josquin Despres, Palestrina und Orlando Lasso verbunden ist, ist nach Laroche direkt aus dem Volkslied entstanden, und „die Anfänge, auf denen die russische Volksmusik beruht, sind identisch mit denen, auf denen die Musik der Renaissance, der Niederlande und Italiens beruht...“ (143, 70). „...Wir haben noch keine Musik, die in einer so direkten Beziehung zum Volkslied stehen würde, wie es die Kontrapunktmusik des 16. Jahrhunderts zu ihm war“ (143, 79). Glinka „schuf die russische Vokalisation“, und so „trat die russische Volkstümlichkeit als eigenständige Kraft in die musikalische Komposition ein“ (143, 66). Aber er „verbindet in seinen Kompositionen nur teilweise, nicht vollständig, die technischen Merkmale des Volksliedes“ (143, 58). Nachfolgende russische Komponisten haben das, was Glinka erreicht hatte, nicht weiterentwickelt, und „nachdem wir in der Person von Glinka einen großen Schritt in Richtung des Volksideals gemacht hatten, hat

unsere Musik seit seiner Zeit Haltestellen, Schwierigkeiten und Abweichungen zur Seite erlebt“ (143, 79-80).

Diese Auswahl an Zitaten umreißt hinreichend Laroche's Auffassung vom Entwicklungsweg der russischen Musik, die er in seinem musikkritischen Werk konsequent vertrat. Bei der Verteidigung und Rechtfertigung dieser Auffassung stützte er sich auf Glinka's eigene Worte über die Notwendigkeit, „die Fuge des Westens durch die Bande einer gesetzlichen Ehe an die Bedingungen unserer Musik zu binden“. Laroche entwickelt die Idee, die der Komponist bereits am Anfang des Lebens in einem privaten Brief geäußert hat, ausführlich weiter, untermauert sie mit historischen Argumenten und macht daraus ein logisch strukturiertes, vollständiges Konzept. „Für die russische Musik“, so argumentiert er, „kommt jetzt jene Übergangszeit, die ich oben die Zeit des Gleichgewichts und des Wettbewerbs genannt habe“ (143, 35). Der Ausgang dieses Wettbewerbs, so Laroche, hängt vor allem davon ab, ob es den russischen Komponisten gelingen wird, das Erbe der großen Polyphonisten des 16. Jahrhunderts zu meistern und die von ihnen entwickelte Technik der Chorpolyphonie zu übernehmen.

Laroche führt seine Argumente in einem weiteren ausführlichen Artikel „Gedanken über die musikalische Erziehung in Russland“ fort. Anlass für diesen Artikel waren die gedruckten Angriffe auf die Petersburger und Moskauer Konservatorien wegen ihrer Lehrmethode des strengen Kontrapunkts. Was Laroche's Argumente für die Bedeutung der Beherrschung der polyphonen Technik für Komponisten betrifft, so scheinen sie unbestreitbar zu sein, aber Laroche fasst die Frage weiter, indem er argumentiert, dass die Renaissance-Polyphonie die einzige einwandfreie und innerlich gerechtfertigte Methode ist, um Volksliedmelodien - sowohl italienische und niederländische als auch russische - organisch aus ihrer Natur heraus zu verarbeiten. Er untermauert seine Gedanken mit Argumenten nicht nur technischer, sondern auch ästhetischer Art. Die polyphone Kunst des 15. - 16. Jahrhunderts liegt ihm besonders am Herzen, weil sie „mit der Epoche zusammenfällt, in der der innere Inhalt der Musik am wenigsten von Kampf, Leid und Schmerz geprägt war“. „In keiner der folgenden Musikepochen findet man diese gesunde Kraft, diese majestätische Einfachheit, diese ideale Ruhe der Harmonie, die die Werke des 16. Jahrhunderts kennzeichnen“ (162, 50).

Dies ist Laroche's ästhetisches Ideal, von dem aus er die musikalischen Phänomene seiner Zeit und der jüngsten Vergangenheit bewertet. Während er anerkennt, dass die Musik in den letzten drei Jahrhunderten unbestreitbare Fortschritte „in der Individualisierung“, der Charakterisierung, dem Reichtum und der Vielfalt der Farben gemacht hat, ist er gleichzeitig der Ansicht, dass die Kunst der Zeit nach Beethoven „trotz ihrer interessanten und bemerkenswerten Qualitäten durch eine beträchtliche Einseitigkeit gekennzeichnet ist“ (162, 70).

Es muss nicht betont werden, dass Laroche in seinen spezifischen Einschätzungen viel breiter und flexibler war als in diesen allgemeinen Argumenten, die den Stempel des Dogmatismus und der Vorurteile tragen. Gleichzeitig war Laroche's inhärente Nostalgie für die heile, gesunde, ideale und erhabene Kunst der fernen Vergangenheit die Quelle einer gewissen Ambivalenz in seinen Äußerungen selbst über so nahestehende und im Allgemeinen sympathische Komponisten wie z. B. Tschaikowski. Laroche's Ansichten hatten einen offensichtlichen Einfluss auf die Herausbildung von

Tanejews schöpferischen Prinzipien, und es war kein Zufall, dass er ihm sein grundlegendes Werk „Beweglicher Kontrapunkt in strenger Schrift“ widmete. Doch Tanejew selbst weigerte sich bekanntlich zur Zeit seiner schöpferischen Reife, die Kontrapunkttechnik des strengen Stils auf die Behandlung russischer Volkslieder anzuwenden, und vieles von dem, was Laroche als Manifestation der „gegenwärtigen Dekadenz und Demoralisierung der Kunst“ beklagte, blieb ihm nicht fremd. Mit einem Gefühl der Bitterkeit und Enttäuschung musste er zugeben, dass bei allem Tanejew'schen Stoizismus keine noch so große Übung in der Lösung der kompliziertesten Kontrapunktprobleme ihn vor dem unwiderstehlichen Charme von Wagners üppiger Klangpalette bewahren konnte. Und wenn ein „Erz-Klassizist“ wie Tanejew „ohne Kapitulation kapitulierte“, dann „konnten die übrigen Russen“, wie Laroche zugibt, „die nicht über seine Waffen verfügten, nicht einmal an einen ernsthaften Kampf denken...“ (166, 68).

Laroches Beharren auf der Betonung der besonderen historischen Rolle der polyphonen Kunst des 16. Jahrhunderts verlieh seinen Ansichten den Stempel der Retrospektive, der nicht einmal von den Musikern in seinem engsten Kreis geteilt wurde. Mit einigem Bedauern schrieb er in seinen Erinnerungen an Tschaikowski, dass sein großer Freund dem Werk der alten Niederländer und Italiener, die ihm sehr am Herzen lagen, völlig gleichgültig, wenn nicht gar ablehnend gegenüberstand (siehe: 142, 173). Laroche konnte auch niemanden von denen, die als „Konservative“ bezeichnet wurden, mit seiner Leidenschaft anstecken. Wenn es möglich ist, darüber zu sprechen, was Laroche mit Tschaikowski, Kaschkin und anderen musikalischen Persönlichkeiten, die mehr oder weniger mit den Petersburger und Moskauer Konservatorien verbunden waren, verband, dann war es in erster Linie der Respekt vor der Tradition, der das Interesse und die Sympathie für innovative musikalische Bestrebungen keineswegs ausschloss. Dies war auch einer der wichtigsten Faktoren bei der Trennung zwischen den „Konservativen“ und den „Kutschkisten“.

Es ist nicht schwer, die Adresse in Laroches polemischen Angriffen gegen die „eifrigen Progressiven“ zu erraten, die in der modernen Kunst „nur das erkennen, was sie als ihren Kampf mit dem Alten sehen“ und „einen Bruch mit der Tradition predigen“. „Man hat uns mit dem ernstesten Schein gelehrt“, schreibt er, „dass die Musik erst mit Beethoven beginnt, dass die ganze Zeit vor Beethoven nur Material gesammelt und gefaltet, aber in keinem Werk Kunstfertigkeit erreicht hat“ (162, 70). Diese Bemerkung richtet sich direkt gegen Cuis Worte, dass mit Beethoven zum ersten Mal „Musik aus Klängen ohne Inhalt zur Sprache der Poesie und der Leidenschaft“ wurde.

Ein weiterer Streitpunkt zwischen den „Parteien“ (wie sie damals genannt wurden) der „Progressiven“ aus Balakirews Kreis und den „Konservativen“ war die Frage nach den Methoden der Ausbildung eines Berufsmusikers, der den modernen Anforderungen gerecht werden sollte. In diesem Fall hatte Laroche zweifellos Recht, wenn er die Methode der Ausbildung kritisierte, die nur auf der Vertrautheit mit herausragenden Beispielen der Musikliteratur beruhte und die Balakirew in seinem Unterricht mit jungen „Kutschkisten“ anwandte, und wenn er für die Notwendigkeit einer systematischen Beherrschung des gesamten Zyklus der musikalischen und technischen Disziplinen für einen angehenden Komponisten eintrat.

Den Anfang dieses Streits machte 1861 der Artikel von W. W. Stassow „Konservatorien in Russland“, der als Antwort auf den berühmten Artikel von A. G. Rubinstein „Über die Musik in Russland“ („Das Jahrhundert“, 1861, Nr. 1)

geschrieben wurde, in dem die Notwendigkeit begründet wurde, spezielle Bildungseinrichtungen für die Ausbildung einheimischer Kader qualifizierter Berufsmusiker zu schaffen, die den allgemeinen Aufschwung der Musikkultur im Lande gewährleisten könnten. Der gesamte Verlauf der späteren Entwicklung der russischen Musik bestätigte die unbedingte Bedeutung und historische Aktualität der von Rubinstein gestellten Aufgabe. Stassows ablehnende Haltung gegenüber den Konservatorien war weitgehend auf die grundlegende kreative Divergenz zwischen den innovativen Bestrebungen des Balakirew-Kreises, der sich noch in der Entstehungsphase befand, und der akademischen Zurückhaltung der Auffassungen Rubinsteins zurückzuführen, die sich überwiegend am gemäßigten Flügel der deutschen Romantik (der „Leipziger Schule“) orientierten.

Serow griff die Aktivitäten Rubinsteins und der von ihm geleiteten musikalischen Organisationen noch schärfer an. In seiner Rezension des ersten Konzerts der RMO im Jahr 1859 stellte er als „bedeutendes Manko“ des Programms fest, dass „es zu wenig Russisches enthält“: „Abgesehen von der „Ruslan“-Ouvertüre, diesem einen Stück, das dem Zerberus des Patriotismus in den Rachen geworfen wurde, könnte das gesamte Programm des ersten Konzerts der Russischen Musikgesellschaft in der russischen Hauptstadt zu jedem bürgerlichen deutschen Musikverein irgendwo in Halle oder Merseburg gehören“ (280, 180). In späteren Reaktionen auf RMO-Konzerte benutzte Serow ständig Ausdrücke wie „Rubinsteins Musikverein“, „die sogenannte Russische Musikgesellschaft“. Und über die Konservatorien schrieb er schlicht als „künftige Brutstätten für unbegabte Musiker“ (255, 1428).

Solche Angriffe enthielten natürlich einen Anteil an polemischer Übertreibung und mögen zum Teil von gruppenbezogenen oder persönlichen Vorurteilen diktiert worden sein, aber sie waren nicht völlig unbegründet. So bemerkte Laroche in seinen Erinnerungen an Tschaikowskis Konservatoriumsjahre, dass einer der wichtigsten Kompositionslehrer am St. Petersburger Konservatorium, N. I. Saremba, in seinen musikalischen Interessen „bei Beethoven oder, genauer gesagt, bei Mendelssohn-Bartholdy stehen blieb, (...) die neueste Bewegung der Musik in Deutschland, mit Schumann an der Spitze, war ihm unbekannt (...). Ebenso kannte er Berlioz nicht und ignorierte Glinka. In diesem letzten Umstand war seine Entfremdung vom russischen Boden besonders deutlich“ (148, 280). Diese Einschränkung der Ansichten des Lehrers verursachte „den stummen Protest des Schülers, der eine ständige Rolle in Tschaikowskis Haltung gegenüber Saremba spielte“ und „wenn auch in viel geringerem Maße auch in Bezug auf Rubinstein“, unter dessen Anleitung Tschaikowski das Instrumentieren studierte. „Tatsache ist“, so Laroche weiter, „dass Rubinstein, der mit Franz Schubert, Schumann und Mendelssohn aufgewachsen ist, nur deren Orchester, d.h. das Orchester Beethovens <...>, kannte. Uns junge Leute hingegen zog es natürlich zum neuesten Orchester hin“ (148, 285-286).

Bei allem Respekt für Rubinstein stand Laroche einigen Aspekten seiner Arbeit kritisch gegenüber. In einem Artikel, der Rubinsteins kompositorischem Schaffen gewidmet war, drückte er seine Verwunderung und sein Bedauern darüber aus, dass in einer Zeit, in der sich der nationale Trend in allen Bereichen des Musiklebens immer mehr durchsetzte, „Herr Rubinstein Jahr für Jahr eine

Vielzahl von Werken produzierte, in denen man fast nie russische Züge, russische Anklänge findet, es sei denn durch einen äußeren Anstoß“ (164, 13).

Als Rubinstein 1867 aufgrund von Meinungsverschiedenheiten mit seinen hochrangigen „Mäzenen“ gezwungen war, das Amt des Direktors des St. Petersburger Konservatoriums und des Leiters der Konzerte des RMO aufzugeben, wurde der Ton der Äußerungen seiner gestrigen Gegner über ihn wesentlich ruhiger und friedlicher. Cui, der in einer anderen Musikzeitschrift über Rubinsteins Weggang berichtet, fasst die Ergebnisse seiner Tätigkeit an der Spitze dieser auf seine Initiative hin geschaffenen Institutionen objektiv und ohne jede Böswilligkeit zusammen: „Rubinsteins Verdienste um die musikalische Entwicklung des Petersburger Publikums sind unzweifelhaft. Die Konzerte der Russischen Gesellschaft, die er acht Jahre lang leitete, ersetzten mit großem Erfolg die Universitätskonzerte und machten uns mit Werken von Schumann, Berlioz und bis dahin nur unter einem Namen bekannten Autoren bekannt. Rubinsteins Musikverständnis und -geschmack waren einseitig (...). Er verstand es nicht, junge russische Komponisten anzuziehen, die der russischen Musikgesellschaft fremd zu sein schienen; dennoch hat er uns für immer die Erinnerung an eine ehrliche und unermüdliche Musikerpersönlichkeit hinterlassen, und in seinen Beziehungen zu unserer Musikwelt war er in hohem Maße unabhängig, Intrigen und Doppelzüngigkeit waren ihm fremd“ (134, 99).

Die hohe Intensität des Kampfes zwischen verschiedenen Gruppen und Strömungen spiegelte die Komplexität und widersprüchliche Vielfalt der Entwicklungswege der russischen Musikkultur wider. Die Kritik war ein Spiegel dieses Prozesses und zugleich seine aktive Triebkraft. Wenn einige ihrer Vertreter sich irrten, einseitige Einschätzungen und Urteile abgaben, so taten die meisten von ihnen eine gemeinsame Sache, dienten einem gemeinsamen Ziel. Sowohl Stassow und Cui, die für den Balakirew-Kreis sprachen, als auch ihre Gegner Serow und Laroche stellten sich gemeinsam gegen die reaktionären Kräfte, die die Entwicklung der fortschrittlichen nationalen Kunst behinderten, ebneten den Weg für ihre Anerkennung durch breite gesellschaftliche Kreise, bildeten den Geschmack des Publikums und hoben es auf die Ebene des Verständnisses für wahre hohe künstlerische Werte.

3.

Die Musikpresse der 60er Jahre reagierte schnell und zeitnah auf alle nennenswerten Ereignisse des Musiklebens. Allgemeine Fragen wurden meist nur beiläufig aufgeworfen, im Zusammenhang mit der Bewertung einzelner Werke, Operaufführungen und Auftritten in- und ausländischer Interpreten. In den aufkommenden Auseinandersetzungen traten unterschiedliche ästhetische Positionen zutage, und der Kampf zwischen gegensätzlichen Strömungen wurde deutlich.

Streitgegenstand waren nicht nur neue oder neu aufgeführte Werke, sondern auch bekannte, bewährte und, wie es scheint, allgemein anerkannte. Während die Bedeutung Glinkas als großer nationaler Künstler, als Klassiker der russischen Musik, von niemandem bestritten wurde, gab es erhebliche

Meinungsverschiedenheiten bei der Bewertung verschiedener Aspekte seines Werks. Zu Lebzeiten des Komponisten hielten sich seine Anhänger mit Äußerungen zurück, die sein Autorenego in irgendeiner Weise verletzen könnten. Nach Glinkas Tod traten die latenten Divergenzen in der Haltung zu einigen seiner Werke an die Oberfläche.

Im Zusammenhang mit der Wiederaufnahme von „Ruslan und Ljudmila“ auf der St. Petersburger Bühne im Jahre 1858 schrieb Serow in Erinnerung an die erste Inszenierung dieser Oper: „Andere Interpreten, ein anderes Publikum, andere Urteile, eine andere kritische Sicht. In fünfzehn Jahren ist eine ganze Menge Wasser geflossen! Der Autor der Oper, der damals in der Blüte seines Alters und seiner Kraft stand, ist nicht mehr da!...“ (296, 321).

Der zitierte Artikel löste den Streit zwischen „Ruslanisten“ und „Anti-Ruslanisten“ aus, der mehr als ein Jahrzehnt andauerte. In einem Vergleich der beiden Opern von Glinka schrieb Serow: „Die eine ist ein Wunder der Inspiration, eine großartige Schöpfung, beispielhaft organisch vom allgemeinen Gedanken bis zu den kleinsten Details der Behandlung; die andere ist eine Ansammlung einzelner brillanter und genial tiefgründiger musikalischer Schönheiten, die auf einem der pathetischsten Libretti der Welt aufgereiht sind. Als Oper, als „Ganzes“, ist „Ruslan und Ljudmila“ ein entschieden gescheitertes, in vielen Aspekten schwaches Werk, trotz aller Genialität seiner musikalischen Möglichkeiten“ (296, 321).

Es ist interessant, dass Serow in diesem Urteil mit einem seiner unerbittlichsten Gegner, Rostislaw, solidarisch war, obwohl beide Kritiker auf unterschiedliche Argumente zurückgriffen, um die angebliche Minderwertigkeit und Unzulänglichkeit von „Ruslan und Ljudmila“ als Musik- und Bühnenwerk zu beweisen. Wir haben bereits auf Rostislaws Behauptung hingewiesen, dass Glinka in seiner zweiten Oper vom Weg abgewichen zu sein schien, den er in „Iwan Sussanin“ eingeschlagen hatte. Diese Meinung wurde von ihm mehr als einmal geäußert. Über die Perspektiven des russischen Operntheaters schrieb er: „Die Musik ... von „Ruslan und Ljudmila“ ist zwar unvergleichlich, trägt aber nicht den Stempel der Nationalität“ (345).

Besonders heftig wird in den 60er Jahren über die Vorzüge und Nachteile der beiden Opern von Glinka gestritten. Stassows Artikel „Märtyrer unserer Zeit“⁸, der über das schwierige Bühnenschicksal von „Ruslan und Ljudmila“ sprach, löste eine irritierte Reaktion Serows aus.

⁸ Abgedruckt in „Nordbiene“ (1860, April) in Form eines Leserbriefs mit dem geänderten Titel „Die leidgeprüfte Oper“.

Unter Wiederholung seiner früheren Bemerkungen über die Vielfalt, das „Mosaik“ und die „Unordnung“ des Librettos von „Ruslan“, dass Glinka, der dieses Werk komponierte, „das Ideal der Oper und die Beziehung des Operntextes zur Musik noch nicht ausreichend verinnerlicht hat“, stellt Serow fest: „...Glinkas erste Oper ist das, was Oper sein sollte - ein Drama in seinem vollen, tiefen, natürlichen Organismus, und „Ruslan“ ist kein Drama, kein Schauspiel, also keine Oper, sondern eine zufällige Galerie musikalischer Bilder“ (253, 297).

Gleichzeitig wies Serow zu Recht auf die bekannte Unterschätzung von „Iwan Sussanin“ durch Stassow hin, die allerdings weniger durch künstlerische als durch ideologische Motive bedingt war. In Anbetracht der „ausschließlich patriotischen“, „einseitigen und undankbaren“ Handlung von Glinkas erster Oper, die die „jämmerliche und triste“ Färbung der Handlung und der Musik bestimmt, schrieb Stassow: „Eigentlich soll die ganze Oper die passive Selbstaufopferung verherrlichen, aber sie gibt nur Stoff für eine Szene und ein paar Phrasen außerhalb davon, alles andere ist angehängt und als Beiwerk eingebaut“ (321, 395)⁹.

⁹ Eindringlicher äußert sich Stassow in einem Brief an seinen Freund Balakirew über die „Freunde und Ratgeber, Schurken der Nikolaus-Zeit“, die „ihr abscheuliches Gift in die Seele des Komponisten gossen, während er an seiner ersten Oper arbeitete“ (33, 130).

Stassows konsequenter Demokratismus und Antimonarchismus hinderten ihn daran, die wahre, zutiefst volkstümliche Bedeutung von Glinkas „Iwan Sussanin“ zu verstehen und dieses brillante Werk für bare Münze zu nehmen. Serow hat in diesem Fall zweifellos eine größere Einsicht und ein tieferes Verständnis für die Idee des Autors gezeigt. Aber die dramaturgische Originalität von „Ruslan und Ljudmila“ als epische Nationaloper wurde von ihm nicht verstanden. Schon die Definition einer „epischen Oper“ oder eines „epischen Elements“ in einem für die Bühne bestimmten Werk erschien ihm als Unsinn, als eine Kombination von unvereinbaren Dingen. Daher sein Urteil über „Ruslan und Ljudmila“ als eine „seltsame, monströse Erscheinung“, die „auf keiner Bühne bestehen kann“ (253, 311).

Am ausführlichsten und umfassendsten versuchte Serow diese Ansicht in einem großen polemischen Artikel „Ruslan und die Ruslanisten“ zu begründen, der in sieben Ausgaben seiner Zeitung „Musik und Theater“ abgedruckt wurde. Nach einer detaillierten Analyse des dramaturgischen Plans der Oper, der Mittel, die Glinka zur Charakterisierung der Figuren und zur Skizzierung einzelner Situationen einsetzte, kommt Serow zu folgendem Schluss: „„Ruslan“ ist viel reifer und kraftvoller als Glinkas erste Oper; als Partitur ist sie ein ewiger Gegenstand der Bewunderung und des Studiums für russische Musiker, aber sie ist eine Laune des großen Künstlers, die gewesen sein mag oder auch nicht - eine „russische“ Oper ist bereits geschaffen worden“ (297, 1701).

Im letzten, siebten Artikel setzt Serow seine langwierige Polemik mit dem „Führer der Ruslanisten“ Stassow fort, wobei er vor allem die Vorwürfe wiederholt, die er schon früher gegen seinen Gegner geäußert hatte. Stassow hielt es offenbar nicht für nötig, darauf zu antworten, und überließ dies Cui, der sich unerwartet mit vielen Urteilen Serows solidarisierte und den Autor der Artikel „Ruslan und die Ruslanisten“ sogar fast des Plagiats bezichtigte: „Serows Einschätzung der Musik „Ruslans“ kommt der meinen, die ich 1864 äußerte, sehr nahe, insofern, als er sich an mehreren Stellen damit begnügt, einige Sätze aus meiner damaligen Notiz zu zitieren;¹⁰ aber in dieser äußerlichen Zuneigung zur Musik „Ruslans“ steckt zuweilen der Wunsch, ihre Verdienste zu schmälern“ (135, 113).

¹⁰ Cui bezieht sich auf seinen Artikel „Der erste und zweite Auftritt von ‚Ruslan und Ljudmila‘“, der am 16. September 1864 in der „St.-Petersburger Wedomosti“ erschien.

Cui erkennt das dramaturgische Versagen von „Ruslans“ Libretto an und bemerkt: „Aber es hat eine Musik hervorgebracht, deren Interesse grenzenlos ist.“

Die unterschiedliche Bewertung von Glinkas Opern entsprach nicht der allgemeinen Spaltung der Kräfte im Musikleben der 60er Jahre. Laroche, dem der ästhetische Radikalismus des Balakirew-Kreises fern lag, stand in dieser Frage der Position Stassows näher als der Serows. Obwohl er die Meinung über die Pseudovolkstümlichkeit von „Sussanin“ für „zu scharf“ hielt, meinte er, dass „die Polemik von Herrn Stassow gegen die ausschließliche Verehrung unseres Publikums für ‚Ein Leben für den Zaren‘ eine sehr berechtigte Grundlage in dem Gefühl der Beleidigung hat, dem das Andenken des großen Künstlers ausgesetzt ist, wenn das allgemeine Urteil beharrlich seine höchsten Werke den vergleichsweise schwächeren vorzieht“. (143, 53).

Aus diesen Worten geht hervor, dass Laroche „Ruslan und Ljudmila“ für ein reiferes und vollkommeneres Werk hielt als „Iwan Sussanin“, nicht nur in Bezug auf den Reichtum und die Vielfalt der musikalischen Mittel, sondern auch im Sinne einer konsequenten Verkörperung des Volkstums in der Musik. Bei der Analyse der melodischen Struktur von „Sussanin“ unterscheidet er drei Kategorien, von denen die Melodien nur einer Kategorie bedingungslos als „volkstümlich in ihrer technischen Beschaffenheit“ erkannt werden können, während in den anderen die volkstümliche Struktur „noch durch italienische oder französische Einflüsse verzögert“ ist oder Anzeichen von „Inkonsequenz und Unbeständigkeit“ trägt.

Natürlich ist eine solche Klassifizierung bis zu einem gewissen Grad formal und künstlich, aber sie charakterisiert Laroches Haltung gegenüber Glinkas erster Oper, die nicht ohne Kritik ist. Er unterzieht die Thematik von „Ruslan und Ljudmila“ nicht der gleichen Analyse, sondern stellt fest, dass mit wenigen Ausnahmen alle Melodien der Oper „den unverkennbaren Stempel russischer Volkstümlichkeit tragen, dass fast alle von ihnen, von der einen oder anderen Seite, den besten unserer Volkslieder ähneln“ (143, 55). Laroche fügt hinzu, dass Glinka selbst dort, wo der Inhalt der Handlung „ein lokales, nicht-russisches Kolorit“ erforderte, eine bemerkenswerte Fähigkeit zeigt, „sich in eine bestimmte Nationalität zu versetzen und sie klanglich wiederzugeben“.

In seinem abschließenden Urteil ist Laroche jedoch vorsichtig und versucht, die gegensätzlichen Standpunkte miteinander zu versöhnen, indem er eine neutrale, „mittlere“ Position einnimmt. „Ein Leben für den Zaren“, schreibt er, „ist das erste volkstümliche Werk unserer Musik, und daher ist das Erscheinen dieser Oper auf unserem musikalischen Horizont in der Tat ein Ereignis, dessen Bedeutung nicht mit dem Erscheinen von ‚Ruslan und Ljudmila‘ verglichen werden kann, das bereits ein Glied in der Kette ist, die mit Leben für den Zaren begonnen hat; andererseits ist ‚Ein Leben für den Zaren‘ kein so populäres Werk wie ‚Ruslan und Ljudmila‘, obwohl diese letzte Oper nicht so glücklich und bei weitem nicht so beliebt ist wie ‚Ein Leben für den Zaren‘“ (143, 55).

Der Streit zwischen „Ruslanisten“ und „Anti-Ruslanisten“ war in den 60er Jahren noch nicht ausgestanden. Er setzte sich später fort, wenn auch nicht mit dieser Schärfe. Erst gegen Ende des Jahrhunderts, als sich die beiden Opern

Glinkas fest auf der Bühne etabliert hatten, verlor dieser Streit seine Dringlichkeit und die Opposition von „Ruslan und Ljudmila“ gegen „Iwan Sussanin“ wich einer ebenso respektvollen Haltung ihnen gegenüber als zwei mächtigen Säulen, die das gesamte majestätische Gebäude der russischen Musikklassiker stützen.

Wie viel Tintenblut auch immer in den polemischen Auseinandersetzungen um Glinkas Erbe vergossen wurde, die Bedeutung seines Werks als solide Grundlage für eine eigenständige und kraftvolle russische Musikschule wurde von niemandem in Frage gestellt, unabhängig davon, welches seiner Werke von dem einen oder anderen Kritiker favorisiert wurde. Und bei der Beurteilung neuer Werke von Komponisten einer jüngeren Generation stellte sich als erstes die Frage, inwieweit ihre Autoren Glinkas große Errungenschaften verinnerlicht hatten und den von ihm vorgezeichneten Weg verfolgten.

Dargomyschskis „Rusalka“ fand in der Presse einhellige Zustimmung. Kritiker verschiedener Ansichten und Richtungen begrüßten den Autor dieser Oper als würdigen Nachfolger und Fortsetzer des Werks von Glinka. Rostislaw schrieb in der „Nordbiene“ über die St. Petersburger Uraufführung von „Rusalka“ im Jahre 1856: „Von nun an hat A. S. Dargomyschski das volle Recht auf einen ehrenvollen Platz unter den europäischen zeitgenössischen Komponisten, und bei uns sollte er mit Recht als würdiger Nachfolger Glinkas anerkannt werden (354)¹¹.

¹¹ Vier weitere Artikel von Rostislaw mit detaillierten Analysen von „Rusalka“ wurden später in derselben Zeitung gedruckt.

Derselbe Gedanke wurde von Serow geäußert, der der Analyse von „Rusalka“ eine ganze analytische Studie widmete, die in zehn Ausgaben des „Musik- und Theaterbulletins“ veröffentlicht wurde: "Wenn wir diese Oper mit den eng verwandten Opern von M. I. Glinka vergleichen, geben wir ihr einen sehr ehrenvollen Platz neben ihnen als eine würdige Fortsetzung desselben Stils und derselben Schule“ (295, 136).

Die übrigen Überprüfungen wiederholten und variierten meist eine ähnliche Bewertung.

Eine solche Einmütigkeit war jedoch nicht immer erkennbar. So waren beispielsweise die Meinungen von Rostislaw und Serow über die Oper „Mazeppa“ des Amateurkomponisten Baron B. A. Vietinghoff-Schel, die 1859 vom Mariinski-Theater aufgeführt wurde, sehr gegensätzlich. Obwohl Rostislaw den Mangel an Originalität in der Musik der Oper bemängelte, beurteilte er sie im Allgemeinen positiv, was wahrscheinlich zu einem großen Teil auf die Zugehörigkeit des Autors zu den Kreisen der gehobenen Gesellschaft zurückzuführen war. In der Erwartung, dass die Oper bei den Kritikern, die nicht zu diesen Kreisen gehörten, auf eine härtere Haltung stoßen würde, riet Rostislaw dem Komponisten im Voraus, „sich nicht durch das reine Geschwätz in Verlegenheit bringen zu lassen, das höchstwahrscheinlich von den Mitarbeitern des „Musik- und Theaterbulletins“ verbreitet werden wird“ (349). Dies war ein offener Angriff auf Serow, der in der Tat nicht zögerte, eine ziemlich gründliche und ziemlich kritische Rezension der neuen Oper zu veröffentlichen. „... Von einer Oper, die 1859 in Russland und von einem Russen geschrieben wurde“, bemerkte er vernünftigerweise, „haben wir nicht das Recht zu verlangen, dass sie wenigstens nach besten Kräften die Anforderungen erfüllt,

die in unserem Lande, abgesehen von den modernen ausländischen Opern, durch die Opern von Glinka und Dargomyschski in Bezug auf den Charakter des Musikstils selbst entwickelt wurden? Das heißt, haben uns Glinka und Dargomyschski und alle zeitgenössischen französischen und deutschen Opernautoren nicht daran gewöhnt, eine an Spanien erinnernde Musik zu verlangen, wenn die Handlung spanisch ist, eine Musik russischen Ursprungs, wenn die Handlung in Russland spielt, eine Musik mit Motiven wenig russischen Ursprungs, wenn die Handlung in der Ukraine spielt?“ (266, 102).

Nach Serow und wahrscheinlich nicht ohne den Einfluss seines Artikels schrieb Sokalski: „Wenn man statt „Mazeppa“ „Don Alfonso“ schreiben würde, dann hätte man eine solche Änderung vielleicht „Mazeppa“ von Baron B. Vietinghoff-Schel der charakteristischen Mystifizierung beraubt. Keine lokalen Farben; keine Charakterdarstellungen; keine Darstellung des Ortes; keine dramatische Ausdruckskraft - keine Spur.“ (310).

Im Zusammenhang mit einer anderen, stilistisch ähnlich unpersönlichen, eklektischen Oper zu einem russischen Thema - W. N. Kaschperows „Das Gewitter“ (1867) nach Ostrowskis gleichnamigem Drama - erinnerte Serow erneut an die von Glinka und Dargomyschski stammenden nationalen Traditionen der russischen Musik, dass die musikalische Sprache einer Oper dem Wesen der Handlung, der Struktur der Charaktere und der realen Lebensweise, vor deren Hintergrund sich die Handlung entfaltet, entsprechen muss (siehe; 250).

In seiner Bewertung von Kaschperows Oper stimmte Cui durchaus mit Serow überein, und mit seinem üblichen Witz charakterisierte er „Das Gewitter“ als „ein musikalisches Gericht aus russischer Suppe gemischt mit italienischer Pasta“ (129).

Mitte der 60er Jahre wurden die Opern von Serow zum Gegenstand lebhafter Diskussionen, und so wurde er vom Tribun und Richter, der seine Urteile über die Werke anderer Autoren entschlossen und unsympathisch fällte, zum Richter. Die Kritiken zu seiner ersten Oper „Judith“ waren im Allgemeinen recht ruhig und freundlich¹².

¹² Einige dieser Rezensionen sind im Kapitel „Das Opernwerk von A. N. Serow“ aufgeführt.

Im Chor der Stimmen, die dieses Operndebüt des nicht mehr ganz jungen Komponisten wohlwollend bewerteten, stach vor allem die begeisterte Stimme von Apollon Grigorjew hervor, der „Judith“ als eine große künstlerische Offenbarung und den Beginn einer „neuen musikalischen Richtung“ empfand. Der Artikel, der in Grigorjews Zeitschrift „Anker“ abgedruckt und von Grigorjew ohne Unterschrift veröffentlicht wurde, ist inhaltlich eher verwirrend. Der Autor hält Serows Oper für einen „Sieg des Wagnerismus“ als Idee, stellt aber gleichzeitig fest, dass sie nur sehr wenig Ähnlichkeit mit Wagners Werken hat und mehr mit Meyerbeer gemein ist. In einer Hinsicht stellt er Serow sogar über Wagner: „Wagner“, heißt es in dem Artikel, „ist bei aller Unermesslichkeit seines Genies entschieden arm an Melodie (...). Unser Maestro dagegen ist sehr reich an der Vielfalt der Melodie...“ (67, 223).

Die meisten anderen Kritiken sahen das jedoch anders. Rostislaw, der der „Judith“ mehrere Lobeshymnen in Zeitungen gewidmet hat, findet die Schwäche von Serows Oper genau darin, dass Grigorjew in ihr eine Überlegenheit gegenüber Wagners Musikdramen sieht: „Herr Serow vermeidet wie Wagner

eine richtige, gut entwickelte Melodie aus Angst, abgedroschene Formen anzugreifen, und bevorzugt daher im Gesang die Deklamation und eine Art von Meloepia oder gemessener, kadenzierter Rede. In dieser Hinsicht sind beide entschieden falsch“ (364, 39). Er sieht Serows Haupttugend als Opernkomponist in der strengen Bedächtigkeit des Ganzen und der Treue der Farben.

Sieht man von Rostislaws üblicher Geschwätzigkeit und seinem Mentorenton ab, in dem er auf reale und imaginäre Mängel des rezensierten Werks hinweist, kann man seine Rezension insgesamt als fair bezeichnen.

Eine etwas verspätete Reaktion auf die Inszenierung von „Judith“ war die Analyse in Cuis Musikkritik, die mehr als eineinhalb Jahre nach der Premiere erschien¹³.

¹³ Cui erschien erstmals 1864 im Druck, was erklärt, warum seine Reaktion auf Serows Inszenierung der Oper so spät erfolgte.

Seine Haltung zu Serows Oper ist kritischer als die der meisten anderen Rezensenten, obwohl er ihre unbestrittenen Verdienste nicht leugnet¹⁴.

¹⁴ Cui rechnete sich später zu, dass er es als Erster wagte, neben den positiven Aspekten von „Judith“ und Serows nächster Oper, „Rogneda“, "ihre Mängel aufzuzeigen".

Trotz der unglücklichen Wahl der Handlung und der unzureichenden Originalität der Musik ist „Judith“ seiner Meinung nach „ein äußerst bemerkenswertes Phänomen, da es der erste bewusste Versuch in der russischen Oper ist, eine moderne Kunstauffassung zu verwirklichen“ (123)¹⁵.

¹⁵ Es ist anzumerken, dass Stassow, der seine Meinung zu Serows Oper nicht in gedruckter Form zum Ausdruck brachte, sie viel härter behandelte. Siehe seine Briefe an Balakirew vom 17. Mai und 27. Juli-15. August 1863 (33, 199-207, 213-220).

Bei der Bewertung von „Rogneda“ prallten unterschiedliche Standpunkte noch schärfer aufeinander. Bereits im Vorfeld, mehr als ein Jahr vor der Premiere, wurde Serows neue Oper in der Presse angekündigt und das Publikum auf dieses außergewöhnliche Ereignis vorbereitet. Im Zusammenhang mit der Eröffnung der Opernsaison 1864/65 am Mariinski-Theater versicherte Rostislaw seinen Lesern, dass er trotz seiner gedruckten Meinungsverschiedenheiten mit Serow dessen neues Werk, das damals noch lange nicht fertig war, mit völliger Unvoreingenommenheit behandeln würde – „und wenn die neue Oper in ihrer Gesamtkomposition auch nur einen Schritt im Vergleich zu „Judith“ vorankommt, dann werde ich nicht zögern, die ganze Wahrheit ohne die geringste Verheimlichung auszusprechen“ (356).

Je näher die Aufführung rückte, desto gehobener wurde der Tonfall von Rostislaws Äußerungen über „Rogneda“. In einer Rezension eines RMO-Konzerts, in dem einer der Chöre der Oper aufgeführt wurde, schrieb er: „Das Talent von Herrn Serow als Komponist, das sich in seinem ersten Werk so unerwartet zeigte, scheint nicht nachzulassen. (...) in dem chorischen Jagdlied kann man rein russische Kraft und Energie sehen, ohne irgendeine Beimischung von gesäuertem oder falschem nationalem Ausdruck“ (338). Und ein paar Tage

später erklärte er verheißungsvoll: „Noch ein Schritt, noch einer - und unser nationaler Komponist wird so hoch werden, dass man ihn nicht einmal mit der Hand erreichen kann“ (339).

Es überrascht nicht, dass Rostislaw nach solchen Ankündigungen, als „Rogneda“ auf die Bühne kam, eine hemmungslos enthusiastische und apologetische Bewertung abgab. Er erklärte Serows Oper zu nicht mehr und nicht weniger als einem Werk, das „eine Epoche in der russischen Musikwelt“ markiert. „Wie wir dreißig Jahre lang die musikalischen Annalen vor dem „Leben für den Zaren“ bewahrt haben“, sagte Rostislaw mit hochtönender Stimme, „so werden wir sie von nun an vor dem Erscheinen der „Rogneda“ bewahren“ (363). Die unmittelbar auf diese bedeutungsvolle Aussage folgenden Zeilen klangen jedoch etwas zweideutig: „Dieses breit angelegte lyrische Drama vereint sowohl russisches Können als auch reckenhafte Kraft, die Tiefe germanischer harmonischer Verwicklungen und an einigen Stellen sogar italienischen Melodismus, wenn es darum geht, Gefühle zarter Liebe auszudrücken. Kurzum, der Komponist hat sich in seiner neuen Oper einem künstlerischen Eklektizismus im wahrsten Sinne des Wortes verschrieben - und das ist gut so, denn von allen Künsten ist die Musik die einzige, in der der Eklektizismus ein unveräußerliches Bürgerrecht hat.“

Es ist schwierig, diese beiden Urteile in Einklang zu bringen, obwohl sie beide in einem einzigen Absatz zum Ausdruck kommen. Aber so ist Rostislaw, der in der Lage war, sich auf Schritt und Tritt zu widersprechen, ohne dass es ihm peinlich war. Er hat der Analyse von „Rogneda“ vier Artikel gewidmet, die jedoch nichts zur Essenz der Bewertung der oben genannten Worte beitragen¹⁶.

¹⁶ 1870 wurde die gesamte Artikelserie von Rostislaw in einer eigenen Broschüre veröffentlicht.

Cui vertrat einen grundlegend anderen Standpunkt. Er fasste alle seine kritischen Bemerkungen zusammen und schrieb unter Bezugnahme auf das Vorwort des Komponisten zu seiner eigenen Oper: „Wenn wir die gestelzten Standpunkte vergessen, auf die der Autor selbst sein Werk stellt, sehen wir in „Rogneda“ eine gewöhnliche Oper, mit einem Dutzend aber spektakulärer Libretti, ohne moderne Tendenzen, ohne Charakterisierung von Personen und Nationalitäten <...>. Musikalisch ist „Rogneda“ schwächer als „Judith“, viel schwächer als „Rusalka“, aber keineswegs schlechter als eine große Masse von Opern, die überall mit Erfolg aufgeführt werden. Herr Serow... ist ein äußerst kundiger Künstler, ein glorreicher Harmonist und Instrumentator, aber er schafft ohne kreative Fähigkeiten“ (136).

Der junge Novize Laroche, der sich hinter dem Pseudonym „Schüler des Konservatoriums“ verbarg, brachte seine ablehnende Haltung gegenüber „Rogneda“ in schärferer Form zum Ausdruck. Serows Oper enthalte nichts als eine Aneinanderreihung von rein äußerlichen, substanzlosen Effekten, die nicht durch eine hinreichend logische und sich konsequent entwickelnde dramatische Handlung verbunden seien: „Ein ganzer Bazar von Effekten! Es sind so viele, so viele, dass man nicht zur Hauptaufgabe des ganzen Stücks, zu seiner Idee, wenn es denn eine gab, vordringen kann...“ „Es ist seltsam, sich daran zu erinnern“, bemerkt der Autor ironisch, „dass derselbe Herr Serow in seiner früheren Eigenschaft als Kritiker so lange und hartnäckig gegen Meyerbeers Prunkhaftigkeit opponierte“ (172).

Dieser Artikel rief eine Reihe von polemischen Reaktionen und Einwänden in derselben Zeitschrift „Russische Bühne“ hervor, in der er gedruckt wurde. Darunter befand sich auch eine Notiz von Laroche selbst, der diesmal mit seinem richtigen Nachnamen unterschrieb. Seine Vorwürfe an den „Schüler des Konservatoriums“ waren jedoch nur ein Scherz und betrafen nicht den Hauptinhalt des Artikels, d.h. die Bewertung von „Rogneda“. In diesem Punkt verweist Laroche einfach auf den „brillanten“ Artikel von Cui und drückt damit sein volles Einverständnis mit den darin geäußerten Urteilen aus (siehe: 145).

Einige Monate nach der Uraufführung veröffentlichte Stassow einen donnernden Artikel mit dem Titel „Kann man das glauben?“, der in Form eines offenen Briefes an Cui gedruckt wurde. Ohne auf die Analyse von Serows Oper und die Details ihrer Inszenierung einzugehen¹⁷, greift Stassow Rostislaws Behauptung an, Glinkas Periode der russischen Musik sei vorbei und mit dem Erscheinen von „Rogneda“ beginne eine neue Periode.

¹⁷ In dem Artikel „Archäologische Notiz zur Inszenierung von ‚Rogneda‘“ („Europa-Bulletin“, 1866, Buch 3) kritisierte Stassow die historischen Ungenauigkeiten im Libretto und der Inszenierung des Mariinski-Theaters.

Auf die Frage, was der Grund für den enormen Erfolg von „Rogneda“ zu einer Zeit ist, in der „Ruslan und Ljudmila“ und „Rusalka“, die ihr in jeder Hinsicht unermesslich überlegen sind, noch weitgehend unverstanden und unbeachtet sind, antwortet Stassow: „...in ihr erschien sein eigener Meyerbeer! Denn es besteht kein Zweifel, dass Herr Serow die meyerbeersche Richtung, die meyerbeersche Geistesstruktur hat, und wenn er diesen Musiker schon einmal angegriffen hat, so war das nichts als das reinste Missverständnis. Genau wie Meyerbeer denkt er nur an Effekte, die den größten Geschmack befriedigen können <...>. Der einzige Unterschied zwischen den beiden Komponisten besteht darin, dass Meyerbeer manchmal noch mehr Kapazität für musikalische Technik, für musikalische Formen und mehr Phantasie hat...“ (316, 80-81).

Diese Charakterisierung enthielt im Grunde nichts Neues. Verschiedene Kritiker hatten bereits im Zusammenhang mit „Judith“ über Serow als seinen heimischen Meyerbeer in Miniatur geschrieben. Rostislaw kam schließlich zu demselben Schluss. In der Überzeugung, dass sein enthusiastisches Lob Serow nicht zu einem Schritt in Richtung Versöhnung zwang, gab er eine separate Ausgabe seiner Artikel über „Rogneda“ heraus, nicht ohne ein hämisches Postskriptum: „Anhand von „Rogneda“ erkennen wir, dass Herr Serow einige grundlegende Prinzipien seiner Ansichten über Kunst geändert hat. So verspottete er Meyerbeer zwar, scheute sich aber nicht, einige seiner eigentümlichen Techniken zu übernehmen“ (351, 71).

Die heftige Leidenschaft in der Polemik um „Rogneda“ war weitgehend eine Reaktion auf die übertriebene Begeisterung, die dieses Werk, das keinen hohen künstlerischen Wert besaß und zudem den Stempel der offiziellen monarchistisch-kirchlichen Ideologie trug, in konservativen, den herrschenden Behörden nahestehenden Kreisen hervorrief. In der Zwischenzeit hatte sich bis Mitte der 60er Jahre eine neue Generation talentierter junger Komponisten herausgebildet, die unabhängig und kreativ die Traditionen Glinkas weiterentwickelten. Balakirew, der bereits in der zweiten Hälfte der 50er Jahre auf sich aufmerksam machte, gelang es, als Autor interessanter symphonischer und kammermusikalischer Vokalwerke Berühmtheit zu erlangen. 1865 tauchte

ein neuer Name am musikalischen Horizont auf - Rimski-Korsakow, dessen Erste Symphonie mit großem Erfolg in einem der Konzerte der Freien Musikschule aufgeführt wurde. Ende desselben Jahres schloss Tschaikowski sein Studium am St. Petersburger Konservatorium ab und legte als Abschlusswerk eine Kantate über Schillers Worte „An die Freude“ vor, auf die eine Reihe seiner wichtigsten und bedeutendsten Werke folgte. Borodin arbeitete an seiner Ersten Symphonie, die sich durch lebendige Züge kreativer Originalität auszeichnet. Zu dieser Zeit hatte Mussorgski bereits einige seiner Vokalszenen zu Themen des bäuerlichen Lebens geschrieben und seine monumentalen historischen Musikdramen vorbereitet. Auch wenn diese Komponisten noch nicht ihre wichtigsten, herausragendsten Werke geschaffen hatten, noch nicht das wichtigste Wort gesprochen hatten, so gehörte ihnen doch die Zukunft der russischen Musik.

Ihre ersten Schritte wurden von der gesamten Kritik einhellig unterstützt. Eine Reihe von Artikeln und Zeitschriften reagierten wohlwollend auf die Petersburger Auftritte des bis dahin unbekanntes Balakirew im Jahr 1856. „Wir zählen diesen jungen Künstler kühn zu den talentiertesten Pianisten und Komponisten“, schrieb die Zeitung „St. Petersburger Wedomosti“ am 19. Februar. Serow informierte die Leser der Zeitschrift „Musik- und Theaterbulletin“ im Voraus über den bevorstehenden Auftritt Balakirews beim Konzert der St. Petersburger Universität am 12. Februar 1856 und gab einige Informationen über den Debütanten. „Das Erscheinen jeder neuen Gestalt am Horizont der Kunst“, schrieb er, „ist sehr erfreulich, aber wie viel erfreulicher, wenn eine solche neue Gestalt, jung, mit den glänzendsten Hoffnungen, unser Landsmann ist! Wahre, tiefe Freude sollte in den Herzen all jener aufkommen, denen das Schicksal der Kunst in unserer Heimat am Herzen liegt“ (257, 158-159). Ebenso wohlwollend war der Tonfall von Serows Antwort, nachdem Balakirew den Solopart in seinem Konzert Allegro für Klavier und Orchester gespielt hatte. Serow reagierte auch wohlwollend auf die Veröffentlichung von Balakirews zwölf Romanzen im Jahr 1859. Bei der Betrachtung der einzelnen Romanzen stellte er deren Ungleichmäßigkeit fest, doch im Großen und Ganzen bewertete er den gesamten Zyklus sehr positiv und hob die „edle Musikalität“ und das „wahre Talent“ des Autors hervor: „In den Adern dieser Musik fließt wahres musikalisches Blut, das sowohl Glinka als auch Schumann verwandt ist, es fließt der höchste Aristokratismus der Welt, das heißt, eine direkte Berufung zur Kunst“ (275, 173).

Derselbe Serow schrieb nach der Aufführung von Cuis Scherzo in einem der RMO-Konzerte: „... Grüße an den russischen Komponisten, der zum ersten Mal mit einem äußerst bemerkenswerten Werk an die Öffentlichkeit trat“ (303, 197). Und einige Zeit später bemerkte er mit Genugtuung „die warme Sympathie des Publikums für den russischen Komponisten M. P. Mussorgski, der sein Debüt mit einem sehr guten, leider nur zu kurzen Orchesterstück gab“ (290, 214).

Im Laufe der Zeit wandelt sich Serows Haltung gegenüber den jungen Vertretern des Balakirew-Kreises jedoch vom Unterstützer und Propagandisten zu ihrem unerbittlichen Gegner. Er kritisiert beharrlich und unermüdlich die Aktivitäten Balakirews als Leiter der Konzerte der Freien Musikschule und in den Jahren 1867–1869 auch die RMO, sowohl für die einseitige Bevorzugung des Schaffens neuer Komponisten, die ihm, Serow, persönlich unsympathisch sind. Und wenn diese Vorwürfe auch ein Körnchen Wahrheit enthielten, so litten sie

doch gleichzeitig unter einem erheblichen Maß an Subjektivismus und Voreingenommenheit. Ein dramatischer Wandel vollzieht sich in Serows Haltung gegenüber einigen ausländischen Komponisten, insbesondere gegenüber Schumann, dessen Leidenschaft für sein Werk einer unverhohlenen Abneigung weicht. In einer seiner Musikrezensionen für 1869 definiert Serow seine musikalischen Vorlieben und Abneigungen so: „Unter der modernen Musik, die nach Beethoven und Weber erschienen ist, liebe ich Mendelssohn genug, ich verehere Chopin, ich hasse Schumann und seine Nachahmer, nicht sehr viel halte ich von Berlioz, ich liebe Liszt (aber mit Einschränkungen), ich verneige mich vor Wagner <...>. Auf dem Gebiet der russischen Musik verehere ich das Genie unseres Glinka, des Schöpfers der Nationaloper, aber bei Dargomyschski sehe ich nur blasse Mittelmäßigkeit und finde nur schwache Schimmer von Talent in den Versuchen meiner jungen Landsleute“ (272, 2018).

Bei Balakirew leugnet Serow das Vorhandensein einer schöpferischen Gabe vollständig und stellt sogar seine geistigen Fähigkeiten in Frage: „Niemand käme auf die Idee, ihm eine handwerkliche Fähigkeit zum Musizieren abzusprechen. Aber das ist in unserer Zeit für einen „Komponisten“, und sogar „bemerkenswert“(!), zu wenig. Man muss auch eine „Kleinigkeit“ haben: Kreativität ist notwendig, und sie entsteht gewöhnlich nicht in einem zum Denken unfähigen Kopf“ (299, 1844). Der ganze Kreis um Balakirew ist laut Serow nichts anderes als „eine ziemlich zahlreiche Gruppe von Leuten, die nutzlos oder verwirrt sind“ (287, 1857).

Natürlich steckte in diesen in ihrer Schärfe extremen Urteilen viel polemische Bitterkeit, vielleicht auch Ressentiments wegen der Unterschätzung seiner eigenen kompositorischen Verdienste. Wie dem auch sei, Serow nahm in den 60er Jahren eine unversöhnlich feindselige Haltung gegenüber der Gruppe von Komponisten ein, die die fortschrittlichsten innovativen Bestrebungen in der russischen Musik jener Jahre zum Ausdruck brachten. Eine Ausnahme machte er nur für Rimski-Korsakow, den er als hochbegabten und interessanten Künstler anerkannte. Über sein symphonisches Gemälde „Sadko“ schrieb Serow: „Ich glaube nicht, dass Berlioz, bei all seinem außergewöhnlichen Talent für das „Fantastische“, etwas Reizvolleres im Sinne der orchestralen Wirkung schaffen könnte. <...>. Aber meine Begeisterung wird durch die Tatsache, dass der Stil der Musik des jungen Komponisten trotz der unerhörten Orchesterkombinationen ziemlich russisch ist, noch ungemein gesteigert.“ Er schließt mit den folgenden Worten: „Dieses Werk gehört einem Talent, das in seiner Spezialität, mit Musik zu malen, unermesslich ist“ (273, 2028-2029).

Bei aller Unebenheit, manchmal auch Inkonsequenz und Widersprüchlichkeit seiner Einschätzungen, war Serow doch aufrichtig den Interessen der heimischen Kunst zugetan, und wenn er in ihr für sich Neues, Begabtes entdeckte, das ihn faszinierte und fesseln konnte, drückte er seine Freude offen aus und scheute sich nicht, in Übertreibungen zu verfallen.

Die Kritik an der neuen russischen Schule durch reaktionäre Musikschriftsteller wie Faminzyn war von anderer Natur. Wenn er spöttisch über die symphonischen Werke der „Kutschkisten“ schrieb (wobei er sich insbesondere auf Balakirews „Böhmische Ouvertüre“ und Rimski-Korsakows „Sadko“ bezog), dass sie nichts anderes als eine Reihe von Trepaks seien, waren seine Worte voll schlecht verdeckter Feindseligkeit und Verachtung für alles „Bauernhafte“ und „einfache Volk“. „Ist es wirklich wahr“, rief Faminzyn aus, „dass die

Volkskunst darin besteht, dass die Motive für die Kompositionen triviale Tanzlieder sind, die unwillkürlich an ekelhafte Szenen vor der Tür eines Trinkhauses erinnern?“ (369). In konsequenter Weiterentwicklung seiner Urteile hätte er Glinkas „Kamarinskaja“ anathematisieren müssen, aber Faminzyn wagt es nicht, dieses große und allseits anerkannte Werk der russischen symphonischen Klassik zu verletzen.

Während er seine allgemeine Auffassung von der Aufgabe der Musik als der „idealsten aller Künste“ zum Ausdruck bringt, die im Zuhörer „die idealsten Bilder hervorrufen, in ihm die reinsten, erhabensten Gefühle erregen“ und nichts „Niederes“, „Gewöhnliches“ berühren sollte, nimmt Faminzyn die Position von Anhängern der „reinen Kunst“ ein, die sich bewusst von den akuten, drängenden Fragen der realen Wirklichkeit distanzieren. Es ist daher ganz natürlich, dass er sich besonders über Mussorgskis Lieder aus dem Volksleben empört, in denen er einen „kruden, bis zum Zynismus reichenden Realismus“ findet (367).

Faminzyns Angriffe blieben vom Balakirew-Kreis nicht unbeantwortet. Als Reaktion auf seine ersten gedruckten Reden in der Zeitung „Die Stimme“ schrieb Cui: „In musikalischen Fragen hat „Die Stimme“ jetzt eine doppelte Leitung: sie hat ihren eigenen Dalai-Lama - Rostislaw und den ihm untergeordneten Bogdo-Lama - Faminzyn. Der erste gurt tief und lobend und schreibt in genau demselben Ton über „Ruslan“, „Rogneda“ und „Das Gewitter“, als ob sie künstlerische Werke von genau derselben Würde und Bedeutung wären; der zweite vereitelt zutiefst Trivialität, Volkstümlichkeit und Nichtbeachtung konventioneller musikalischer Formen und druckt in „Die Stimme“ Reminiszenzen aus alten Lehrbüchern der Ästhetik“ (114, 129).

Was Rostislaw betrifft, so versuchte er manchmal sogar, eine positive Haltung gegenüber den jungen „Kutschkisten“ zu demonstrieren. „Dieser bemerkenswerte Kreis“, schrieb er, „der, wie es uns scheint, einen bedeutenden Einfluss auf das Schicksal der russischen Musikkunst haben sollte, verdient besondere Aufmerksamkeit“ (358, 162). Doch dieser gönnerhafte und wohlwollende Ton änderte sich, sobald es um die Bewertung konkreter Werke ging. Hier traten die beschränkten, konservativen Vorstellungen des veralteten Kritikers, dessen Urteile sich nicht von den böartigen Invektiven des jüngeren Faminzyn unterschieden, deutlich zu Tage. Rostislaw schrieb über Rimski-Korsakows „Antar“: „Auch in diesem Werk offenbart sich ein unzweifelhaftes Talent, aber es stellt, wie einer von Stassows Gegnern und ^{***}, es richtig formulierte, etwas Ungeheuerliches dar, eine Orgie von Klängen, die weder den anerkannten Formen noch den Regeln der Harmonie gehorcht“ (350, 263).

In dem von Cui zitierten Artikel über neue Musikkritiker stellte er Faminzyn Laroche gegenüber, der ab der zweiten Hälfte der 60er Jahre regelmäßig in der Presse zu erscheinen begann. Cui hob Laroches großes Wissen über Musikgeschichte und Musiktechnik hervor und betonte, dass „er ein glühender Anhänger der Volksmusik und des russischen Volksliedes ist“. Er lobte insbesondere Laroches Artikel über Glinka, auch wenn er mit einigen der darin geäußerten Gedanken nicht einverstanden war. „Ich glaube“, schrieb Cui 1868, „wenn es anstelle der Rostislaws, der Faminzyns und der Serows mehr musikalische Persönlichkeiten wie Laroche gäbe, würde unsere musikalische Entwicklung und unser Verständnis unendlich profitieren“ (114, 133).

Obwohl Laroche nie ein Verbündeter des Balakirew-Kreises war, stimmten seine Ansichten in einigen Fragen mit den Positionen des „Mächtigen Häufleins“ überein (Einschätzung der Bedeutung des Volksliedes für die Herausbildung des nationalen Musikstils, Haltung zu „Ruslan und Ljudmila“, „Rogneda“ und einer Reihe anderer Werke russischer Komponisten). Auch wenn seine Urteile über die Arbeit der „Kutschkisten“ einen Anteil an Kritik enthielten, waren sie weit entfernt von der Rachsucht des Herrn Faminzyns und hatten oft einen positiven Charakter. Wie Serow war Laroche Rimski-Korsakow gegenüber sehr wohlwollend eingestellt. Insbesondere schrieb er sehr wohlwollend über das symphonische Gemälde „Sadko“ im Zusammenhang mit dessen Aufführung in Moskau 1869 und bemerkte über dessen Komponisten: „Dieser Komponist, begabt mit einem hellen und eleganten Talent, einem außerordentlichen Gespür für orchestrale Farben und dazu noch mit einer in Russland seltenen Fruchtbarkeit, befindet sich offensichtlich noch im ersten Stadium seiner Entwicklung“ (168, 9).

Tschaikowskis Name tauchte immer häufiger in der Presse auf und erregte die Aufmerksamkeit der Moskauer und Petersburger Kritiker. Die Aufführung seiner ersten Oper „Der Wojewode“ in Moskau Anfang 1869 löste besonders viele Reaktionen aus. Unter ihnen sticht eine ausführliche Rezension von Laroche hervor, die mit einer kurzen Beschreibung der früheren Werke des Komponisten beginnt: „Der Autor der neuen Oper, die zu Gunsten von Frau Menschikowa aufgeführt wurde, P. I. Tschaikowski, ist dem Publikum und insbesondere dem Moskauer Publikum, bei dem er seine Karriere als Komponist begann, wohl bekannt. Seine Werke, die vor allem in den Konzerten des RMO gespielt werden, haben immer Erfolg gehabt, und einige von ihnen (wie die Sätze II und III seiner Sinfonie, die beim Konzert der Gesellschaft am 3. Februar letzten Jahres gespielt wurden) sogar einen überdurchschnittlichen Erfolg.“ Laroche fährt fort, Tschaikowskis Geschicklichkeit und die Subtilität seiner Instrumentation hervorzuheben und gibt eine allgemeine Charakterisierung seines Werks, die lange Zeit die populäre Wahrnehmung des künstlerischen Bildes des Komponisten bestimmte: „Weiche und anmutige Linien, ein warmes und weiblich-zartes Gefühl, ein Adel, der der abgedroschenen Trivialität fremd ist, das sind die Eigenschaften der besten Werke Tschaikowskis, die wir gehört haben, und umreißen den Charakter seines Talents. Wo er durch die Natur der Aufgabe diese vorherrschenden Aspekte seines Talents nicht ausdrücken konnte, verfiel er oft in Kälte und Künstlichkeit...“ (165, 23).

Was Laroches Beurteilung von „Der Wojewode“ betrifft, so fiel sie trotz seiner Vorbehalte insgesamt sehr negativ aus, und der Komponist selbst erkannte seine Oper bald als gescheitertes Werk an.

Laroche beurteilte die symphonische Fantasie „Fatum“ ebenso harsch und machte nur für das lyrische Thema des eröffnenden Andante eine Ausnahme. „Das tiefe Gefühl, die anmutige, gelungene Vollendung und der Charme der Instrumentation“, so der Kritiker, „machen diesen Satz zu einer der Perlen in Tschaikowskis Werk“ (174, 28). Im Anschluss an diese Worte wiederholt er fast wörtlich die Charakterisierung von Tschaikowskis Werk, die er in seiner Rezension zu „Der Wojewode“ gegeben hat.

Es mag seltsam erscheinen, dass Laroche den schwachen, gescheiterten Werken seines bevorzugten zeitgenössischen russischen Komponisten die meiste Aufmerksamkeit schenkt und den Erfolg seiner ersten Symphonie nur kurz erwähnt. Über die Gründe, die ihn dazu bewogen haben, schreibt er im selben Artikel: „Wenn ich mich so lange mit dem „Fatum“ befasst habe, dann

deshalb, weil das bemerkenswert und schnell entwickelte Talent des jungen Komponisten es der Kritik erlaubt, unerbittlich streng gegenüber seinen Verirrungen und Fehlern zu sein. Sein Werk liegt noch größtenteils vor ihm, und sein hoffentlich glänzendster Teil liegt noch in der Zukunft. Daher hängt außerordentlich viel von seiner rechtzeitigen Lenkung ab“ (174, 29).

Beide Artikel Laroches können als Beispiel für die tiefe Integrität eines Kritikers dienen, der die Interessen der Kunst über persönliche Freundschaften stellt.

Ende der 60er Jahre wurden zwei Ereignisse zum Anlass für besonders heftige polemische Auseinandersetzungen zwischen verschiedenen Strömungen der russischen Musikkritik: die Aufführung der ersten „kutschkistischen“ Oper, Cuis „Ratcliff“¹⁸ und Balakirews Entlassung aus der Leitung der kurz darauf folgenden RMO-Konzerte.

¹⁸ Cui hatte bereits vor „Ratcliff“ zwei Opern geschrieben, die jedoch erst später aufgeführt wurden.

Sowohl Stassow als auch Cui äußerten in der Presse wiederholt, was ihrer Meinung nach eine moderne Oper sein sollte. Ein Jahr vor der Uraufführung von „Ratcliff“ schrieb der Autor: „Was sollten wir von der Opernmusik verlangen? - Das ist eine Frage, die noch lange nicht gelöst ist, obwohl schon viel darüber geschrieben wurde. Mir scheint, dass die Antwort auf diese Frage in zwei Worten liegt: wir müssen von der Opernmusik Wahrheit und Schönheit verlangen. Die Wahrheit besteht darin, dass die Musik während der ganzen Oper getreu das ausdrückt, was auf der Bühne geschieht, unter möglicher Berücksichtigung des Lokalkolorits, des Charakters der Epoche und der Entwicklung des musikalischen Charakters der Schauspieler“ (119, 144).

Bisher, so Cui, habe es keine Oper gegeben, die diesen Anforderungen entsprochen habe, und nur bestimmte Passagen des „Freischütz“, von „Ruslan und Ljudmila“ und der „Rusalka“ genügten ihnen vollständig. Die Verkörperung des modernen Opernideals fand er in Dargomyschskis noch nicht vollendeter Oper „Der steinerne Gast“ und kündigte vorab an: „Dies wird der Kodex sein, in dem russische Vokalkomponisten nach der Treue der Deklamation, der treuen Wiedergabe der Phrasen des Textes fragen werden; dies ist dramatische Wahrheit, die zu ihrem höchsten Ausdruck gebracht wird, verbunden mit Intelligenz, Erfahrung, Kenntnis der Sache und an vielen Stellen mit musikalischer Schönheit...“ (119, 147).

Es wäre durchaus logisch und gerechtfertigt, mit den gleichen Anforderungen an die Bewertung von Cuis eigener Oper heranzugehen, die von den „kutschkistischen“ Kritikern als ein innovatives Werk gepriesen wurde, das neben den klassischen Opern von Glinka und Dargomyschski steht. Rimski-Korsakow analysierte sie in der „St. Petersburger Wedomosti“ ausführlich und schloss seine Rezension mit den Worten: „...‘William Ratcliff‘ ist ein sehr bemerkenswertes Werk, das nach ‚Ruslan‘ und ‚Leben für den Zaren‘ seinen Platz in der Kunst einnehmen wird, wie Dargomyschskis ‚Rusalka‘, und wir können viele neue und schöne Dinge von Herrn Cuis Talent erwarten“ (235, 30).

Trotz des allgemein lobenden Tons der Rezension ist sie nicht frei von kritischen Bemerkungen. Der Autor sieht das Hauptmanko der Oper in der unvollständigen Verwirklichung einer einheitlichen musikalischen und dramaturgischen Idee und sieht den Grund für diesen Mangel in der übermäßig langen Zeit, die der Komponist an seinem Werk gearbeitet hat. „Es ist klar, dass

sich in dieser Zeit, als sich das Talent von Herrn Cui entwickelte, seine Ansichten über die Oper etwas ändern mussten, zumal in dieser Zeit die Frage nach den Formen der Oper eine der lebendigsten Fragen der Kunst für jeden gebildeten Musiker war. Das ist der Grund, warum wir in der Oper von Herrn Cui die verschiedensten musikalischen Formen finden“ (235, 28). Bei der konsequenten Analyse der Oper von Cui bemerkt Rimski-Korsakow, dass einzelne Stellen nicht den „echten Opernanforderungen“ entsprechen und eher „eine Reihe von Konzertstücken“ darstellen. Er stellt fest, dass man manchmal „...einen gewissen Mangel an Erfahrung und Fehler in der Deklamation“ beobachten kann. Trotz der Ernsthaftigkeit dieser Kritikpunkte bewertet er das Werk insgesamt jedoch außerordentlich hoch.

Fast die gesamte übrige Presse behandelte „Ratcliff“ scharf negativ. Kritisiert wurde vor allem die Wahl der Handlung, die sich an Heines Jugendtragödie anlehnt und mit allerlei Schrecken, Albträumen und den unglaublichsten Begebenheiten gespickt ist. Serow unterstellte sogar, dass dieses Werk des jungen Dichters eine Parodie auf die Extreme einer ungezügelter romantischer Phantasie sei, und warf dem Komponisten vor, dass er eine solche „Absurdität“ ernst nehmen könne. Unter den Bedingungen des Aufschwungs der russischen realistischen Kunst in den 60er Jahren kam diese Handlung jedenfalls zur Unzeit und lieferte dankbares Material für Kritiker und Journalisten, die ihren Witz entwickelten.

Serow drückte sein Gesamturteil über Cuis Oper in kurzen und kategorischen Worten aus: „Die Halbheit des Textes in Verbindung mit der schrecklichen Musik ergibt natürlich eine doppelte Halbheit - das ist alles“ (271, 2011). Gleichzeitig räumt er ein, dass „wir es mit einem Kenner der Musik und der musikalischen Struktur zu tun haben“, der „hundertmal höher steht als Schreiberlinge wie Herr Kaschperow und einige andere“.

Von allen gedruckten Reaktionen auf die Inszenierung von „Ratcliff“ war die Rezension von Rostislaw die objektivste. Trotz seiner üblichen naiv-schülerhaften Passagen über die „Disharmonie“, die durch die Nichtbeachtung der Regeln für die Vorbereitung von Dissonanzen entsteht, erkennt er an, dass „die neue Oper in ihrem Autor ein großes, ernsthaftes und enthusiastisches Talent offenbart“. Gleichzeitig ist Rostislaw der Meinung, dass „es verfrüht ist, ihn in den Rang eines Erneuerers oder Reformers zu erheben, und seine Anhänger erweisen ihm in diesem Sinne einen schlechten Dienst“ (359, 160). Es wäre schwierig, die Richtigkeit dieser Worte zu bestreiten.

Unterdessen machte Stassow fast drei Monate nach der Premiere, als das Interesse an der neuen Oper bereits deutlich nachgelassen hatte, mit einem polemischen Artikel auf sich aufmerksam, in dem er alle Behauptungen der Kritiker zu „Ratcliff“ entschieden zurückwies. Selbst der beste Teil des Publikums, so seine Meinung, „schätzt nicht alles an dieser Oper für bare Münze, und die tiefsten, kostbarsten Einzelheiten dieser Schöpfung sind ihm noch nicht voll bewusst.“ „...William Ratcliff“, erklärte Stassow mit Nachdruck, „nimmt in der russischen Musik einen Platz unmittelbar nach den großen Schöpfungen von Glinka und Dargomyschski ein“ (327, 183). Die offensichtliche Übertreibung dieses ebenso kategorischen wie unbegründeten Urteils konnte nur von Gruppenerwägungen diktiert worden sein.

Fanden die „Kutschkisten“ keine Verbündeten und Gleichgesinnten in ihrer Einschätzung von Cuis Oper als herausragend innovativem Werk, so sorgte die

Entlassung Balakirews aus dem RMO für ein anderes Kräftegleichgewicht. Diese Maßnahme, die einen offensichtlichen Sieg des konservativen Lagers über die fortschrittlichen Kräfte der russischen Musik darstellte, löste einhellige Empörung bei all jenen aus, die in der Lage waren, sich über Gruppeninteressen hinwegzusetzen. Nur Serow fand sich in diesem Fall auf der Seite der hämischen konservativen Akademiker wie Faminzyn wieder. Im Gegensatz zur Meinung dieser Gruppe wurde Tschaikowskis protestierende Stimme lautstark vorgetragen. In einem Artikel in der „Zeitgenössischen Chronik“ mit dem Titel „Stimme aus der Moskauer Musikwelt“ erinnerte Tschaikowski an die großen Verdienste Balakirews um die russische Musik und bewertete seinen Rücktritt als einen beispiellosen Akt bürokratischer Willkür. „Wir wissen nicht“, schrieb er, „wie das St. Petersburger Publikum auf eine solch unzeremonielle Behandlung reagieren wird, aber es wäre sehr traurig, wenn der Ausschluss des Mannes, der ihr Juwel war, aus der höchsten musikalischen Institution nicht den Protest der russischen Musiker hervorrufen würde. Wir erlauben uns zu behaupten, dass unsere bescheidene Stimme in diesem Fall ein Ausdruck eines sehr schweren Gefühls ist, das allen russischen Musikern gemeinsam ist...“ (381, 29).

Tschaikowskis Artikel wurde von Stassow in der „St.-Petersburger Wedomosti“ mit seinem Zusatz vollständig wiedergegeben, in dem es unter anderem heißt: „Ja, Moskau hat uns gewarnt, indem es das traurige Ereignis, das sich kürzlich bei uns zugetragen hat, der Öffentlichkeit mitteilte; aber es wird uns im Gefühl der Empörung und im Bewusstsein der Beleidigung, die uns jetzt zugefügt wird, nicht übertreffen“ (318, 186).

Die Diskussion über den Rücktritt Balakirews war damit noch nicht beendet. Sie wurde in der Presse fortgesetzt und zeigte, wie stark die Divergenzen zwischen den musikalischen Gruppen waren und wie stark die öffentliche Meinung war, die die fortschrittliche nationale Richtung der russischen Musik unterstützte.

4.

Gegenstand lebhafter Diskussionen in den Druckwerken waren neue oder zum ersten Mal für die russische Musikszene entdeckte Phänomene ausländischer Musik. Besondere Aufmerksamkeit wurde dem Werk Schumanns gewidmet, der bis Ende der 1850er Jahre in Russland nahezu unbekannt war. Nachdem er 1864 mit einem Artikel über Clara Schumanns Petersburger Tournee sein Debüt als Musikkritiker gegeben hatte, schrieb Cui: „Robert Schumann gehört jedoch zu jenen wenigen Komponisten, die nach Beethoven auftraten, die, obwohl sie den Gipfel seines Genies nicht erreichten, viel eigene, originelle Musik beisteuern konnten; und unter den deutschen Komponisten gehört Schumann zweifellos der erste Platz nach Beethoven“ (117, 3-4). Das Hauptverdienst der RMO, deren Tätigkeit er im Allgemeinen sehr kritisch beurteilte, sah Cui darin, „dass sie Schumann dem Publikum vorstellte und es dazu brachte, ihn zu lieben“ (125, 16).

In seiner leidenschaftlichen Liebe zu Schumanns Werk griff er manchmal zu offensichtlichen Übertreibungen und behauptete beispielsweise, dass „Schumanns Sinfonien nur von Beethovens Neunter übertroffen werden“¹⁹.

¹⁹ Diese Meinung, die in einem Artikel über ein Konzert von K. Schumann im Jahr 1864 geäußert wurde, wird von Cui zwei Jahre später in seinen regelmäßigen Musikalischen Notizen („St. Petersburger Wedomosti“, 1866, 24. März) fast wörtlich wiederholt.

Darin spiegelte sich die Faszination des gesamten Balakirew-Kreises für Schumanns Sinfonien und vor allem für die Dritte, die so genannte „Rheinische“ Sinfonie, wider, deren Einfluss in den ersten Versuchen des epischen Sinfonismus der „Kutschkisten“ zu erkennen ist. Nicht minder schätzte Cui jedoch Schumanns Vokaltex te und Zyklen von Klavierminiaturen, bei denen ihn, wie auch die anderen Mitglieder des Balakirew-Kreises, die überraschende Verbindung von scharfer Charakterisierung mit tiefer Psychologie und die Fähigkeit, mit wenigen knappen Zügen ein vollständiges Bild zu zeichnen, faszinierte. „... Nirgendwo“, schrieb Cui, „manifestiert sich sein außerordentlich origineller Geist, seine ganze Originalität, sein ganzer Humor so klar und deutlich wie in seinen kleinen Dingen. Es ist eine ganze innere Welt mit winzigen, aber vollkommenen Formen, mit tiefen Sorgen und Freuden, die bescheiden, aber wahrhaftig zum Ausdruck kommen“ (121, 58).

Laroche war ein ebenso glühender Verehrer und Propagandist von Schumanns Werk. Im Zusammenhang mit der Veröffentlichung der gesamten Klavierwerke Schumanns durch P. I. Jurgenson schrieb er: „Schumann ist dem russischen Geist viel ähnlicher als Mendelssohn, sein Ruhm und seine Verbreitung in unserem Land, obwohl erst seit kurzem, haben begonnen zu wachsen und versprechen ihm eine große Zukunft in unserem Land. Seine mutige Kraft, seine tiefe Traurigkeit, dieses ständige geistige Ringen, das den inhaltslosen Phrasen, dem Pathos und der theatralischen Brechung fremd ist, sind Elemente, die dem russischen Herzen durchaus verständlich und sympathisch sind“ (155, 14)²⁰.

²⁰ Nach dem Erscheinen der Ausgabe veröffentlichte Laroche in der gleichen „Zeitgenössischen Chronik“ einen ausführlichen Artikel über „Schumann als Klavierkomponist“ (siehe: 175).

Laroche hob vor allem die psychologische Tiefe und die subtile, durchdringende Lyrik Schumanns hervor: „...Die Welt der seelischen Stimmungen, unendlich vielfältig, mit allen feinsten, individuellen Schattierungen, war sein eigentliches Gebiet, und in dieser Sphäre konnte er einen so wahrheitsgetreuen Ausdruck und ein so üppiges Kolorit finden wie keiner vor oder nach ihm“ (153, 47)²¹.

²¹ Interessant ist der in diesem Artikel geäußerte Gedanke, dass geistige Werke selten von zeitgenössischen Komponisten geschrieben werden, weil „der Mensch des 19. Jahrhunderts sich schwer tut, sich von dem persönlichen, eigenständigen Inhalt der Gedanken und Gefühle in Kunstwerken zu lösen“ (153, 48).

Tschaikowskis Einschätzung von Schumann deckte sich weitgehend mit dieser Charakterisierung, da er der Meinung war, dass kein anderer Komponist in der Lage gewesen sei, die Seele des modernen Menschen mit solcher Tiefe und Kraft auszudrücken wie er. „Die Geschichte ist noch nicht für Schumann gekommen“, schrieb Tschaikowski und argumentierte, dass „die Musik der

zweiten Hälfte des gegenwärtigen Jahrhunderts eine Periode in der zukünftigen Geschichte der Kunst darstellen wird, die zukünftige Generationen Schumanns nennen werden“ (380, 38).

Die Kritik der 60er Jahre war sich mehr oder weniger einig in ihrer Haltung gegenüber Berlioz, der im Gegensatz zu Schumann seit seinen ersten Konzertauftritten in St. Petersburg und Moskau im Jahr 1847 in Russland bekannt war. Damals wurde er von Odojewski und dem jungen Stassow, der gerade seine literarische Karriere begann, besonders herzlich empfangen. Beide blieben treue Verehrer des französischen Sinfonikers. Zu ihnen gesellten sich Cui, Laroche und zum Teil auch Serow, dessen Haltung zu Berlioz jedoch unbeständig und schwankend blieb.

Die romantischen Extreme und Übertreibungen, die Berlioz' Werk innewohnen, wurden von Cui zuweilen kritisiert, der ihn jedoch als brillanten innovativen Künstler, einen der Vorboten der modernen Musikströmungen, anerkannte. So kommt Cui in einer ausführlichen Besprechung des Programms der „Symphonie Fantastique“ im Zusammenhang mit ihrer Aufführung auf Druck des Komponisten in einem der RMO-Konzerte zu dem Schluss: „Die Prätentiosität und Fremdartigkeit des Programms wird jedem ins Auge fallen, aber das war in den dreißiger Jahren, als die unbezähmbare Romantik die farblose Ära des Kaiserreichs und der Restauration ablöste, als Victor Hugo in der Literatur alle mit seinen brillanten und talentierten Übertreibungen verblüffte. In einer so heißen Zeit der Reaktion und des Kampfes war jede Faszination nicht nur legitim, sondern auch notwendig; in dieser Leidenschaft, die keine Grenzen kannte, lag die Kraft der neuen Bestrebungen, die Garantie des Sieges, und die musikalische Faszination von Berlioz in der „Symphonie Fantastique“ war, trotz seiner Jugend, genial“ (139, 123).

Noch paradoxer ist die Faszination des Klassizisten Laroche für Berlioz, der in der Kunst vor allem Klarheit, Struktur und Vollständigkeit der Form schätzte. Wenn er sich auf das Werk des französischen Sinfonikers bezog, schien er diese Anforderungen zu vergessen. Laroche hielt Berlioz neben Schumann für einen der Komponisten, die der russischen Kultur am nächsten standen. „Berlioz lag dem russischen Publikum sehr am Herzen“, so Laroche, der feststellte, dass „die außerordentliche Bildhaftigkeit und Plastizität der Musik von Berlioz, die außerordentliche Kraft, mit der dieser große Dichter in der Lage ist, Ideen in Klängen zu erwecken, zu erregen und zu verblüffen“ (151, 35).

Laroche teilte die wichtigsten Bestimmungen von Hanslicks Ästhetik und hatte eine negative Einstellung zur Programmmusik, die er für eine falsche Kunstform hielt. Dies hinderte ihn jedoch nicht daran, Berlioz' bemerkenswerte klangliche Fähigkeiten und die brillante Beherrschung der Orchesterfarben anzuerkennen und die hohe Poesie vieler seiner Werke zu bewundern. Über die Aufführung des Requiems von Berlioz als eines der herausragenden Ereignisse des Moskauer Musiklebens schrieb Laroche: „... man sollte von Berlioz nehmen, was Berlioz bietet. In dieser Bildhaftigkeit, wenn sie auch einen Makel hat, liegt der große Vorteil und Reiz des Requiems“ (158, 8).

Das Werk Wagners, um das in den 50er - 60er Jahren eine heftige Polemik geführt wurde, gelangte nur sehr viel schwerer in das Bewusstsein der russischen Musikkreise. Das „Wagner-Problem“ erlangt zu dieser Zeit internationale Bedeutung und wird zum Gegenstand heftiger Debatten und

Diskussionen in verschiedenen europäischen Ländern. Einige Jahre früher als in Russland wurde es in der französischen Musikpresse mit großer Schärfe diskutiert. Diese Diskussion begann 1852 mit dem berühmten Pamphlet von F. J. Fétis, in dem das Werk und die ästhetischen Ansichten des deutschen Opernreformers aus einer feindlichen konservatorischen Position heraus scharf kritisiert wurden. 1857 reiste eine Gruppe französischer Kritiker nach Deutschland, um sich mit dem in Wiesbaden, einer der Rheinstädte nahe der französischen Grenze, aufgeführten „Tannhäuser“ vertraut zu machen. Das Presseecho auf diese Inszenierung und auf Wagners Oper selbst war überwiegend negativ. Dies war jedoch nur das Vorspiel zu der heftigen Reaktion des französischen Publikums auf Wagners Dirigat in Paris 1860 und zu dem Skandal, der die Aufführung des „Tannhäuser“ an der „Grand Opera“ ein Jahr später begleitete²².

²² Alle diese Tatsachen sind im Buch: 406, 77-100 ausführlich dargestellt.

Serow schrieb am Vorabend dieser Inszenierung, die im Vorfeld für allerlei Aufsehen und Klatsch sorgte: „Dieser Winter - wie groß auch immer der Erfolg des „Tannhäuser“ in Paris sein mag, selbst der schwächste (...) - wird eine wichtige Wende in Wagners Schicksal herbeiführen. Aus einem deutschen Künstler wird er ein Künstler der ganzen Welt werden“ (291, 1389). Diese Vorhersage erwies sich als richtig. Die Ereignisse im Zusammenhang mit den Aufführungen Wagners in Paris fanden ein breites internationales Echo, das zu einem breiten Interesse an der Persönlichkeit und dem Werk des Komponisten beitrug.

In Russland war Wagners Musik bis Anfang der 60er Jahre nur wenig bekannt, und die Bekanntschaft mit ihr beschränkte sich auf einige Orchesterauszüge aus seinen Opern, die in den Petersburger Sinfoniekonzerten aufgeführt wurden. In der Presse gab es jedoch Debatten über Wagner und seine musikalischen und dramaturgischen Prinzipien. Zum überzeugten Wagnerianer wurde Serow vor allem nach seinen beiden Auslandsreisen in den Jahren 1858 und 1859, bei denen er Gelegenheit hatte, Aufführungen von „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ in verschiedenen Städten Deutschlands und Österreichs zu besuchen und den Autor dieser Werke persönlich kennenzulernen. In seinen ausführlichen „Briefen aus dem Ausland“ und „Ausländischen Briefen“ ging Serow ausführlich auf den Inhalt von Wagners Opern ein, charakterisierte die Merkmale jeder einzelnen und berichtete über alle Umstände ihrer Aufführung. Serows Haltung gegenüber Wagner war vorbehaltlos apologetisch. In einem seiner Briefe bemerkt er über den „Lohengrin“: „Den Leuten aus dem Kreis derjenigen, die über Kunst urteilen und denen diese Oper nicht gefällt, können wir nur einen guten Rat geben: dass sie aufhören, sich überhaupt für Musik zu interessieren“ (254, 142). Wagners Werk wird für ihn zum absoluten Kriterium für die Beurteilung jeder Oper. „Die Würde der Opern anderer Komponisten“, schreibt Serow an gleicher Stelle, „wird für mich jetzt ganz einfach gemessen: kann man eine solche Oper nach der von Wagner mit Vergnügen anhören oder nicht?“ (254, 157).

Der Propagierung der musikalischen und ästhetischen Ideen und des Werks seines neuen Idols widmete Serow in den folgenden Jahren eine Reihe von Artikeln, die im gleichen Ton der bedingungslosen Begeisterung und Verehrung geschrieben waren. Sein enthusiastischer Wagnerismus rief in verschiedenen musikalischen Kreisen scharfen Widerstand hervor. Zu den Gegnern Serows

gehörten nicht nur eingegrenzte Konservative wie Rostislaw oder die Akademiker des Rubinstein-Lagers, sondern auch die jungen Mitglieder des Balakirew-Kreises, die „zu neuen Ufern“ strebten. Beide Seiten kamen oft zu extremen Schlussfolgerungen, sowohl in ihrem uneingeschränkten Lob auf Wagner als auch in ihrer völligen Ablehnung von allem, was er geschaffen hatte.

Die Argumente, die von seinen Kritikern in Frankreich und Russland gegen Wagner vorgebracht wurden, hatten viel gemeinsam: die Armut der Melodie, das Fehlen einer wirklichen Dramatik, der übermäßige Reichtum an harmonischen und orchestralen Farben, die Unterdrückung der Stimmen durch den dichten und massiven Klang des Orchesters. Einige französische Kritiker sprachen Wagner generell sein schöpferisches Talent ab und hielten alle seine Neuerungen für das Ergebnis rein zerebraler Erfindungen. Die gleichen Vorwürfe wurden auch von seinen russischen Gegnern erhoben.

Eines der Motive für die Ablehnung von Wagners Werken, das sowohl französischen als auch russischen Musikern gemeinsam war, war die Behauptung, dass seine Bildsprache und stilistische Struktur nicht den nationalen künstlerischen Traditionen der Länder entsprachen, als deren treue Söhne und Patrioten sie sich betrachteten. In einigen Fällen erwies sich dieses Motiv in Russland sogar noch stärker als in Frankreich als entscheidend. Die philosophische und romantische Symbolik der Wagnerschen Opern, die auf einer Verbindung von heidnischer Mythologie und christlichem Erlösungsgedanken beruhte, war der fortschrittlichen russischen Kunst der 60er Jahre fremd, die danach strebte, die Wahrheit des Volkslebens zu verkörpern und lebendige, konkrete menschliche Charaktere in der ganzen Fülle ihrer geistigen Welt und komplexen, oft dramatischen Beziehungen zur Umwelt zu schaffen.

Die Debatte über Wagner hielt jahrzehntelang an und wurde umso schärfer und unversöhnlicher, je mehr sein Werk in die russische Musikrealität eindrang. Wagners Dirigat in St. Petersburg und Moskau im Frühjahr 1863 fanden in der Presse ein breites Echo. Neben den dem russischen Publikum bereits bekannten Werken - der Ouvertüre zu „Tannhäuser“ und der Einleitung zu „Lohengrin“ - erklangen in diesen Konzerten zum ersten Mal für das russische Publikum Auszüge aus den späteren Wagner-Opern „Tristan und Isolde“, „Die Meistersinger“, „Der Ring des Nibelungen“. Die Meinungen gingen auseinander; manches, wie z.B. die Einleitung zu „Tristan“, verwirrte die Kritiker durch seine Neuartigkeit und Ungewöhnlichkeit und löste mehr Verwirrung als Protest aus. Doch im Großen und Ganzen war der Erfolg unbestritten und Serow konnte mit Recht behaupten, dass „die Mehrheit des Publikums eindeutig auf Wagners Seite steht“. Im Gefühl des Sieges schrieb er: „Für einen Musikkritiker, der mehr als sechs Jahre lang in Russland die Bedeutung Wagners für das Schicksal der Musik im Allgemeinen gepredigt hatte, war es ein erfreuliches Phänomen, ein wahrer Triumph - ein starker, tiefer Eindruck, den Wagner sowohl als Dirigent als auch als Musikschafer auf das Petersburger Publikum machte“ (292, 1474).

Rostislaw, der Wagner zunächst mit offensichtlichen Vorurteilen betrachtete und sogar sein Talent als Dirigent in Frage stellte (siehe: 357), sah sich unter dem Einfluss der vorherrschenden Meinung gezwungen, seine anfängliche Einschätzung aufzugeben, was er in der Presse freimütig zugab: „Wir <...> haben völlig vergessen, mit welchem Ausdruck wir uns über das Vorspiel zu „Lohengrin“ geäußert haben, dass wir, während wir Wagners symphonischem Talent und seiner malerisch-kunstvollen Orchestrierung volle Gerechtigkeit

widerfahren ließen, ihn für die nebulöse Unbestimmtheit seiner melodischen Zeichnungen tadelten. Jetzt gestehen wir mit der uns eigenen Einfalt offen, dass das, was uns im Vorspiel zu „Lohengrin“ vom ersten Augenblick an vage erschien, jetzt klar erscheint, und jene Orchestertechniken, die unsere Aufmerksamkeit nur durch die geschickte Verteilung der Stimmen erregten, uns jetzt faszinieren“ (339).

Im Allgemeinen kann man sagen, dass keiner der einflussreichen Kritiker dieser Zeit eine definitiv negative Meinung über Wagner hatte. Eine stärkere Divergenz der Meinungen zeigte sich fünf Jahre später im Zusammenhang mit der Aufführung des „Lohengrin“ am Mariinski-Theater. Unter den zahlreichen Besprechungen dieses Ereignisses sticht wiederum Serows umfangreicher Artikel hervor, der sich zu einem relativ kleinen Teil mit der kritischen Analyse der Inszenierung selbst befasst, während der Hauptteil das Wesen der Opernreform Wagners erläutert, die wichtigsten Etappen des Schaffensweges des Komponisten skizziert und den Platz des „Lohengrin“ unter seinen anderen Werken definiert.

Die Darstellung des Wesens der Wagnerschen Reform, so Serow, „schließt die ganze Geschichte der Oper im Allgemeinen ein, denn die Reform ist unverständlich ohne eine Erklärung des Status quo, durch den sie verursacht wurde“ (265, 1879). Alle großen Opernkomponisten von Gluck und Mozart bis Weber und Glinka hätten die Verwirklichung des Ideals der Oper als Musikdrama angestrebt, „aber in jedem ihrer besten Werke - und zwar ausnahmslos in jedem von ihnen - zieht die Konventionalität, die routinemäßige Formalität der Oper, die die Oper mehr oder weniger weit von dem angestrebten Ideal entfernt, an. <...> In diesem vollen Bewußtsein des Ideals des Musikdramas, in der strengen Verwirklichung des musikdramatischen Gedankens, ohne das geringste Zugeständnis an irgend etwas, ohne die geringste Abweichung zur Seite, - darin besteht Wagners Reform...“ (265, 1880).

Der Gedanke, dass Wagners Werk das Ergebnis des gesamten langen historischen Entwicklungsweges der Operngattung war und das von seinen Vorgängern nur teilweise verwirklichte Ideal der musikalischen und dramatischen Wahrheit zum ersten Mal mit solcher Vollständigkeit und hoher künstlerischer Vollkommenheit verkörperte, wurde von Serow bereits in seinen früheren Artikeln wiederholt geäußert. Hier fasst er nur zusammen, was er bisher zu diesem Thema geschrieben hat.

Unter Hinweis auf den vollständigen und bedingungslosen Erfolg des „Lohengrin“ beim St. Petersburger Publikum versäumte Serow nicht, die Gelegenheit zu nutzen, einen polemischen Pfeil gegen die französischen Musiker zu richten, die Wagner mit grobem Unverständnis behandelten und den skandalösen Misserfolg des „Tannhäuser“ zuließen: „Während man in der „Hauptstadt der zivilisierten Welt“ noch immer furchtbar gegen Wagner gewappnet ist, hat er in unserem Land sofort einen vollständigen Sieg errungen und ist auf keinen Widerstand gestoßen. Dies ist eine bemerkenswerte Tatsache in den Annalen der slawischen Kunst und eine Tatsache von großer Bedeutung für das Schicksal des musikalischen Dramas in Russland“ (265, 1892).

Serows Aussage, dass „Lohengrin“ auf keinen Widerstand gestoßen sei, ist das Ergebnis einer gewissen Selbstgefälligkeit, und er selbst fügt den zitierten

Worten hinzu, dass es keine „heiße Begeisterung“ gegeben habe und der Erfolg von Wagners Oper eher das Ergebnis von „Neugier“ und „Respekt“ als von echtem, tiefem Interesse gewesen sei. Dennoch hat die Aufführung von „Lohengrin“ sicherlich dazu beigetragen, dass das russische Publikum Wagner näher kennengelernt hat.

Einer der stärksten Befürworter von Wagners Werk unter den Vertretern der Musikkritik war Faminzun, der im Zusammenhang mit der Petersburger Uraufführung einen großen Artikel mit dem Titel „Richard Wagner und sein ‚Lohengrin‘“²³ veröffentlichte, der das Publikum auf die Wahrnehmung eines neuen Werks vorbereiten sollte.

²³ „Die Stimme“, 1868, 3., 4. und 5. Oktober, Nr. 273-275. Siehe auch separate Ausgabe: 370.

Obwohl sich die Urteile Faminzuns in vielerlei Hinsicht mit denen deckten, die Serow seit vielen Jahren äußerte, behandelte dieser den Artikel seines unerwarteten Verbündeten nur mit einer akkordischen und sehr zurückhaltenden Zustimmung. „In Deutschland“, bemerkt er, „ist so viel Papier über diesen Gegenstand geschrieben worden, dass ein russischer Feuilletonist nur faul sein sollte, er hebt scherzhaft ein ganzes Büchlein mit Material auf, was Herr Faminzun getan hat - er hat allerdings eine Sache ohne Talent, aber eine ziemlich geschickte Sache getan, da er eine ungeheure Wichtigkeit für Wagners Tätigkeit ausgesprochen und viele eigene Worte des Künstlers gebracht hat“ (265, 1894).

Die Kritiker, die die Meinung des Balakirew-Kreises vertraten, nahmen eine genau entgegengesetzte Position ein. Der Ton von Cui's Rezension war nicht nur scharf kritisch, sondern vernichtend. Cui, der Wagners künstlerische Überzeugung und seine profunde Kenntnis der Anforderungen der Opernbühne anerkannte, nannte ihn „einen Künstler ohne jedes Talent, ohne schöpferische Fähigkeit“ und schrieb ihm „grobe Geschmacklosigkeit“ zu. Hier einige Beispiele für seine Urteile über „Lohengrin“: „Wagners Rezitative sind vernachlässigbar, oder besser gesagt - es gibt sie gar nicht. Was das Rezitativ betrifft, sind die Italiener Wagner weit voraus.“ „Eine solche melodische Armut <...> treffen wir bei keinem der Opernkomponisten an.“ Der Kritiker drückt seinen Gesamteindruck kurz, aber kategorisch aus: „Ich kenne keine Oper, die langweiliger und blasser ist als ‚Lohengrin‘“ (122). Ein härteres negatives Urteil lässt sich kaum fällen.

Auf die Polemik, die im Zusammenhang mit der Aufführung des „Lohengrin“ entstanden ist, geht Stassow in seiner polemischen Notiz „Zum Brief von Herrn Faminzun“ nur indirekt ein. Ohne eine Bewertung von Wagners Oper selbst abzugeben, geht er nur auf Faminzuns Behauptung ein, dass die Vertrautheit mit ihr „zweifellos zu Werken russischer Komponisten führen wird, die einen eigentümlichen russischen Opernstil entwickeln werden, wie der französische, deutsche, italienische, aber nicht einen solchen russischen Stil, bei dem nur in einigen Behandlungen der Melodie eine gewisse äußere Ähnlichkeit mit den Wendungen unserer Volkslieder auftreten würde“.

Diese Worte lösen bei Stassow wütende Empörung aus. „Wie!“, ruft er empört aus, „weiß der Professor des Konservatoriums nicht, dass wir das Erscheinen der russischen Oper nicht zu erwarten haben, dass es sie schon lange gibt? Wie! weiß er nicht, dass es in der Welt ‚Ein Leben für den Zaren‘, ‚Ruslan‘, ‚Rusalka‘ gibt? <...> Danach bliebe den Lehrern unserer Gymnasien noch übrig,

ihren Schülern zu versichern, dass es noch keine russische Literatur gibt und dass die Werke von Puschkin, Gribojedow, Lermontow nur 'äußerliche Ähnlichkeit' mit der russischen Sprache haben" (325, 200).

Trotz der übermäßigen Fülle rhetorischer Fragen und Ausrufe hatte Stassow Recht, wenn er Faminzun vorwarf, die bereits vorhandenen unbestreitbaren Errungenschaften der russischen Musik zu unterschätzen. Die Verteidigung dieser Errungenschaften und der Kampf für die weitere Entwicklung der nationalen Musikkunst auf dem nationalen Weg waren die Hauptmotive seiner gesamten musikkritischen Tätigkeit. Unter Bedingungen, in denen das Werk russischer Komponisten oft diskriminiert wurde, konnte dies nicht nur zu allzu scharfen, einseitigen, sondern auch eindeutig ungerechten Urteilen über Phänomene führen, die den Interessen der russischen Kultur weit entfernt und fremd zu sein schienen. A. A. Gosenpud bemerkt zu Recht: „Wir sollten nicht vergessen, dass Cui und Stassow bei ihrer Verhöhnung von Wagners Oper dem Apologeten Serow den Kampf angesagt haben. Ihre Rezensionen sind keine objektive Bewertung des Werks. Sie sind Dokumente des ästhetischen Kampfes“ (59, 195).

Diese Seite der Frage muss ebenfalls berücksichtigt werden, um die Kontroverse über die italienische Oper, die in den 60er Jahren unvermindert anhielt, richtig einschätzen zu können. Diese Kontroversen haben tiefe historische Wurzeln, die bis Ende der 20er und Anfang der 30er Jahre zurückreichen, und wir hatten bereits Gelegenheit, sie in den vorangegangenen Bänden dieses Werkes zu behandeln. Es sind die Argumente der romantischen Kritik über die Musik des Südens und die Musik des Nordens, über die Fremdheit der ersteren gegenüber dem russischen Nationalcharakter. Dieselbe Antithese lag dem berühmten Streit zwischen den „Mozartisten“ und den „Rossinisten“ zugrunde, der dann durch eine umfassendere Darstellung der Frage nach den Eigenheiten der deutschen und der italienischen Musik ersetzt wurde. Dem Werk deutscher Komponisten - Mozart, Beethoven und Weber - wurde unbedingter Vorrang eingeräumt, was in Russland immer mehr Anhänger fand.

Trotz aller Veränderungen in der ästhetischen Wahrnehmung und im Geschmack behielten die meisten russischen Komponisten eine befremdlich vorurteilsbehaftete, oft geradezu negative Haltung gegenüber der italienischen Oper bei. Verstärkt wurde sie durch die äußerst ungünstigen Bedingungen, unter denen das russische Operntheater seit der Inthronisierung der ständigen italienischen Operntruppe in St. Petersburg im Jahr 1843 stand. Die dadurch entstandene Situation rief berechtigte Proteste hervor, selbst bei Menschen, die weit davon entfernt waren, radikal zu denken. Rostislaw äußerte trotz des enthusiastischen (und oft verdienten) Lobes über die Kunst der gefeierten italienischen Sänger, das ihnen in der Presse großzügig zuteil wurde, die Befürchtung, dass „die italienische Oper vielleicht die Entwicklung der russischen Oper aufgehalten hat“. „...Mit der Etablierung der italienischen Oper in unserem Land“, schrieb er 1853, „mussten die einheimischen Musiker nur eine Zeit lang schweigen“, ohne jedoch die Hoffnung zu verlieren, „dass eine glückliche Zeit für unsere Komponisten kommen würde“ (337, 1-3).

In der Zeit des neuen sozialen Aufschwungs, der mit einem rasanten Wachstum aller Bereiche der nationalen Kultur, einschließlich des russischen Operntheaters, einherging, wurden die Proteste gegen die Privilegien, die die italienische Oper in der russischen Hauptstadt genoss, lauter und stärker. Im Zusammenhang mit der Inszenierung von Verdis bei weitem nicht bester Oper

„Die Macht des Schicksals“, die von der Direktion der Kaiserlichen Theater für ein hohes Honorar in Auftrag gegeben wurde, das dreimal so hoch war wie der Höchstbetrag für russische Opern, schrieb Sokalski: „...über die neue Oper wurde kein musikalisches, sondern ein gesellschaftliches Urteil gefällt, und zwar nicht über sie selbst, sondern über ihren Anlass...“ (309). Die allgemeine Empörung, die durch diese Tatsache ausgelöst wurde, war ein Urteil über diejenigen, die Handlungen und Taten zuließen, die die russischen Komponisten und die nationale Würde der russischen Künstler beleidigten.

Es wurde die Frage aufgeworfen, ob St. Petersburg überhaupt eine ständige italienische Oper brauche, ob sie nicht eine Bremse für die Entwicklung des Nationaltheaters sei. Die Meinung, dass sie ihre Rolle bereits erfüllt hat und ihre weitere Existenz überflüssig ist, wurde unter anderem von Ap. Grigorjew geäußert: „Es gab einmal eine Zeit, in der man ausländische Winde brauchte, und es besteht kein Zweifel, dass man die italienische Oper brauchte, um unseren musikalischen Sinn und Geschmack zu schulen. Aber auch ihre Aufgabe geht vorüber; in unserem Land bildet sich eine nationale Oper, und vielleicht ist die Zeit nicht mehr fern, in der diese nationale Oper ihren rechtmäßigen Platz wieder einnehmen wird...“ (66, 424).

Kaschkin, der im Allgemeinen nicht zu extremen Urteilen neigte, schrieb über dieselbe Sache in einem entschiedeneren Ton; seiner Meinung nach ist die italienische Oper in ihrem gegenwärtigen Zustand „eine Sache, die ihr Alter überlebt hat“. Ihre Popularität beruht nach Kaschkin auf dem unterentwickelten Geschmack des Publikums: „Wenn sich das Niveau des Musikgeschmacks etwas hebt, <...> dann wird die italienische Oper vollständig archiviert sein und als eine Tatsache der Musikgeschichte in Erinnerung bleiben“ (99).

Diese Vorhersage hat sich natürlich nicht bewahrheitet, aber Kaschkins Kritik an der italienischen Oper beruhte auf einer aufrichtigen Liebe zu seiner heimischen Kunst und dem Bestreben, alles zu beseitigen, was ihrer freien, ungehinderten Entwicklung und ihrem Gedeihen im Wege steht. Die gleichen Anreize leiteten Laroche, als er diejenigen verurteilte, die eine einseitige Voreingenommenheit gegenüber der italienischen Oper haben und auf ihre russische Musik herabschauen. „Ich habe immer bemerkt“, schrieb er, „dass eifrige Italienfanatiker unter den Russen die einheimischen Musiker mit Geringschätzung, mit Spott behandeln <...>. Wir haben noch keine Leute gezüchtet, die sich als leidenschaftliche Musikliebhaber bezeichnen und eine völlige Geringschätzung der russischen Musik an den Tag legen; Leute vom gleichen Typ wie jene, die 1836 über „Ein Leben für den Zaren“ sagten: *c'est une musique des cochers*“ (147, 11).

Gleichzeitig betonte Laroche, dass er nicht zu den „fanatischen Gegnern der italienischen Komponisten“ gehöre, die ihnen „nicht den Schatten eines Talents, einer Originalität oder eines Charmes“ zugestehen wollten. Obwohl er die Adresse nicht angibt, kann man davon ausgehen, dass sich diese Erwiderung gegen die „kutschkistischen“ Kritiker, insbesondere Cui, richtet, die jegliche künstlerischen Verdienste der italienischen Oper völlig ablehnen. Cui beginnt seine Rezension der „Opernsaison in St. Petersburg“ mit einer Charakterisierung der verschiedenen nationalen Opernschulen und fasst alles, was er über die italienische Schule sagt, wie folgt zusammen: „Wenn man all dies in Betracht zieht, nämlich, dass die italienische Musik außer der Melodie nichts Interessantes zu bieten hat, dass ihre Harmonien schlecht sind, dass es überhaupt keine Entwicklung des musikalischen Gedankens gibt; dass ihr

Drama aus den naivsten Techniken besteht, ihre Rezitative farblos sind und, fügen wir hinzu, dass auch die Instrumentierung der Italiener von der gewöhnlichsten ist - dann wird man verstehen, warum die italienische Musik für einen entwickelten Musiker fast nicht existent ist und warum keine italienische Oper von großem Interesse ist“ (132, 33-34).

Cui führt den Erfolg der italienischen Oper beim Publikum ausschließlich auf die schönen Stimmen und das hohe gesangliche Können der Sänger zurück: „Das Publikum der italienischen Oper besteht nicht aus Musikliebhabern, sondern aus Liebhabern des Gesangs <...>. Mehr noch: für viele dieser Herren ist der Gesang nicht wichtig, sie wollen nur den schönen Klang der Stimme hören, eine rein gesungene Roulade“ (132, 34).

Indem er ein so hartes Urteil über die gesamte italienische Oper fällt, sieht Cui in ihr nicht die Fähigkeit, sich weiterzuentwickeln, sich etwas Neues anzueignen, und deshalb wird ihre Zukunft von ihm in einem höchst erbärmlichen Licht dargestellt. Über Verdis „Don Carlos“, der 1867 in Paris aufgeführt wurde, schrieb der Kritiker: „In der Musik des „Don Carlos“ hat Verdi seine Art etwas verändert; in seinem neuen Werk wollte er offenbar tiefer und ernster erscheinen als in seinen früheren, und die ärmste Phantasie mit dieser scheinbaren Einfachheit überdecken. Aber all diese Tiefe besteht nur in einer Menge vager und undeutlicher Sprache“ (128).

Diese und ähnliche Urteile waren eindeutig voreingenommen. Nicht alle Kritiker teilten die Ansicht, die italienische Oper sei ein schräges und unbewegliches Phänomen, das sich von der allgemeinen Entwicklung der europäischen Musik abhebt. Rostislaw beurteilte Verdis schöpferische Entwicklung bei aller Leichtigkeit und Inkonsequenz viel richtiger und stellte bereits in seinen Werken der 50er Jahre neue Züge fest. Wenn es Verdis ersten Opern nach Rostislaws Meinung an „künstlerischer Vollendung und so genannter musikalischer Farbe“ fehlte, dann „wird in „Rigoletto“, vor allem in seinem letzten Akt, die Veränderung sehr deutlich, und der Versuch des Komponisten, dramatische Charaktere und Situationen mit Musik zu umreißen, ist äußerst erfolgreich“ (346). Rostislaw führt auch Verdis „Troubadour“ auf die gleiche „zweite Art“ zurück.

Es sei darauf hingewiesen, dass Serow, dessen Haltung gegenüber Verdi sich im Laufe der Zeit von einer fast völligen Ablehnung alles dessen, was er geschaffen hatte, zu einer Anerkennung des „großen, dem Genie nahen Talents“ des Komponisten gewandelt hat, den letzten Akt von „Rigoletto“ sehr hoch lobte. Über das berühmte Quartett aus diesem Akt schrieb er: „Nach den Maßstäben der strengsten musikalischen Bewertung muss zum Beispiel das Quartett aus „Rigoletto“ an dramatischer Wahrheit und an dem verführerischen Reiz seiner Klangkombination einen der höchsten Plätze in der gesamten Opernliteratur einnehmen“ (248, 1442).

Hier gibt Serow eine brillante in ihrer Helligkeit und Genauigkeit Charakterisierung von Verdi als Künstler seines Landes und seiner Zeit: „Wie jedes mächtige Talent, spiegelt Verdi seine Nationalität und seine Epoche. Er ist die Blume seines Landes. Er ist die Stimme des modernen Italiens, nicht des träge schlummernden oder sorglos fröhlichen Italiens der komischen und scheinbar ernstesten Opern von Rossini und Donizetti, nicht des sentimental und elegischen, weinenden Italiens von Bellini, sondern des zum Bewusstsein erwachten Italiens, des von politischen Stürmen aufgewühlten Italiens, des kühnen und glühenden Italiens bis hin zur Raserei.“

Diese Charakterisierung ähnelt in vielerlei Hinsicht dem, was der Musikkritiker von Nekrassows „Sowremennik“ über die Gründe für den enormen Erfolg von Verdis Opern und ihre unwiderstehliche Wirkung auf das Publikum schrieb. Unter Hinweis auf den außergewöhnlichen Reichtum und die Ausdruckskraft der melodischen Sprache des Komponisten und seine Fähigkeit, jede dramatische Situation musikalisch zu charakterisieren, schrieb dieser Autor: „Wenn wir noch hinzufügen, dass Verdi für seine Opern Themen wählt, die für die zeitgenössischen gesellschaftlichen Fragen relevant sind, und von ihnen meist starke Themen, mit scharf umrissenen Charakteren und klar definierten Positionen, werden wir den Grund für ihren Einfluss auf das Publikum verstehen“ (140, 72-73).

Einige italienische Opern wurden von der demokratischen Öffentlichkeit als Werke von akuter inhaltlicher Relevanz wahrgenommen, die mit ihren Befreiungsbestrebungen übereinstimmten. Zu solchen Opern gehörte Rossinis „Wilhelm Tell“, der viele der führenden Persönlichkeiten der russischen Kultur faszinierte und gleichzeitig eine hochmütige, misstrauische Haltung der „Machthaber“ hervorrief. M. E. Saltykow-Schtschedrin spottet in feuilletonistischer Manier über den Wunsch reaktionärer Kreise, den eigentlichen Klang dieser Oper in der Zeit des schärfsten ideologischen Kampfes der frühen 60er Jahre zu dämpfen oder ganz zu beseitigen.

Er gibt sich als loyaler, konservativer Provinzler aus, der nach seiner Ankunft in St. Petersburg die Aufführung von „Wilhelm Tell“ in der italienischen Oper besucht und sich über das Verhalten der „Nihilisten“ empört, die seiner Meinung nach während der Aufführung lärmende Demonstrationen veranstalten. Schtschedrins Figur schildert das Geschehen im Theater während der Szene des Zusammenstoßes zwischen den Schweizern und den Österreichern im ersten Akt so: „Wir dachten, dass Tamberlik Tamberlik und Debassini Debassini sei, dass sie Arien, Duette, Trios singen, weil sie Solisten sind und von der Theaterleitung genau zu diesem Zweck engagiert wurden. Wir waren der Meinung, dass die Dorfbewohner im Chor singen sollten, und dass das Ziehen der Schwerter nur die Kulisse des Stücks war und eine angenehme Abwechslung für das Auge darstellte. Die Nihilisten sahen das Gegenteil; sie konnten die Österreicher von den Dorfbewohnern durch einen anathemaähnlichen Instinkt unterscheiden, und aus dem Verhalten der Ersteren schlossen sie, dass es ihnen nicht um die Einrichtung von Sonntagsschulen, sondern um etwas anderes ging“ (245, 192). Der stürmische Beifall, der dem Darsteller der Rolle des Arnold im zweiten Akt zuteil wird, gibt Schtschedrins Figur den Anlass zu folgender Tirade: „Und nun bricht aus seiner Brust ein Satz hervor, der alle Nihilisten entsetzt. Der Punkt ist, dass dieser Satz mit dem Wort *libertá* endet, einem Wort, das bekanntlich von unserem berühmten Publizisten Katkow erfunden wurde. Aber im Munde von Herrn Katkow hatte es eine sehr günstige Bedeutung und bedeutete nur Mäßigung und Ordentlichkeit <...>. Aber die Nihilisten haben das alles nicht verstanden und alles durcheinander gebracht. Infolgedessen haben sie sich wer weiß was ausgedacht“ (245, 194-195).

Saltykow-Schtschedrins Pamphlet nahm Anfang 1863 eine besondere Aktualität an, als in Polen ein Aufstand ausbrach, der die Sympathie und Unterstützung der gesamten fortschrittlichen russischen Öffentlichkeit erregte. Die Analogie zwischen dem Aufstand des polnischen Volkes gegen den russischen Zarismus und dem Kampf des Schweizer Volkes um die Befreiung

von der österreichischen Herrschaft lag auf der Hand, und wer lesen konnte, erriet leicht die wahre Adresse von Schtschedrins Satire. Auf diese Weise wurde der ästhetische Streit um die italienische Oper mit den akutesten politischen Problemen unserer Zeit verknüpft.

Es gibt also zwei unterschiedliche Auffassungen von der italienischen Oper. Die eine ist rein hedonistisch, charakteristisch für Musikliebhaber der gehobenen Gesellschaft, die den sinnlichen Charme der italienischen Opermelodien und die Schönheit der Stimmen ihrer Interpreten genossen, ohne sich mit dem tieferen Sinn der aufgeführten Werke zu befassen. Diese Einstellung wurde von Rostislaw zum Ausdruck gebracht, der die italienische Oper mit dem Wein verglich, der „den Blutkreislauf leicht beschleunigt und allgemein die Sinne erfreut“. „Nur Menschen von mürrischem Charakter, mit einem streng pedantischen Verstand, unterwerfen sich nicht ihrem Einfluss; die Mehrheit der Sterblichen, weniger oder mehr zufrieden mit dem Leben, gehen aus einer Aufführung der italienischen Oper mit einem lächelnden Gesicht, einem leichten und freien Gang hervor und pfeifen oder summen die gehörten Melodien“ (342, 340-341).

Für Rostislaw ist die italienische Oper eine Kunst für Wohlhabende und Zufriedene, die nicht durch komplexe, schmerzhaft Probleme und Sorgen belastet sind. Anders wurde sie von Menschen mit einer fortgeschrittenen demokratischen Denkweise wahrgenommen, für die sie nicht nur eine Quelle künstlerischen Vergnügens, sondern auch hoher staatsbürgerlicher Gefühle darstellte. Aus dieser Sicht war die Zugänglichkeit und emotionale Ansteckungsfähigkeit ihrer Musik keine Schwäche, sondern eine Tugend, denn sie ermöglichte es ihr, leicht und schnell eine breite Masse von Zuhörern zu erreichen. Ein bereits zitierter Mitarbeiter von „Sowremennik“ schrieb: „So wie das moderne Ziel der Wissenschaft darin besteht, die Masse aufzuklären und den Interessen des Volkes zu dienen, so besteht das moderne Ziel der Kunst darin, die Freizeit der Mehrheit, nicht nur einiger weniger, edel zu unterhalten und die ästhetischen Bedürfnisse der Massen zu befriedigen“ (140, 73).

Die Verfechter neuer musikalischer Formen, die „Kutschkisten“ in ihrem ästhetischen Rigorismus, haben die Bedeutung dieser Seite des Themas oft übersehen oder unterschätzt. Cui schrieb und erklärte den Erfolg von Opern wie „Die Stumme von Portici“ und „Wilhelm Tell“ mit ihren bürgerlichen Themen: „Aber die Musik hat nichts mit dieser sympathischen Bürgerlichkeit des Textes zu tun. Mehr noch, diese „Bürgerlichkeit“ scheitert irgendwie noch in der Musik, und die Musik dieser „bürgerlichen Motive“ kommt manchmal so schlecht heraus. Es kann nicht anders sein: das ist die einzige Möglichkeit, auf die Massen einzuwirken, und wenn es stimmt, dass Tyrtaios die Spartaner mit seinen Liedern inspirierte, dann können wir ohne Fehler sagen, dass er ihnen Vulgaritäten vorsang...“ (113).

Der leicht ironische Ton dieses Textes ist der individuellen Art von Cui zuzuschreiben. Aber die Unterschätzung der Probleme der Masse und der Zugänglichkeit der Kunst war nicht nur für ihn, sondern auch für Stassow charakteristisch, obwohl sie im Widerspruch zum demokratischen Charakter seiner allgemeinen ideologischen Positionen zu stehen schien.

Wie groß auch immer die Differenzen zwischen den Kritikern des fortschrittlichen Lagers in ihrer Haltung gegenüber der italienischen Oper sein mochten, als die Frage nach der ungleichen Stellung der russischen und der italienischen Oper aufkam, nach den enormen Summen, die für den Unterhalt

der letzteren ausgegeben wurden, nach der Tatsache, dass sie das beste Theatergebäude in St. Petersburg erhielt und ihre Produktionen mit einem noch nie dagewesenen Luxus ausgestattet wurden, von dem der Autor einer der russischen Opern nicht einmal zu träumen gewagt hätte - da verschwanden alle Meinungsverschiedenheiten. Der Kampf für die Gleichberechtigung des einheimischen Operntheaters und die Beseitigung aller Hemmnisse für seine Entwicklung und sein erfolgreiches kreatives Wachstum blieb eine der vordringlichsten Aufgaben der fortschrittlichen Musikkritik.

5.

Das Wachstum des positiven wissenschaftlichen Denkens in den 60er Jahren, das durch große Errungenschaften in verschiedenen Bereichen der Naturwissenschaft und des humanitären Wissens gekennzeichnet war, führte zu dem Wunsch, sich der Musik mit festen, objektiven Kriterien zu nähern und die Besonderheiten der musikalischen Kunst, ihre Entstehung und die Wege ihrer historischen Entwicklung sowie ihren Platz und ihre Bedeutung im geistigen Leben der Menschheit gründlich zu verstehen. In dieser Zeit wurden die Grundlagen der russischen Musikwissenschaft gelegt, und obwohl die konkreten Forschungsergebnisse nicht immer dem Umfang und der Vielfalt der Probleme entsprachen, wurden die wichtigsten Aufgaben definiert und die Wege und Methoden zu ihrer Lösung aufgezeigt.

Die eng mit dem Leben und der schöpferischen Praxis verbundene russische Musikwissenschaft war dem geschlossenen Akademismus fremd und zeichnete sich durch eine aufklärerische Orientierung aus. In seinem Artikel „Musik und Gespräche darüber“, der in der ersten Ausgabe des „Musik- und Theaterbulletins“ veröffentlicht wurde, schrieb Serow: „... für eine richtige Beurteilung der Musik und für ihren vollen Genuss sind sowohl die Entwicklung des Geschmacks zusammen mit der Entwicklung der poetischen Empfänglichkeit als auch die Vertrautheit mit den technischen Bedingungen und dem Organismus der musikalischen Kompositionen gleichermaßen notwendig“ (268, 83). In mehreren aufeinanderfolgenden Ausgaben derselben Zeitschrift wurde sein „Kursus der musikalischen Technik“ veröffentlicht, dessen Aufgabe es war, einem breiten Kreis von Hörern die theoretischen Grundkenntnisse zu vermitteln, die für eine bewusste, sinnvolle Wahrnehmung von Musik notwendig sind. Nach den Worten des Autors sollte dieses Handbuch „nicht lehren zu komponieren, nicht aufzuführen, sondern Musik intelligent zu „hören“, zu lernen, in die Formen musikalischer Werke einzudringen, in alle organischen Gesetze der musikalischen Kunst einzudringen - all dies zu lernen, um die Mittel zu geben, die Kunst besser zu genießen und sie vernünftig zu beurteilen“ (263, 291).

Die veröffentlichten Abschnitte des „Kurses“ befassen sich mit den Eigenschaften des musikalischen Klangs, die ihn vom Klang als physikalisches Phänomen unterscheiden, und mit der Struktur der Klangfolge der europäischen Musik. Ferner wollte Serow auf die Grundelemente der Musik - Rhythmus, Melodie, Harmonie -, auf die wichtigsten Formen musikalischer Werke und die „musikalische Organologie“, d.h. die Lehre von den Instrumenten, eingehen. Doch diese Teile des „Kurses“ wurden nicht geschrieben. Wie viele von Serows anderen Plänen blieb er unvollendet.

Mitte der 60er Jahre plante Serow ein „vollständiges musikalisches Lehrbuch“, das den gesamten Zyklus der musiktheoretischen und -historischen Disziplinen abdecken sollte. Aber auch diese Absicht wurde nicht verwirklicht. 1864 erschien Serows Artikel „Musik, Musikwissenschaft, Musikpädagogik“, den der Autor als Vorbereitung für ein geplantes großes Werk betrachtete. Hier wurde zum ersten Mal in der russischen Literatur der Begriff „Musikwissenschaft“ („Musikwissenschaft von der technischen, historischen und ästhetischen Seite“) verwendet.

Ausgehend von dem Verständnis der Musik als einer besonderen Sprache schreibt Serow: „Die Kenntnis dieser Sprache ist das, was man im engeren Sinne Musikwissenschaft nennt. Im weiteren Sinne muss die Musikwissenschaft sowohl die „Geschichte“ der Entwicklung dieser Sprache und ihrer Literatur als auch die Philosophie dieser Sprache umfassen, d.h. einen Teil der Ästhetik, der Wissenschaft der schönen Künste“ (269, 1585).

Serow lehnt sich entschieden gegen den schulischen Dogmatismus auf, der versucht, einige absolute, unveränderliche Gesetze der musikalischen Komposition aufzustellen. Alle Regeln und Vorschriften in der Musik, so argumentiert er, sind relativ und wandelbar. Ihre Entwicklung nachzuzeichnen ist die Aufgabe der Musikgeschichte, die nicht nur hilft, die Phänomene der Vergangenheit, sondern auch die gegenwärtigen Prozesse zu verstehen. In der zweiten Hälfte des Artikels versucht der Autor, einen „kritischen Blick“ auf die gesamte Entwicklung der Musik in den letzten drei Jahrhunderten zu werfen. „Diese Betrachtung“, so sagt er, „wird den Zweck haben, pragmatisch zu zeigen: warum gerade diese oder jene Art von Musik unter solchen und jenen Bedingungen entstehen und sich entwickeln musste; inwieweit dieser oder jener Held des musikalischen Schaffens den allgemeinen Kunstschatz bereichert hat und schließlich - in welcher Phase genau sich die Gattungen der Musik in Europa und in Russland befinden, d.h. wohin genau die gesamte Musik tendiert“ (269, 1599-1600).

Serow, der über eine enorme allgemeine humanitäre und spezifisch musikalische Gelehrsamkeit und eine ausgezeichnete Kenntnis der Musikkritik verfügte, stellte seiner Betrachtung des Werks dieses oder jenes Komponisten in der Regel ausführliche historische Rückblicke voran, deren Aufgabe es war, die Wurzeln aufzudecken, aus denen das betreffende Phänomen erwuchs, den Prozess seiner Entstehung und allmählichen Reifung aufzuzeigen. Damit folgte er dem Beispiel von Belinski, der eine ähnliche Methode in seinen Jahresrückblicken auf die russische Literatur oder in seinem berühmten Artikelzyklus über Puschkins Zweifel anwandte. Die Werke Belinskis und anderer ihm nahestehender Autoren auf dem Gebiet der Literaturkritik sind nach Serows Meinung von großer Bedeutung für die Musikwissenschaft, die er als „Schwester der Literatur“ bezeichnet. Auf dem gleichen Weg können die russischen Musikwissenschaftler seiner Meinung nach nicht nur das Niveau der westlichen Musikwissenschaft erreichen, sondern sogar noch höher werden.

Von großem Interesse sind Serows analytische Skizzen, in denen er versucht, die ideologischen und dramaturgischen Absichten von Musikwerken durch eine thematische Analyse aufzudecken. Der Aufsatz „Die Rolle eines Motivs in der gesamten Oper ‚Ein Leben für den Zaren‘“, in dem er die allmähliche Entstehung des Themas des Schlusschors „Ruhm“ nachzeichnet, ist weithin veröffentlicht worden. Nach der Annahme des Autors sollte dieser Aufsatz der erste des Zyklus unter dem allgemeinen Titel „Experimente der technischen Kritik an der Musik von M. I. Glinka“ sein. „Meiner Meinung nach“, bemerkt Serow, „kann nur

eine solche vergleichende Anatomie der Musik der Musikkritik als feste Stütze dienen und ihr unerschöpfliche und völlig unberührte Reichtümer offenbaren“ (279, 192).

Serow wendet eine ähnliche Methode in seinem Artikel „Thematisierung der Ouvertüre zur Oper ‚Leonore‘“ an, in dem er die thematische Struktur von Beethovens „Leonoren-Ouvertüre“ Nr. 3 analysiert und ihre einzelnen Elemente mit der Bedeutung des gleichen oder ähnlichen Materials in der Oper selbst vergleicht. Im Ergebnis kommt Serow zu dem Schluss, dass der Inhalt dieser Ouvertüre auch der Inhalt der Oper ist. Außerdem ist sie (die Ouvertüre - J. K.) in ihrer abstrakten Gefühlswelt unvergleichlich höher als die Oper, in der Beethoven unter der Unterdrückung des Zeitgeistes seinen Idealen nicht ganz folgen konnte, sein Werk den Auffassungen und Anforderungen des Opernstils der Zeit unterordnete...“ (302, 1424).

In allen Sinfonien Beethovens ab der „Heroischen“ und in vielen seiner anderen Werke stößt man, wie Serow feststellt, „auf einzelne Gedanken, die die Absichten des Musikdichters recht deutlich machen“ (302, 1408). In Kompositionen ohne programmatischen Titel oder Textvorlage ist diese Aufgabe jedoch deutlich schwieriger und erfordert einen äußerst feinen und vorsichtigen Ansatz, um zu einer richtigen Lösung zu gelangen. In der Entdeckung des „poetischen Sinns“ von Instrumentalmusikwerken sah Serow die zentrale Aufgabe dessen, was er „vergleichende musikalische Anatomie“ nannte.

Diese Experimente von Serow enthalten die Keime jener Methode der musikalischen Analyse, die viel später von sowjetischen Musikwissenschaftlern im Detail entwickelt und wissenschaftlich untermauert wurde.

Einige der von Serow gestellten Aufgaben wurden in Laroche's Werk weiterentwickelt. Das Problem des Historismus stand im Mittelpunkt seiner Aufmerksamkeit. In seinem Artikel „Das historische Studium der Musik“ schrieb er von der Notwendigkeit, die Musikgeschichte aus „jener exklusiven Sphäre verstaubter Gelehrsamkeit, in der sie jetzt eingeschlossen ist“, herauszuholen, und er sah den Weg dazu darin, „die Verbindung zwischen ihr und der allgemeinen Geschichte“ herzustellen, „ihre lebendige Solidarität mit allen anderen Zweigen der menschlichen Entwicklung“ (149, 692). Mit anderen Worten: Laroche sah die Geschichte der Musik als Teil der allgemeinen Kulturgeschichte, die ihrerseits mit der politischen und sozialen Geschichte der Völker verbunden ist. „...Die Musikgeschichte“, schreibt er, „muss als eine Abteilung der allgemeinen Geschichte anerkannt werden“ (149, 694).

Als Beispiel für die Abhängigkeit der Kunst von den Ereignissen des sozialen und politischen Lebens verweist Laroche auf die Veränderungen in der Struktur des künstlerischen Denkens, die durch die Große Französische Revolution hervorgerufen wurden. Es sei die Revolution gewesen, die „die individuelle Persönlichkeit in den Vordergrund rückte“, die „die Kunst ihrer früheren friedlichen, vollständigen und ganzen Stimmung beraubte“ (149, 697). Laroche nennt die neue Richtung, die diese Veränderungen mit sich brachten, „subjektive Lyrik“ und stellt fest, dass sie in der Musik besonders anschaulich und charakteristisch zum Ausdruck kam. Mit dieser Definition meint der Kritiker nichts anderes als die Romantik.

Ein Beispiel für die konkrete Anwendung der Prinzipien des Historismus auf die Analyse einzelner künstlerischer Phänomene ist der von Laroche zur gleichen Zeit verfasste große Artikel „Glinka und seine Bedeutung in der

Musikgeschichte“, den wir oben bereits besprochen haben. Glinkas Werk wird hier vor einem sehr breiten historischen Hintergrund betrachtet, und der Autor berührt die Frage der Romantik: „Die Romantik ist mit all ihrer Einseitigkeit untergegangen, aber die Achtung, die sie dem Volk vermachte, ihre enthusiastische Liebe zur nationalen Bühne blieb und trug reiche Früchte“ (143, 38).

Zwei Bereiche, die die besondere Aufmerksamkeit der russischen Musikwissenschaftler auf sich zogen, waren das Volkslied und der altrussische Kirchengesang. Das besondere Interesse an den mit diesen Bereichen verbundenen Problemen bedeutete keineswegs eine Abkehr von den dringenden Aufgaben der Modernität. Im Gegenteil, es entsprang dem Wunsch, die Ursprünge der nationalen Einzigartigkeit der russischen Musik zu identifizieren. „... Eine pragmatische Musikgeschichte“, so Serow, „sollte sich eine ihrer Hauptaufgaben stellen: klarer und deutlicher zu zeigen, wie der wichtigste Teil aller bestehenden Musik entstanden ist, kristallisiert aus Volksliedern, diesen Monaden der Musik, die als Keime für die Entwicklung aller weiteren Organismen bis hin zu den komplexesten Symphonien und Opern dienten“ (269, 1602). Bei den alten Kirchenliedern gingen die Forscher von der Überzeugung aus, dass sie eng mit den Volksliedern verwandt sind, da sie sich durch dieselben Merkmale auszeichnen. Das Studium der Denkmäler des Krjuki-Noten-Gesangs und der theoretischen Abhandlungen des 17. Jahrhunderts könnte nach Meinung der meisten Autoren zum Verständnis der melodischen Struktur der ältesten Volkslieder beitragen, die uns nur in späteren, weitgehend entstellten und weit von ihrem ursprünglichen Aussehen entfernten Aufzeichnungen erreicht haben.

Odojewski beabsichtigte, ein Buch über den „altrussischen Gesang“ zu schreiben, das „eine technische Bestätigung dessen enthält, was das Volk instinktiv in seinem ursprünglichen Gesang beobachtet“ (202, 276). Dieses Werk wurde nicht vollendet, aber sein Autor leistete eine Menge Vorarbeit. Odojewski sammelte persönlich Volkslieder, analysierte veröffentlichte Sammlungen, begann eine systematische Sammlung alter Gesangsmanuskripte und legte so eine recht umfangreiche und wertvolle Sammlung an (Beschreibung siehe: 242). Die Ergebnisse dieser Arbeit fanden teilweise ihren Niederschlag in mehreren Werken über altrussische Musik, die in den 60er Jahren veröffentlicht wurden. Odojewski sieht die Gemeinsamkeit der Struktur altrussischer Volks- und Kirchenlieder in ihrer Diatonik, dem Fehlen einleitender tonaler Gravitationen und der Geschmeidigkeit der melodischen Bewegung mit Passagen in kleinen Abständen, die eine Quinte nicht überschreiten²⁴.

²⁴ Letzteres ist unzutreffend. Die Sexte ist im lyrischen Volkslied weit verbreitet, und auch Septim- und Oktavpassagen sind nicht ausgeschlossen.

Odojewski macht einige interessante Beobachtungen über den improvisatorischen Charakter der volkstümlichen Polyphonie, die nicht den klassischen Regeln der Intonation gehorcht, wenn er den Auftritt eines bekannten Volkschores unter der Leitung des Jaroslawler Bauern I. E. Moltschanow beschreibt: „... alle Sänger dieses Chores singen nicht nach Noten, sondern nach dem Gehör und lassen sich daher nicht von irgendeiner Theorie, sondern vom inneren Gefühl des russischen Volkes leiten. <...> Die Akkordfolge in dieser instinktiven Harmonisierung ist recht merkwürdig; natürlich

hat das russische Ohr keine Angst vor gefährlichen Passagen <...> und greift manchmal in die Abfolge der reinen Quinten ein..." (205, 321).

Odojewskij weist in der Tat einige Ungenauigkeiten in der Definition bestimmter Begriffe auf. So vergleicht er im Grunde die Bedeutung der Termini „Kirchengesang“ und „Krkjuki-Noten-Gesang“ mit dem einzigen Unterschied, dass der erste mit der kirchenslawischen Gesangsart und der zweite mit dem Volkslied verbunden ist: „In Bezug auf die Bezeichnungen selbst: ‚Kirchengesang‘ und ‚Krkjuki-Noten-Gesang‘ werden in westlichen Sprachen mit dem allgemeinen Namen Kirchen-Tonarten, Toni ecclesiastici, Modes oder Tones d'Eglise bezeichnet; wir unterscheiden sie, indem wir das Wort ‚Kirchengesang‘ der eigentlichen Kirchenmusik und das Wort ‚Krkjuki-Noten-Gesang‘ der weltlichen Musik zuordnen, umso mehr, als nicht alle weltlichen ‚Krkjuki-Noten-Gesang‘ in den Bestand der Kirchentöne eingegangen sind“ (205, 324). Tatsächlich sind beide Begriffe mit der kirchlichen Gesangspraxis verbunden, und der Krkuki-Noten-Gesang ist keine Harmonie oder Klangfolge, sondern eine melodische Wendung, die als pädagogisches Mittel zur Beherrschung dieser oder jener Stimme diente. Solche Ungenauigkeiten lassen sich durch das schwache Studium der Theorie der altrussischen Gesangkunst zu jener Zeit und die unzureichende Vertrautheit mit ihren Denkmälern erklären. Odojewski erwies sich in vielerlei Hinsicht als Pionier, und seine Arbeiten waren trotz ihres fragmentarischen Charakters von grundlegender Bedeutung für die weitere Forschung auf dem Gebiet der russischen Musikvolkskunde und der professionellen mittelalterlichen Monodie.

Ein umfassender Plan zur Veröffentlichung von Denkmälern der altrussischen Gesangkunst wurde 1861 von W. W. Stassow vorgeschlagen, und wie aus dem Protokoll der Sitzung der Archäologischen Gesellschaft zu ersehen ist, verfügte er bereits über eine beträchtliche Menge an Material (siehe: 326, 11; 38). Dieser Plan wurde damals nicht verwirklicht, und die gesammelten Materialien wurden später von Stassow in die Hände von D. W. Rasumowski übergeben. Doch die Fragen des altrussischen Kirchengesangs interessierten Stassow weiterhin, wie seine 1864 erschienene umfangreiche Skizze „Notizen zum Lokal- und Dreizeiligen Gesang“ beweist.

In dieser Arbeit werden die fehlerhaften Ansichten von Jewgeni Bolchowitinow und anderen Autoren kritisiert, die die Nachricht des Stufen-Buches über die griechischen Sänger, die unter dem Kiewer Fürsten Jaroslaw nach Russland kamen („von ihnen stammt aus dem Land der Rus der engelsgleiche Gesang, die vortreffliche Oktavstimme, besonders aber der dreizeilige, süßklingende Gesang und der schönste lokale Gesang"), als Beweis dafür interpretierten, dass bereits im 11. Jahrhundert die Mehrstimmigkeit und der lokale Gesang existierten. Stassow weist darauf hin, dass zuverlässige Informationen über den lokalen Gesang frühestens aus dem 16. Jahrhundert und über die Verwendung von Mehrstimmigkeit im russischen Kirchengesang aus dem 17. Jahrhundert stammen, und stützt sich dabei auf die Daten handschriftlicher Quellen. Er stellt fest, dass das Stufen-Buch, das in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zusammengestellt wurde, nicht als zuverlässige Quelle für Urteile über die älteste Periode der russischen Gesangkunst dienen kann. Die Aussage über den lokalen Gesang zur Zeit Jaroslaws ist nach Stassows Meinung das Ergebnis einer philologischen Verwechslung, bei der das griechische Wort „domestik“ - Meister des Gesangs, Lehrer - in „demestnik“ umgewandelt wurde. Stassow stellt auch eine originelle Vermutung über die Bedeutung des Wortes

„dreizeiliger Gesang“ an, das seiner Meinung nach nichts anderes ist als eine Übersetzung des lateinischen Begriffs „musica tripartita“, der mit der mittelalterlichen Lehre von der Dreigliedrigkeit der Musik zusammenhängt: musica mundana - Musik der Welt (Pythagoras' „Harmonie der Sphären“), musica humana - vokal, vorgetragen von der menschlichen Stimme, und musica instrumentalis - instrumental.

Sieht man von einigen Ungenauigkeiten ab, die sich aus dem allgemeinen Kenntnisstand über die russische und griechische mittelalterliche Monodie erklären, muss man die wichtigsten Punkte von Stassows Artikel als richtig und fundiert anerkennen. Der wichtigste Punkt ist jedoch Stassows Beharren auf der Notwendigkeit, handschriftliche Quellen zu konsultieren und alle Hypothesen und Vermutungen mit authentischen dokumentarischen Daten zu verifizieren. „Das Versäumnis, authentische musikalische Denkmäler zu untersuchen, gegen die wir es für notwendig halten, uns vor allem zu wappnen, und der untrennbare und gesetzlose Gebrauch unserer eigenen unbegründeten Phantasie“ (319, 49) - dienen, so argumentiert Stassow, als die Hauptquellen für die Fehler und Missverständnisse, die in den meisten Werken über altrussische Musik vorkommen.

Das erste ernstzunehmende verallgemeinernde Werk auf diesem Gebiet, das sich auf eine Vielzahl handschriftlicher Quellen stützt, war D. W. Rasumowskis Buch „Russischer Kirchengesang“, das in drei Auflagen von 1867 bis 1869 erschien. Rasumowskis Buch, das unter dem Einfluss von Odojewskis Werken und mit seiner direkten Unterstützung geschrieben wurde, enthält eine Fülle von historischem und analytischem Material, zeigt die Entwicklung der mittelalterlichen russischen Monodie auf, charakterisiert die wichtigsten Merkmale des Krjuki-Noten-Gesangs und anderer einstimmiger Gesänge und gibt eine Zusammenfassung und Interpretation der Zeichen des Krjuki-Noten-Gesangs und der Lokal-Notation. Auch wenn dieses Werk im Lichte späterer Studien in einigen seiner Teile veraltet erscheint, war seine Bedeutung für seine Zeit außerordentlich groß.

„Der erste Schritt auf dem schwierigen Gebiet der Geschichte unseres Kirchengesangs ist vollzogen“, schrieb Serow als Reaktion auf das Erscheinen der ersten Ausgabe des Buches (304, 1793). Laroche schätzte Rasumowskis Werk sehr und bemerkte, dass sein Erscheinen durch Odojewskis Aufsätze vorbereitet worden war, die „einerseits eine enge Vertrautheit mit der Geschichte und Praxis unseres Kirchengesangs und andererseits eine sehr originelle, ganzheitliche und entwickelte Sicht dieses Themas“ zeigten (173, 776). Laroche begrüßte zwar die Veröffentlichung von Rasumowskis Buch, wies aber wie Serow auch auf einige seiner Mängel hin, insbesondere auf Ungenauigkeiten bei der Definition der griechischen Harmonien oder auf Ausflüge in die westeuropäische Musikgeschichte.

Odojewskis Beobachtungen über die melodische Struktur der russischen Volkslieder wurden in Serows Artikel „Russische Volkslieder als Gegenstand der Wissenschaft“ weiterentwickelt - der für die damalige Zeit größten und bedeutendsten theoretischen Studie auf dem Gebiet der russischen musikalischen Volkskunde. Auch diesem Werk haftet der Stempel einer gewissen Unvollständigkeit an, da es vom Autor selbst als Skizze eines großen Werkes betrachtet wurde, das er jedoch nicht zu schreiben gedachte²⁵. Serow teilt die Meinung über die strenge Diatonik der russischen Volkslieder und ergänzt und korrigiert einige von Odojewskis Beobachtungen. So weist er darauf hin, dass es in vielen russischen Liedmelodien nicht nur Sprünge zur Quarte und

Quinte, sondern auch zur Sext und Septime gibt. Um die klangliche Ordnung zu erklären, in der sich diese Melodien entfalten, sollte man seiner Meinung nach nach Analogien nicht zu den so genannten „Kirchenharmonien“ des westlichen Mittelalters, sondern zum antiken griechischen Musiksystem suchen, das auf der Kopplung von Tetrachorden unterschiedlicher Klangzusammensetzung beruht. Die Behauptung, dass das griechische System der Schlüssel zum Verständnis der Harmonie und der melodischen Merkmale des russischen Volksliedes ist, ist eine Hommage an die gängige Auffassung, die in Russland vom Ende des 18. bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Russland vorherrschte. Doch für Serow besteht einer der wesentlichen Punkte dieses Systems darin, dass die Verbindung zweier Tetrachorde eine Septime und keine Oktave ergeben kann, was, wie er betont, „in direktem Gegensatz zum Abschluss der Melodie nach westeuropäischen Gewohnheiten“ steht (298, 2123). Gerade diese „traubenartige“ Verbindung der Tetrachorde hielt Serow für das typischste Merkmal des russischen Volksliedes. Indem er einige der in A. F. Lwows berühmtem Werk „Über den freien und unsymmetrischen Rhythmus“ (St. Petersburg, 1858) enthaltenen und von Odojewski unterstützten Gedanken weiterentwickelt, macht er eine Reihe subtiler Beobachtungen zur Frage der Rhythmik des Volksliedes.

Der letzte Abschnitt des Artikels von Serow ist einer Übersicht über gedruckte Liedersammlungen gewidmet, beginnend mit Pratschs „Sammlung russischer Volkslieder“. Er geht insbesondere auf Balakirews Sammlung ein, in der er Anzeichen für einen neuen Ansatz bei der Bearbeitung von Volksliedern findet, obwohl er ihr im Gegensatz zu Odojewski und Laroche, die diese Sammlung lobten, generell kritisch gegenübersteht.

Interessant sind Serows Überlegungen, wie sich die Wissenschaft der Volksmusik entwickeln sollte, die einen der Zweige einer „allgemeinen großen Wissenschaft“ der „Menschenkunde“ („Anthropologie“ im weitesten Sinne) darstellt. Eine solche Wissenschaft gibt es noch nicht, wie Serow einräumt. Um eine solide Grundlage dafür zu schaffen, hält er es für notwendig, in seinem Blickfeld Informationen aus der Physiologie, Ethnographie, Kulturgeschichte und Philologie zu haben. Aber er sieht dies in einer fernen Perspektive: „...aufgrund der unzureichenden Datenlage in allen oben genannten Wissenschaften, aufgrund ihrer unzureichenden Entwicklung, ist die Wissenschaft des Volksliedes noch kaum denkbar. Wir müssen uns auf Skizzen, Andeutungen und - anstelle von Schlußfolgerungen - nur auf Annahmen, Vermutungen beschränken“ (298, 2118).

Die Breite von Serows wissenschaftlichen Ansichten und der ihm innewohnende Historismus seines Denkens spiegeln sich in seinem Interesse an der russischen Musik des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts wider, die zu jener Zeit entweder ignoriert oder negativ bewertet wurde. In seinem Artikel „Das Schicksal der Oper in Russland“ stellte er fest, dass es zum Verständnis des gegenwärtigen Zustands der russischen Oper „notwendig sein wird, den historischen Verlauf (d.h. das Schicksal) aller Opernaufführungen in Russland (in St. Petersburg und Moskau) von der Zeit des ersten Auftretens dieser Art von Spektakel am Hof von Anna Ioannowna bis zur heutigen Zeit zu skizzieren...“ (301, 1615). Er beabsichtigte, diese Aufgabe in vier Aufsätzen zu erfüllen: „I. Die Oper in Russland vor Cavos. II. Cavos und seine Zeit. III. Werstowski und seine Liedoper. IV. Glinka und sein Stil. Hoffnungen.“

Serows Plan wurde aus offensichtlichen Gründen nicht verwirklicht. Um die Entwicklung der russischen Oper bis zu Werstowski und Glinka vollständig und

objektiv zu erfassen, war es notwendig, im Vorfeld umfangreiche Recherchen anzustellen, um die vergessenen Partituren talentierter russischer Komponisten des späten 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts aus dem Staub der Archive zu holen. Diese Arbeit begann, wie wir wissen, erst Ende des 19. Jahrhunderts. In Unkenntnis des notwendigen Materials konnten nur oberflächliche, dilettantische Werke voller grober Fehler und Ungenauigkeiten wie „Historische Skizze der russischen Oper von ihren Anfängen bis 1862“ (St. Petersburg, 1862) des berühmten Gitarristen W. A. Morkow erscheinen.

Serow kommt in seinem Aufsatz „Die Oper in Russland und die russische Oper“ noch einmal auf die Frage nach den Entstehungs- und Entwicklungswegen der russischen Oper in der Vor-Glinka-Zeit zurück. Ohne die lange Zeit vorherrschende Auffassung von der frühen russischen Oper als einem weitgehend nachahmenden Phänomen zu verwerfen, hält er sie für ganz natürlich und sieht sie als Ausdruck eines allgemeinen historischen Musters. Nach Serows Meinung verläuft die Entwicklung nationaler Kulturen immer auf diese Weise - von der Assimilation des Fremden an das Eigene, Ursprüngliche: „...dieses Ursprüngliche, das sich seinerseits, leicht spürbar, nach und nach manifestiert, schlägt Wurzeln und gibt durch Künstler von großem Kaliber der bekannten Richtung der Kunst in einem bestimmten Land für eine bestimmte Zeit einen individuellen, besonderen Farbton, einen Charakter, bildet das, was man in der Kunst des Italienischen, Französischen, Deutschen, Russischen usw. einen ‚Stil‘, eine ‚Schule‘ nennt“ (278, 2086). Wie schwach die Keime der Originalität in den ersten russischen Opern auch sein mögen, so sollten sie doch die Aufmerksamkeit des Historikers auf sich ziehen.

Serow stellt fest, dass sich bereits im 18. Jahrhundert „ein Element russischer Volksmelodien auf die Bühne zu schleichen begann“, und hebt insbesondere Fomins Oper „Die Kutscher auf der Poststation“ hervor, in der „ein Tenorsolo mit einem vollen Chor das Lied ‚Hoch flog der Falke‘ singt; diese Melodie ist vollständig aus dem Volk übernommen“ (278, 2088).

Der Historismus von Serows Denken erlaubte es ihm, die Bedeutung der ersten Versuche, eine nationale russische Oper zu schaffen, viel tiefer und genauer einzuschätzen als viele spätere Autoren, ganz zu schweigen von seinen Zeitgenossen, die jeglichen künstlerischen Wert völlig verneinten.

Zahlreiche Artikel und Essays über Leben und Werk bedeutender ausländischer Komponisten und Interpreten erschienen in verschiedenen Organen der periodischen Presse. Diese Aufsätze verfolgten hauptsächlich popularisierende Zwecke und waren oft sehr oberflächlich und im Sinne einer leichten Unterhaltung geschrieben. Serows Werke heben sich durch ihre Ernsthaftigkeit und ihren Materialreichtum von der allgemeinen Masse dieser Literatur ab, und Serow leistete auch in diesem Bereich der Musikkritik seinen Beitrag. Zu dieser Gattung gehört der Artikel „Spontini und seine Musik“ aus dem Jahr 1852, in dem der Autor neben einem Rückblick auf den Werdegang des Komponisten und einer Charakterisierung seiner wichtigsten Werke eine kurze Skizze der Entwicklung der Oper bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts gibt und seine Auffassung von dem, was Oper sein sollte, zum Ausdruck bringt. Einige Jahre später konzipierte er eine Reihe von Aufsätzen unter dem allgemeinen Titel „Galerie der Opernkomponisten“, von denen nur einer - über Mozarts Operschaffen - fertiggestellt wurde. Seine kritischen Essays über Rossini, Berlioz und Dargomyschski, die eine direkte Reaktion auf den Tod dieser Komponisten waren, gehen weit über den üblichen Nachruf hinaus und

enthalten eine detaillierte Charakterisierung ihres schöpferischen Bildes. Der interessanteste dieser drei Aufsätze ist der erste, in dem Serow mit deutschen Kritikern polemisiert, die Rossini für einen unbedeutenden Komponisten halten. „Die Musikgeschichte“, so argumentiert er, „wird ihm im Gegensatz zu diesen Denkern große Ehre erweisen. Sie wird Rossinis glorreichen Namen siegreich in die Reihe der großen Triebkräfte der Kunst einschreiben, in die Reihe der Künstler-Schöpfer, deren beispielhafte Schöpfungen die Zeitalter prägen, und nur ihnen wird die Geschichte die Bezeichnung ‚klassisch‘ geben, jedem seiner Art“ (293, 1913).

Einen größeren Umfang hatten die Skizzen des Provinzmusikers N. F. Christianowitsch über Chopin, Schumann und Schubert, die in verschiedenen Jahren in der „Nordbiene“ veröffentlicht wurden (siehe: 376). Es waren die ersten monographischen Studien in Russland über Komponisten, deren Werk erst mit erheblicher Verzögerung in das russische Musikleben einging.

Einer der Pioniere des russischen musikalischen Orientalismus war A. F. Christianowitsch (Bruder des Vorgenannten), der den Militärdienst mit kompositorischer und musikkritischer Tätigkeit verband (siehe: 404). 1863 veröffentlichte er in Köln in französischer Sprache einen Aufsatz über algerische Musik mit einem Anhang von 40 von ihm selbst aufgenommenen Volksmelodien. Christianowitschs Aufnahmen wurden von russischen Komponisten, darunter Borodin und Rimski-Korsakow, für ihre Werke verwendet.

Die zweite Hälfte der 50er und 60er Jahre war eine der reichsten und glänzendsten Perioden in der Entwicklung der russischen Musikkritik. Das Spektrum ihrer Interessen wurde viel breiter, ihre Verbindung mit dem Leben wurde gestärkt, und ihr theoretisches Niveau stieg. All dies trug zum wachsenden Einfluss der Kritik auf die öffentliche Meinung bei. Trotz der Extreme und Exzesse, die in der Hitze der Polemik zugelassen wurden, und der manchmal offensichtlich ungerechten Urteile spielte die Kritik eine wichtige Rolle bei der Bekräftigung der fortschrittlichen nationalen Prinzipien der russischen Musikkunst, der Prinzipien der Nationalität und des Realismus, bei der Förderung neuer schöpferischer Leistungen der russischen und ausländischen Musik. Es wurde ein großer Komplex verschiedener theoretischer und praktischer Probleme von aktueller Bedeutung für die russische Musikkultur aufgeworfen. Nicht alle konnten in der gegebenen Zeit gelöst werden, aber ihre Lösung ist das Verdienst der Musikkritik der sechziger Jahre, die ihre besten Traditionen der nachfolgenden Epoche vermacht hat.

A. S. DARGOMYSCHSKI

Der Name von Alexander Sergejewitsch Dargomyschski wird gewöhnlich neben oder direkt nach Glinka als einer der Begründer der klassischen russischen Musikschule genannt. Die Komponisten des Balakirew-Kreises, die sich selbst als „neue russische Schule“ bezeichneten, betonten damit ihre Kontinuität mit der „großen nationalen Initiative“ (W. W. Stassow) dieser Altmeister und ihre Zugehörigkeit zu einer anderen, späteren Periode der russischen Kunst.

Dargomyschski begann seine Laufbahn zu einer Zeit, als Glinka an der Schwelle zur vollen schöpferischen Reife stand und die Idee einer großen nationalen Oper hatte, die ihm breiten Ruhm und die Anerkennung des fortgeschrittenen russischen Publikums einbringen sollte. Der persönliche Kontakt zu Glinka und der Eindruck, den sein „Iwan Sussanin“ auf ihn machte, spielten eine entscheidende Rolle bei der Ausbildung des jungen Komponisten Novizen. Auch die Poesie Puschkins übte eine tiefe Wirkung auf ihn aus, zu der er sich zeitlebens besonders hingezogen fühlte. Zwei von Dargomyschskis wichtigsten Opern, „Rusalka“ und „Der steinerne Gast“, das Opernballett „Der Triumph des Bacchus“ und mehr als zwanzig Kammermusikwerke und Chöre wurden auf Gedichte oder Themen seines Lieblingsdichters geschrieben.

Man könnte sagen, dass Dargomyschski aus der Ära von Puschkin und Glinka hervorgegangen ist. Gleichzeitig gehören die wichtigsten und bedeutendsten Werke, die seinen Platz und seine Bedeutung in der Geschichte der russischen Musik bestimmen, einer späteren historischen Periode an, als der große Dichter schon lange nicht mehr lebte und Glinkas schöpferischer Weg sich seinem Ende näherte. Dargomyschski war durch sein künstlerisches Auftreten und die Art seiner Arbeit ein Künstler einer anderen Zeit und einer anderen Denkweise. „Glinka und Dargomyschski“, schrieb B. W. Assafjew, „sind dialektisch entgegengesetzte Erscheinungen, und wo Dargomyschski mit Glinka in Berührung kommt oder ihn nachahmt, verliert er seine Originalität“ (26, 15-16). In einem anderen Zusammenhang bemerkt der Gelehrte: „Dargomyschski gehört nur zum Teil der Glinka-Ära an, als die Dissonanzen des gesellschaftlichen Lebens noch nicht in die Kunst eingebrochen waren“ (26, 69).

Diese letzte Bemerkung ist zwar etwas lapidar (man kann kaum behaupten, dass sich die Dissonanzen des gesellschaftlichen Lebens nicht in Puschkins Werken der 30er Jahre oder in Gogols „Der Revisor“ widerspiegeln), enthält aber im Grunde die richtige Vorstellung, dass das Werk von Glinka und Dargomyschski zu unterschiedlichen historischen Phasen der russischen Kunstkultur gehört. Die entscheidende Periode in Dargomyschskis Entwicklung und in der Herausbildung seines Lebens und seiner ästhetischen Position waren die 40er Jahre, die in vielerlei Hinsicht die gesellschaftliche Wende vorbereiteten, die Mitte des nächsten Jahrzehnts eintrat. Die Krise des Leibeigenschaftssystems verschärft sich in den 40er Jahren drastisch, die öffentliche Unzufriedenheit wächst, was sich trotz aller Zensurbeschränkungen und Verbote in der Literatur und Publizistik dieser Jahre widerspiegelt. Neue künstlerische Strömungen erscheinen auf der Bühne, und vieles von dem, was in der Literatur und Kunst der 30er Jahre eine herausragende Rolle spielte, verliert an Boden unter sich, beginnt veraltet und lebensfern zu erscheinen.

Dargomyschski überwand die romantischen Vorstellungen seiner Jugend und näherte sich der Strömung des kritischen Realismus an, der in der Literatur von den Schriftstellern der so genannten „natürlichen Schule“ und in der Malerei von den Genrebildern Fedotows vertreten wurde. Die Hinwendung zu neuen Lebensbereichen und neuen Charakteren einfacher, nicht adeliger Menschen, die sich in der sie umgebenden Realität einsam und unwohl fühlten, zwang dazu, auch nach solchen Mitteln des künstlerischen Ausdrucks zu suchen, die den neuen Aufgaben der Kunst gerecht werden würden. Auch in Dargomyschskis Lyrik gibt es den Wunsch, ein reales, lebendiges Menschenbild zu schaffen. Der psychologische Inhalt vertieft sich, aber das Gefühl wird weniger ganzheitlich, der direkte Seelenausdruck weicht oft einer konzentrierten

Reflexion. In einigen von Dargomyschskis Romanzen der 40er Jahre spürt man den „traurigen Gedanken“ und das „Gewicht der Skepsis“, die Herzen in Lermontows Poesie fand.

Die dem Komponisten innewohnenden reflexiven Züge führten zu einer besonderen Aufmerksamkeit für expressive Details, insbesondere für das einzelne Wort. Dies wurde später zu seinem ästhetischen Programm, das er in einem berühmten Satz formulierte: „Ich will, dass der Klang das Wort direkt ausdrückt. Ich will Wahrheit.“ Unter Wahrheit in der Musik verstand Dargomyschski in erster Linie eine getreue, genaue Wiedergabe des Wortes und der Sprachintonation. In den reifen Jahren von Dargomyschskis Schaffen folgten nicht nur seine Gesangsmelodie, sondern auch alle anderen Elemente der musikalischen Sprache diesem Anspruch. Daraus ergibt sich die Detailgenauigkeit seiner Komposition und die Fülle an charakteristischen Wendungen in Harmonie, Struktur und Instrumentation, die in der Regel dazu dienten, bestimmte Momente des verbalen Textes hervorzuheben und zu betonen.

Serow bemerkte in seiner berühmten Artikelserie über „Rusalka“ Dargomyschskis „Vorliebe für feine, gebrochene Kontrapunkte in der musikalischen Phrase“ (295, 75). Später, als er auf dasselbe Werk zurückkam, argumentierte er, dass „eine zu bruchstückhafte Gestaltung, ein zu starkes Verlangen, jedes kaum wahrnehmbare Merkmal des Textes auszudrücken“ manchmal dem Gesamteindruck schade (264, 1660). Laroche, der den innovativen Wert von „Der steinerne Gast“ lobte, schrieb über die „reiche Poesie des Details“ in der Musik der Oper, fügte aber hinzu: „leider nur des Details“ (150, 86).

In diesen Urteilen mag ein gewisses Maß an Übertreibung und Einseitigkeit enthalten sein. Aber beide Kritiker weisen zu Recht darauf hin, dass bei Dargomyschski die analytische Herangehensweise an die Verkörperung des künstlerischen Bildes überwiegt, im Gegensatz zu Glinka, bei dem alle Details stets einem einzigen, vollständigen Ganzen untergeordnet sind. Dieser Unterschied kann als das Gegenteil der deduktiven und induktiven Methode definiert werden. Glinka ging in seinem Werk von einem ganzheitlichen Verständnis des Bildes aus und versuchte, seine wichtigsten, wesentlichen Eigenschaften zu erkennen. Dargomyschski scheint den menschlichen Charakter zu erforschen, indem er ihn in seinen verschiedenen Erscheinungsformen beobachtet und studiert, einzelne charakteristische Merkmale der Persönlichkeit oder des sozialen Typs, für den er sich interessiert, und vor allem die eigentümliche Art und Weise, wie er spricht und die Wörter ausspricht, festhält. Er bemüht sich, all dies in der Musik mit größtmöglicher Vollständigkeit und Treue wiederzugeben.

Eine solche analytische Herangehensweise an die Phänomene der Wirklichkeit, die manchmal an wissenschaftliche Forschung grenzt, war auch der „natürlichen Schule“ in der Literatur eigen. Besonders charakteristisch war die in den 40er Jahren aufkommende Gattung der „physiologischen Skizze“, der einige von Dargomyschskis Gesangsszenen („Der Wurm“ und „Der Titularrat“) nahe stehen. Diese Art der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Leben trug dazu bei, dessen eklatante Widersprüche aufzudecken und zu entlarven, und lenkte die Aufmerksamkeit auf die schmerzlichen Probleme unserer Zeit. Doch

nicht immer gelang es den Vertretern dieser Richtung, sich zu den wirklich hohen schöpferischen Verallgemeinerungen aufzuschwingen.

Das Werk, das Dargomyschskis Bedeutung in der russischen Musik begründete und uns erlaubt, von ihm als Glinkas Nachfolger zu sprechen, war „Rusalka“. Es wurde 1856 auf der Petersburger Bühne aufgeführt, als sich bereits eine revolutionäre Situation anbahnte, die die Regierung dazu zwang, die Leibeigenschaft abzuschaffen und bestimmte Zugeständnisse an die Forderungen der demokratischen Öffentlichkeit zu machen. In diesen Jahren nahmen Dargomyschskis realistische Grundsätze, die er in interessanten und aufschlussreichen Briefen an seine Familie und Freunde festhielt, endlich Gestalt an und wurden zu einer klar zum Ausdruck gebrachten Form geformt.

Die zweite Hälfte der 50er und 60er Jahre war für ihn eine Zeit hoher schöpferischer Reife und gleichzeitig unablässiger intensiver Suche. In den letzten zwölf bis dreizehn Lebensjahren des Komponisten entstanden viele seiner besten Lieder und Romanzen sowie eine Gruppe charakteristischer Orchesterstücke auf volkstümlicher Basis und schließlich „Der steinerne Gast“, in dem seine kreativen Prinzipien ihren konsequentesten und radikalsten Ausdruck fanden.

Dargomyschski stand einigen der neuen literarischen und künstlerischen Gruppen und Strömungen der 60er Jahre nahe. Bekannt ist seine Beteiligung an den Satirezeitschriften „Iskra“ (*Der Funke*) und „Budilnik“ (*Der Wecker*), in denen revolutionär-demokratisch orientierte Persönlichkeiten die Hauptrolle spielten. Freundschaftliche Beziehungen bestehen zu Mitgliedern des Balakirew-Kreises, für die er eine ebenso hohe Autorität ist wie Glinka. In gewissem Sinne stand Dargomyschski ihren ästhetischen Positionen sogar näher. Mussorgski nannte den Komponisten „den großen Lehrer der musikalischen Wahrheit“, und Stassow schrieb mit seinem charakteristischen Kategorismus: „Dargomyschski ist der Begründer des Realismus in der Musik. Vor ihm gab es den Realismus nur in Form von seltenen, zögerlichen Versuchen und Anläufen“ (322, 157-158).

Doch bei aller Sympathie für das Neue, das vor seinen Augen entstand, konnte sich Dargomyschski nicht ganz auf die Ideen der musikalischen „Sechziger“ einlassen und verfolgte in seinem Werk weiterhin seinen eigenen Weg. Die Thematik der meisten seiner Werke der letzten Jahre ist weit von den Anliegen der jungen „Kutschkisten“ entfernt. Die kammermusikalische Lyrik des späten Dargomyschski setzt vor allem die Linie fort, die bereits in seinen Romanzen der 40er Jahre vorgezeichnet war. Es ist unwahrscheinlich, dass irgendeiner der Komponisten des Balakirew-Kreises von der Handlung des „Steinernen Gastes“ angezogen worden wäre, der sie durch die Kühnheit der Aufgabe und ihrer Lösung so sehr begeisterte. Ihre Opernideen, die in den späten 60er Jahren entstanden, waren auf eine andere Palette von Bildern ausgerichtet, die mit der russischen Geschichte, dem Volksleben, den Heldentaten der Vergangenheit oder den akuten sozialen Konflikten der Gegenwart verbunden waren.

Dargomyschskis Werk war, wie A. I. Kandinski es treffend formuliert, „eine kühne ‚Erkundung‘ auf den Pfaden des russischen musikalischen Realismus der Mitte des 19. Jahrhunderts“ (94, 516). Er erwies sich als Vorreiter und Urheber vieler neuer Tendenzen, die von der brillanten Schar russischer Komponisten, die in den 60er Jahren auf den Plan traten, fortgeführt und weiterentwickelt wurden. Doch seine eigenen Werke mit ihrem kühnen Ideenreichtum und ihrer Fülle an schöpferischen Erkenntnissen leiden mitunter unter einer gewissen

stilistischen Vielfalt und Uneinheitlichkeit. Dies kennzeichnet ihn als einen Künstler im Übergang, in dem vieles Neue noch nicht etabliert oder vollständig definiert ist.

Dargomyschski ist dort stark, wo er sich auf das Wort oder eine bestimmte Bühnensituation stützen kann. Im Bereich der Instrumentalmusik hingegen sind sein Mangel an Verallgemeinerung in seinem schöpferischen Denken und seine Unfähigkeit, umfassende, in sich kohärente Konzepte zu entwickeln, die auf den Gesetzen der musikalischen Logik beruhen, am deutlichsten. Er war von Natur aus kein Symphoniker, und relativ wenige Orchester- oder Klavierwerke nehmen einen bedeutenden Platz in seinem Nachlass ein.

Die historische Zwiespältigkeit von Dargomyschskis Position in der russischen Musik war die Ursache für scharfe Unterschiede in der Beurteilung seines Werks durch seine Zeitgenossen und Vertreter der nächsten Generation. Bei aller Verehrung für den Autor des „Steinernen Gastes“ akzeptierten die „Kutschkisten“ nicht alles, was er schuf, und das nicht ohne ernsthafte Vorbehalte. Cui teilte die Musik der „Rusalka“ in zwei, seiner Meinung nach, ungleiche Teile: „den formalen Teil, in dem Dargomyschski noch nicht beschlossen hatte, sich von den allgemein verwendeten, gewohnheitsmäßig etablierten Formen zu trennen, und den rezitativischen Teil“ (131, 411). In einem anderen Artikel schrieb er: „Die beste Musik in ‚Rusalka‘ liegt in den Rezitativen; der Rest von ‚Rusalka‘ ist mehr oder weniger schön, wird aber mehr oder weniger schnell veraltet und vergessen...“ (116, 196).

Von einem anderen Standpunkt aus, aber im Wesentlichen gleich oder sehr ähnlich äußerte sich Laroche, der argumentierte, dass Dargomyschski bei der Schaffung einer Oper mit Rezitativ und Deklamation nicht so sehr von innovativen Absichten als vielmehr von einem „instinktiven Gefühl für die Grenzen seines eigenen Talents“ ausging. Was seine Romanzen „im Zigeunermodus“ und einen Großteil der Rusalka betrifft, so gehört dieses Element Dargomyschskis nach Ansicht Laroches „überhaupt nicht zur Musik der sogenannten ernsten Musik, sondern im Gegenteil zur gleichen Kategorie wie Guriljow und Aljabjew“ (170, 295).

Wir haben hier zu Recht die Nähe der musikalischen Sprache Dargomyschskis zum Kreis der alltäglichen Intonationen der städtischen Liedromantik festgestellt, die sich nicht nur in seinen Vokaltextrn, sondern teilweise auch in seinem Opernwerk manifestiert. Laroche verurteilt den Komponisten dafür aufs Schärfste, womit er sich mit Cui und Stassow solidarisiert. Aber Tschaikowski, dem diese Sphäre der einfachsten, massenhaften liedromantischen Intonationen in seinem eigenen Werk keineswegs fremd war, schätzte vor allem Dargomyschskis unmittelbare melodische Begabung und fand es sogar möglich, ihn mit Schubert und Chopin als einen jener Komponisten zu vergleichen, deren Seele „eine unerschöpfliche Quelle schöner melodischer Gedanken und anmutiger Harmonien war, die sie nicht durch Anstrengung und Arbeit, sondern durch natürlichen Instinkt und Anziehung erreichten“ (384, 132).

Die zu seiner Zeit von Stassow und Cui vertretene Auffassung von Dargomyschskis Werk als einem Weg des allmählichen Aufstiegs bis zum letzten und unbestrittenen Meisterwerk, dem „Steinernen Gast“, ist längst überholt. Schon in der Vokallyrik der 40er Jahre erscheint Dargomyschski als Erneuerer, der der russischen Musik neue Lebensinhalte und eine neue oder jedenfalls deutlich aktualisierte, individuell gefärbte Palette von Intonationen brachte, ganz zu schweigen von der „Rusalka“, deren Erscheinen ein großes

Ereignis im kulturellen Leben Russlands war. „Der steinerne Gast“ ist ein Werk von außergewöhnlichem Mut und Neuartigkeit, das nicht nur in der heimischen, sondern auch in der weltweiten Opernkunst ohne Beispiel war. Keiner der russischen Komponisten, die sich der Gattung der Oper zuwandten, nicht ausgenommen diejenigen, die wie Tschaikowski die Methode Dargomyschskis grundsätzlich ablehnten, konnte an den darin enthaltenen bemerkenswerten Entdeckungen vorbeigehen. Doch der Weg der Durchdringung von melodischen und rezitativen Elementen, der Erneuerung der klassischen Opernformen von innen heraus, anstatt sie aufzugeben, den Dargomyschski in „Rusalka“ beschritt, erwies sich als näher an den russischen Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie wurde in den Werken von Rimski-Korsakow, Borodin und Tschaikowski fortgesetzt. Letzterer fühlte sich auch zu „Rusalka“ hingezogen, da es sich um ein tiefgründiges psychologisches Drama einfacher Menschen vor einem breiten Alltagshintergrund handelt. Nicht umsonst sah Assafjew den Prototyp der weiblichen Charaktere Tschaikowskis in der Partie der Natascha „mit ihrem allumfassenden lyrischen Lied- und Strophenlied und ihrem langgezogenen Liedgesang von tief demokratischem Charakter“ (23, 131).

Die bereits erwähnte Linie zwischen Dargomyschski und Mussorgski ist nur einer der Fäden in der Kontinuität zwischen den Komponisten der „Sechziger-Generation“ und dem Vermächtnis dieses neugierigen und wissbegierigen Künstlers, der in seiner Suche nie nachließ. Er hat die meisten Vertreter dieser Generation mehr oder weniger stark geprägt, nicht nur als Realist, Charakteristiker, Erforscher von Menschentypen und Experimentator auf dem Gebiet der Beziehung zwischen musikalischer Intonation und dem lebendigen, gesprochenen Wort, sondern auch als einer der „Lyriker des städtischen Lebens“ (B. W. Assafjew). Dargomyschski gelang es, einen hohen intellektuellen Ansatz in die Sphäre der einfachsten, allgemein bedeutungsvollen Dinge einzuführen und vertraute, manchmal durch häufigen Gebrauch verblasste Wendungen mit einem neuen bedeutungsvollen psychologischen Inhalt auszustatten.

2.

Die Bedingungen, unter denen sich Dargomyschskis schöpferische Begabung in jungen Jahren entwickelte, waren für einen Musiker aus adligem Milieu in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts üblich. Die häusliche Ausbildung auf der Violine und dem Klavier unter der Anleitung in- und ausländischer Lehrer, die Teilnahme am Laienmusizieren, frühe Experimente in der selbständigen Komposition von Musik ohne besondere Kompositionskenntnisse, das allmählich aufkommende Bewusstsein seiner Berufung als Komponist, das Aufkommen seiner ersten großen schöpferischen Ideen, die ihn zwangen, ernsthaft über die Notwendigkeit nachzudenken, das „Handwerk“ des Komponisten zu beherrschen...

Ausgehend von einer hochgebildeten Familie von Beamten und Adligen, in der ein reges Interesse an Literatur und Kunst¹ gepflegt wurde, wurde Alexander Sergejewitsch Dargomyschski bereits im Jugendalter in den Petersburger

Musik- Salons als guter Pianist und Autor kleiner Klavierstücke und Romanzen bekannt.

¹ Die Mutter des Komponisten, M. B. Dargomyschskaja, geborene Fürstin Koslowskaja, war Dichterin und veröffentlichte in Zeitschriften und Almanachen der 20er - 30er Jahre.

Er war achtzehn Jahre alt, als sein Valse brillante für Klavier - nicht das erste Werk des jungen Komponisten - im Druck erschien. Der Erforscher des Werks von Dargomyschski M. C. Pekelis schreibt: „Dies ist ein naives kleines Salonstück. Man kann nur sagen, dass Dargomyschskis schöpferische Experimente zweifellos sehr weit hinter der Entwicklung der virtuosen Aufführung zurückgeblieben sind“ (214, I, 129)².

² Das Material aus dieser fundamentalen Monographie wurde in diesem Kapitel ausgiebig verwendet.

Seine in den 30er und frühen 40er Jahren entstandenen Klavierwerke zeichnen sich durch eine große Vielfalt an Mitteln und eine große Sicherheit in der Ausführung aus, auch wenn sie den Bereich des damals modischen Salonvirtuosentums nicht verlassen. Unter ihnen ragen die Variationen über das Thema des Volksliedes „Das Volk gibt mir die Schuld“ aufgrund ihres Umfangs und ihres relativen Reifegrads heraus. Dieses ausgedehnte Konzertstück, in dem das Thema als Material für die Demonstration verschiedener Methoden der pianistischen Technik dient, stellt recht hohe Anforderungen an den Interpreten.

Die Klaviermusik, wie auch die Instrumentalmusik im Allgemeinen, nahm jedoch keinen bedeutenden Platz in Dargomyschskis Oeuvre ein. Der Weg der Herausbildung seiner schöpferischen Individualität ist in der kammermusikalischen Lyrik viel deutlicher nachzuzeichnen. Nach dem eigenen Zeugnis des Komponisten schrieb er bereits im Alter von 18 - 19 Jahren „viele Romanzen“ (22, 3). Die meisten von ihnen blieben aber offenbar unveröffentlicht. Die erste mehr oder weniger umfangreiche Veröffentlichung von Dargomyschskis Vokalwerken war eine Reihe von 30 seiner Romanzen und Lieder, die der St. Petersburger Musikverlag F. Lee³ herausgab.

³ Die vollständigsten und genauesten Informationen über die Veröffentlichung und den Zeitpunkt der Komposition von Dargomyschskis Romanzen finden sich in der Ausgabe 72.

Die Veröffentlichung dieser Reihe lässt darauf schließen, dass der Name des Komponisten zu diesem Zeitpunkt bereits recht bekannt war.

Vergleicht man die frühesten erhaltenen Romanzen Dargomyschskis mit den Werken der frühen 40er Jahre, so lässt sich eine deutliche Entwicklung im Bereich der musikalischen Sprache, in der Einstellung zum poetischen Text sowie in den literarischen Sympathien des Komponisten und seiner Neigung zu dem einen oder anderen Autorenkreis feststellen. In seinen jüngeren Jahren waren diese Sympathien offenbar noch weitgehend durch den Einfluss des literarischen Milieus bestimmt, mit dem die Familie Dargomyschski verbunden war. „Dieses Milieu“, so charakterisiert es M. S. Pekelis, „war rückständig, beschränkt, konservativ. In literarischer Hinsicht war es auf den Positionen des

Klassizismus verhaftet, verbunden mit sentimentaler Moralisierung. Alles, was in der russischen Poesie ein wenig neu und frisch war, stieß auf starken Widerstand seitens dieser Literaten“ (214, I, 90).

Allmählich überwand der Komponist diesen Einfluss. Es entwickelte sich ein eigenständiges Verhältnis zu den Phänomenen der Literatur und Kunst, und eigene Bewertungskriterien wurden gebildet. In seinem vokalen Schaffen der 30er Jahre wandte er sich den Versen der Epigonen der romantischen Poesie A. W. Timofejew und W. I. Tumanski, den anakreontischen oder sentimental-lyrischen Versen von A. A. Delwig, den französischen Texten der elegischen Dichterin M. Desbordes-Valmore und Hugo zu, die allerdings im Sinne eines oberflächlichen Salonstils interpretiert wurden. Nur eine der Romanzen, aus der zweiten Hälfte der 30er Jahre – „Herr meiner Tage“, ist nach einem Text von Puschkin vertont.

In den 40er Jahren nimmt Puschkin den ersten Platz unter den Dichtern ein, die Dargomyschskis Aufmerksamkeit erregen. Auf das Erscheinen eines Gedichtbandes von Lermontow antwortet er mit den Romanzen „Wolken des Himmels“ und „In einem schwierigen Augenblick des Lebens“. Die Haltung des Komponisten gegenüber dem poetischen Wort wird strenger und anspruchsvoller.

Dargomyschskis frühes Vokalwerk entwickelte sich in den üblichen Genres der Zeit: lyrische Romanze, „russisches Lied“, Ballade, und im Geiste des Vaudeville-Verses schrieb er ein Spottlied „Ich bereue, Onkel, der Teufel hat sich verirrt“ zu einem Text von Timofejew. Manchmal hat die Musik eine tänzerische Grundlage: zum Beispiel der Refrain der Romanze „O ma charmante!“ zu Hugos Worten im Walzerrhythmus oder eine andere französische Romanze „La sincère“ („Aufrichtige Beichte“), deren Genre der Komponist selbst als „Konzertwalzer für Gesang und Klavier“ definierte. Der Walzerrhythmus ist in der ersten Konstruktion des Liedes „Du bist hübsch“ zu Versen eines unbekanntes Dichters eher verschleiert.

Gleichzeitig treten auch in Werken, die noch nicht ausgereift und manchmal nicht sehr hell sind, bereits einige charakteristische Merkmale von Dargomyschskis schöpferischer Individualität zutage. In der Romanze „Blaue Augen“ auf Texte von Tumanski beispielsweise fällt die zarte und präzise Entsprechung von musikalischem Metrum und Versmaß auf. Der $1\frac{2}{8}$ -Takt fällt mit einer vierstrophigen amphibrachischen Zeile zusammen. Die verkürzte maskuline Endung des letzten Fußes schafft eine kurze Zäsur zwischen den Zeilen, die durch eine Achtelpause hervorgehoben wird (da geradzahlige Zeilen nicht vier, sondern drei Register enthalten, ist die musikalische Pause nach ihnen länger).

In elegischen Romanzen wird die Sprache verlangsamt, und die rhythmischen Pausen am Ende der Sätze sind länger, was den Zustand der konzentrierten Reflexion und der Versenkung in die eigenen Gefühle unterstreicht. Dies ist der Fall bei „Hallo“ nach einem Text von I. I. Koslow, in dem die Melodie sanft und gemächlich fließt, ohne jedoch die Anforderungen der Prosodie zu verletzen, während die gleichmäßige, gemessene Klavierbegleitung einen unveränderlichen Hintergrund schafft.

Ähnliche Mittel verwendet der Komponist in der Elegie auf Worte von N. M. Jasykow „Sie wird kommen“, doch ist die Gesangsstimme hier melodischer, und

die gleichmäßige Bewegung der Triolen verleiht der Klavierbegleitung eine besondere Geschmeidigkeit. Die Aufmerksamkeit wird auf die wiederholt wiederkehrende Phrase mit verschiedenen dynamischen Schattierungen gelenkt, als ob sie aus dem Kontext herausgehoben wäre, was die ausdrucksstarke Phrase für die Worte „Und ich warte, wann“, „Brenn, himmlisches Licht“ und „Sie wird kommen“ hervorhebt. Dargomyschski kehrte in seinen reiferen Romanzen⁴ wiederholt zu dieser Technik zurück.

⁴ Eine sehr enge Wendung finden wir im Klavierpart der „Lermontow“-Romanze „Ich bin traurig“.

Eine Hommage an das in den 30er - 40er Jahren populäre Genre des „russischen Liedes“, die Texte der Mutter des Komponisten, „Urteilt nicht, gute Menschen“ und „Alte Baba“ (*Omi*), die auf Gedichten von Timofejew basieren. Am interessantesten ist das letztere, in dem die Liedform dramatisiert wird: der leidenschaftliche Drang zum Willen und zur ausufernden Ausschweifung (*Allegro vivace*, A-Dur) wird mit der Stimme des Untergangs kontrastiert, die den Untergang aller Hoffnungen und den Tod voraussagt (*Piu lento*, a-Moll). Beide Strukturen der Liedstrophe werden durch eine kontinuierlich pulsierende rhythmische Figur verbunden.

Dasselbe dramatisierte „russische Lied“ wird im Wesentlichen durch die Ballade „Mein Auserwählter, mein Herausgeputzter“ repräsentiert, die auf Delwigs Gedichten⁵ basiert, im volkstümlichen Stil verfasst ist und typische Metaphern und Vergleiche der Volksdichtung verwendet.

⁵ In Delwigs Werk trägt das Gedicht den Titel „Der Traum“. Die Bezeichnung „Ballade“ stammt vom Komponisten.

Das romantische Motiv des unerfüllten Glücks wird mit der russischen Bildstruktur und dem russischen Volkswortschatz kombiniert. Die Intonation eines Liedcharakters ist auch in der Musik zu hören, obwohl der Komponist sein Werk nicht als Volkslied stilisiert. Unter Ablehnung der strophenartigen Liedstruktur schafft er eine erweiterte dreiteilige Form mit Aneinanderreihung von kontrastierenden Episoden, Modulationen in entfernte Tonarten und einer stark erweiterten, dynamisierten Reprise.

Eine der populärsten Romanzen Dargomyschskis, „Hochzeit“⁶ nach Gedichten Timofejews, ist in ihrer Komposition ebenfalls dem Genre der Ballade zuzuordnen.

⁶ Dargomyschski nannte diese Romanze „Fantasia“.

Die gesamte Atmosphäre der poetischen Erzählung ist in romantischen Tönen gefärbt: eine düstere Mitternacht, die durch das unheilvolle Krächzen eines Raben und das Heulen des Windes angekündigt wird, ein Sturm und ein Gewitter, und am Ende ein friedliches pastorales Bild der Morgendämmerung. Diese Reihe kontrastierender Episoden wird in der Musik der Romanze durch einen wiederholten Refrain (*Andante*) gefestigt.

„Hochzeit“ erfreute sich bekanntlich besonderer Beliebtheit in den Kreisen der demokratischen russischen Intellektuellen, die dieses Werk als Hymne an das unabhängige, von der kirchlichen Ehe losgelöste Gefühl empfanden und seine Bilder allegorisch interpretierten.

Eines der bevorzugten Themengebiete der russischen Vokallyrik zur Zeit Glinkas waren die Bilder des romantischen Spaniens, deren übliches Mittel zur musikalischen Charakterisierung der Bolero-Rhythmus war. Dargomyschskis Romanze „In Nebel gehüllt ist die Sierra Nevada“ nach einem Text von W. F. Schirkow ist im Bolero-Genre angesiedelt. Aber auch hier zeigt sich die Tendenz des Komponisten, die „perkussiven“ Momente des Textes expressiv zu betonen. Die Worte „Mit mir der treue Dolch...“ werden durch eine chromatisch absteigende Gesangslinie mit einer Kette von verminderten Dreiklängen und septaktischen Akkorden auf einem tonischen Bassklang wiedergegeben.

Ein bedeutender Schritt in Dargomyschskis kreativer Entwicklung war die Gruppe seiner „Puschkin“-Romanzen aus den frühen 40er Jahren. Die Reihe „30 Romanzen und Lieder“ umfasste neun Kompositionen zu den Worten des großen Dichters. Die früheste von ihnen – „Herr meiner Tage“ -, die nach Pekelis' Vermutung aus den Jahren 1837-1838 stammt (siehe: 72, 2, 650), ist auf die letzten Zeilen des Gedichts „Einsiedler und reine Mädchen“ geschrieben, bei dem es sich um eine Übersetzung oder freie poetische Bearbeitung eines Gebets von Ephrem dem Syrer handelt. Die Musik der Romanze ist jedoch etwas monoton im Ton und vermittelt nicht das tiefe moralische Pathos des Textes. Wie Pekelis richtig bemerkt, „fehlt uns hier noch ein wirklich individuelles Eindringen in den Sinn von Puschkins Worten. Die Romanze ist im Geiste der traditionellen Preghiera geschrieben, mit einer breiten, gefühlvollen Melodie auf einer einlullenden harfenartigen Begleitung“ (214, I, 270).

Die einige Jahre später entstandenen Romanzen zeichnen sich durch ein viel tieferes Verständnis der Puschkinschen Poesie und eine eigenständige musikalische Gestaltung aus. Dargomyschski wendet sich in einigen Fällen Versen zu, die bereits von Glinka musikalisch interpretiert worden waren, imitiert ihn aber nicht, sondern polemisiert im Gegenteil mit ihm, indem er seine schöpferische Lösung mit seinem eigenen Textverständnis kontrastiert. Im Vergleich zu Glinka, der vor allem versuchte, das poetische Hauptbild oder die Stimmung, die in den Gedichten zum Ausdruck kommt, anschaulich und markant zu verkörpern, achtet Dargomyschski mehr auf einzelne intonatorische Nuancen und semantische Schattierungen des Wortes.

Die melodische Linie, die strikt der syntaktischen Struktur des Textes folgt, hat einen differenzierteren Charakter, die musikalischen Akzente stimmen immer genau mit den sprachlichen Akzenten überein, aber manchmal geht diese Detaillierung auf Kosten der Kraft und Lebendigkeit des Gesamteindrucks. Ein Beispiel dafür ist die Romanze „Das Feuer der Sehnsucht brennt im Blut“, die bei aller Subtilität der vokalen Deklamation dem Werk Glinkas auf denselben Puschkin-Text in Bezug auf die Unmittelbarkeit des Ausdrucks leidenschaftlicher, enthusiastischer Liebesgefühle unterlegen ist.

Zu Dargomyschskis schönsten „Puschkin“-Romanzen gehört „Der nächtliche Zephyr strömt Äther“. Ein kleines Gedicht von Puschkin dient dem Komponisten als Grundlage für die Schaffung eines ganzen musikalischen Bildes, in dem das Bild der Natur (der Guadalquivir rollt schnell durch seine Gewässer) mit einer Liebesszene kontrastiert wird. Die Form des Rondos mit seinem stets wiederholten Refrain und den zwei Episoden ist durch die Struktur des poetischen Textes vorgegeben. Aber Dargomyschski scheint zu vollenden und zu entwickeln, was Puschkin nur mit leichten, flüchtigen Strichen skizziert hat. Auch hier musste er in freien oder unbewussten Wettbewerb mit Glinka treten, der einige Jahre zuvor Musik zu denselben Puschkin-Gedichten geschrieben

hatte. Beide Komponisten behandeln die dichterische Vorlage mit großer Sorgfalt, aber sie nehmen sie unterschiedlich wahr. Dargomyschskis fast schon impressionistisch anmutendes, luftiges Bild einer duftenden südlichen Nacht erhält ein nüchternes, düsteres Kolorit, während in den Episoden die „Helden“ der Liebesszene - eine anmutige junge Spanierin und ihr Verehrer - mit Hilfe von Serenade, Bolero und galantem Menuett porträtiert werden. Der Komponist ist bestrebt, konkrete, lebendige Menschenbilder zu schaffen, und da Puschkins lakonischer Text dafür nicht ausreicht, greift er auf die Wiederholung einzelner Gedichtzeilen zurück und färbt sie musikalisch unterschiedlich ein.

Das „spanische“ Thema wird auf traditionellere Weise in dem Duett über Puschkins Worte „Ritter“ gelöst, dessen Musik den Charakter eines brillanten Boleros hat.

Die Romanze „Der Garten“, die auf Puschkins poetischen Zeilen aus dem Hohelied basiert, zeichnet sich durch ihre außergewöhnliche koloristische Subtilität aus. Der Komponist gab ihr in einer seiner späteren Ausgaben den Untertitel „Orientalische Romanze“, aber die Musik hat nichts typisch Orientalisches an sich, wie es damals verstanden wurde. Die melodisch-deklamatorische Melodie der Gesangsstimme ist streng diatonisch und wird nur durch Modulationsabweichungen gefärbt. Die sanfte Triolenbegleitung, die wie das leise Rauschen oder Murmeln eines Baches⁷ klingt, vermittelt einen Zustand von verzauberter sinnlicher Statik.

⁷ Vgl. die Zeilen des Gedichts: „Meine Wasser fließen, murmelnd, reine, lebendige Wasser!“

Nur die „geworfenen“ Sechzehntel der linken Hand im letzten Achteltakt, die eine Reihe von Wechsellängen und leisen Sekundklängen bilden, bringen eine gewisse harmonische Schärfe und Herbheit.

Dargomyschski interpretiert das weit verbreitete Genre des militärischen „Husaren“-Liedes in der Romanze „Die Träne“ tiefgreifend neu, das sich dank des Reichtums seiner deklamatorischen Nuancen in eine ganze dramatische Szene verwandelt. Seine Innovation ist besonders anschaulich, wenn man sie mit dem Lied von M. L. Jakowlew auf dieselben Puschkin-Worte vergleicht.

Solche Vokalminiaturen wie „Du und Sie“, „Jüngling und Jungfrau“ und „Ich liebte dich“ bestechen durch Eleganz und Plastizität der musikalischen Verkörperung mit einer sehr strengen und sorgfältigen Haltung gegenüber dem poetischen Text.

Dargomyschskis Gruppe von „Puschkin“-Romanzen aus den frühen 40er Jahren ist den beiden Vokalstücken zu Lermontows Gedichten „Himmlische Wolken“ und „In einem schwierigen Augenblick im Leben“, die aus der gleichen Zeit stammen, deutlich unterlegen. Das erste von ihnen ist in der Form eines doppelten „russischen Liedes“ geschrieben, mit einem breit gesungenen langsamen Teil, der mit langen Rouladen gespickt ist, gefolgt von einem schnellen Allegro nach Zigeunerart, das wenig zum tief eindringenden und traurigen Ton der Gedichte passt. Auch das „Gebet“ („In einem schwierigen Augenblick des Lebens“) zeichnet sich nicht durch besondere Helligkeit aus. Lermontows Poesie fand in Dargomyschskis späteren Jahren eine angemessene musikalische Interpretation.

3.

Unter dem Einfluss seiner Bekanntschaft mit Glinka und der enormen öffentlichen Aufmerksamkeit, die seine Inszenierung von „Iwan Sussanin“ 1836 erregte, kam Dargomyschski die Idee zur Oper. In seiner autobiographischen Notiz berichtet er kurz: „Nachdem ich einen Plan für die französische Oper „Lucrezia Borgia“ ausgearbeitet hatte, schrieb ich mehrere Nummern; aber auf Anraten von W. A. Schukowski gab ich dieses für Russland damals unmögliche Vorhaben bald auf und begann, Musik zu einem französischen Libretto von Victor Hugo, „Esmeralda“, zu schreiben“ (22, 5).

Es scheint jedoch, dass Dargomyschski sich nicht nur wegen der Zensur weigerte, eine Oper auf der Grundlage von Hugos Drama zu schreiben, das die Verbrechen der päpstlichen Familie Borgia anprangert, deren raffinierte Grausamkeit und Unmoral nicht nur die Zeitgenossen, sondern auch die nachfolgenden Generationen erschauern ließ. Die in Hugos Stück dargestellten Leidenschaften waren zu unglaublich, und viele Situationen waren überspannt und unzureichend motiviert. Der junge Komponist wurde daher schnell von seinem Vorhaben enttäuscht und wandte sich einer anderen Handlung seines Lieblingsautors zu.

Um seine besondere Vorliebe für Hugo zu erklären, muss man sich vorstellen, welchen Platz das Werk des französischen Schriftstellers in den literarischen Interessen der fortgeschrittenen russischen Gesellschaft der 30er Jahre einnimmt. Hugo wird zum Banner der neuen Romantik dieser Jahre, die sich von der lebensfernen, träumerischen Romantik Schukowskis abhebt. In ihren radikalsten Ausprägungen speiste sich diese Romantik aus dem Nachhall der Julirevolution von 1830 und drückte, wenn auch nicht immer klar und deutlich genug, den Protest gegen die erstickende Atmosphäre des Nikolaus-Regimes aus. „Es besteht kein Zweifel“, schreibt der Akademiker M. P. Alexejew, „dass Hugos Einfluss in Russland nach 1830 spürbar zu wachsen begann, - dass dieser Einfluss die russische Intelligenz immer stärker erfasste und dass im Verhältnis zum Wachstum von Hugos Popularität die Repressionen der Zensur gegen die Verbreitung seiner Werke zunahm“ (15, 788).

Die oppositionellen Gefühle der russischen Intelligenz reagierten vor allem auf Hugos Roman „Die Kathedrale von Notre Dame de Paris“, was der Grund für seine außergewöhnliche Popularität zu jener Zeit war, obwohl die russische Übersetzung des Romans erst dreißig Jahre später veröffentlicht wurde und man ihn nur aus dem französischen Original kennenlernen kann. In seinem berühmten Artikel „Über Victor Hugos Romane und über die neuesten Romane im Allgemeinen“, der zu einem programmatischen Manifest der russischen Romantik der 30er Jahre wurde, behauptete N. A. Polewoi, in diesem Werk habe sich „sein Genie zum ersten Mal verwirklicht“ (219, 386)⁸.

⁸ Den Eindruck, den Hugos Roman auf die russische Gesellschaft gemacht hat, schildert I. I. Panajew in seinen „Literarischen Erinnerungen“ (210, 32) sehr anschaulich.

„Die Kathedrale von Notre Dame de Paris“ wurde von Herzen, Apollon Grigorjew bewundert. W. P. Botkin, für den Hugo „der erste Dichter der Moderne“ war, bestieg eigens einen der hohen Türme der Kathedrale, um Paris aus dem Blickwinkel der Romanhelden zu sehen.

Das Werk, das zur Zeit der wachsenden revolutionären Stimmung in Frankreich entstand und fertiggestellt wurde, „als die Erde noch unter dem ‚Juli‘-Thron bebte“, so ein sowjetischer Forscher, „konnte nicht anders, als die wichtigsten Ideen widerzuspiegeln, die die Epoche bewegten, und das historische Thema verdeckte in keiner Weise die politische Position des Autors und die soziale Bedeutung seines Romans“ (231, 486).

In Anbetracht all dieser Tatsachen muss man anerkennen, dass die von Dargomyschski gewählte Handlung für seine Zeit durchaus relevant war. Aber in der Opernfassung wurde der Inhalt des Romans erheblich verarmt, vieles wurde ganz weggelassen und anderes verändert, so dass sich das Stück einem traditionellen blutigen Melodram mit dem berüchtigten „Dreieck“ im Zentrum der Handlung annäherte. Dargomyschski komponierte die Musik direkt zum französischen Text des Librettos, das Hugo selbst für die Tochter seines Freundes, des Herausgebers des Journal des Débats, Louise Bertin, geschrieben hatte, der bei Fétis Komposition studiert und zu diesem Zeitpunkt bereits zwei Opern geschrieben hatte. Die Inszenierung der neuen Oper fand auch in der russischen Presse ein Echo. Die Zeitschrift „Moskauer Beobachter“ schrieb: „Das Pariser Publikum ist begeistert von dieser Oper. Jules Jeanin versichert im „Journal des Débats“, dass der Erfolg alle Erwartungen übertroffen habe.... Aber wenn Jules Jeanin und das „Journal des Débats“ von dem Dichter und dem Musiker begeistert sind, ist die „Gazette de France“ weit davon entfernt, ihre Begeisterung zu teilen. Ihre Strenge geht so weit, dass sie, wie Jeanin sagt, bereit sind, die Köpfe von Mlle Bertin und Victor Hugo zu fordern“⁹.

⁹ „Moskauer Beobachter“, 1836, September, Buch 2, S. 261-262.

Die begeisterte Kritik des „Journal des Débats“ lässt sich leicht durch die enge Verwandtschaft des Komponisten mit dem Herausgeber dieser Zeitung erklären. Der Erfolg der Hugo - Bertin -Oper war anscheinend stark übertrieben, da sie sehr schnell von der Bühne verschwand und keine bleibende Erinnerung hinterließ.

Bei der Abfassung des Librettos ließ sich der Autor von den Traditionen der großen romantischen Oper leiten, die auf den Pariser Bühnen vorherrschte, mit den für sie typischen grellen Schalleffekten und den weitläufigen Massenszenen, die den Hintergrund für die tragisch endende Liebesgeschichte bildeten.

Einige Figuren erscheinen in einem völlig anderen Licht als im Roman. Der ungehobelte Soldat und Partylöwe Phöbus, der es gewohnt ist, leicht über Frauen zu siegen, verwandelt sich in einen glühenden Liebhaber, dem es nicht an Adel und Mut mangelt: in der Schlusszene der bevorstehenden Hinrichtung von Esmeralda eilt er auf den Platz, um ihre Unschuld zu erklären, und stirbt an einer noch nicht verheilten Wunde. Claude Frollo, die bedeutendste Figur des Romans, entbehrt jeder inneren psychologischen Komplexität und erscheint uns als eher banaler romantischer Schurke. Quasimodo wird im Wesentlichen auf die Ebene einer Episodenfigur reduziert und erhält weder im Libretto noch in der Musik eine eindeutige Charakterisierung.

Einige zusätzliche Änderungen wurden durch die strengen Auflagen der Zensur von Nikolaus erforderlich. Bei der Aufführung eines dramatischen Stücks, das auf der „Kathedrale Unserer Lieben Frau von Paris“ basierte, wurden 1838 in St. Petersburg folgende Auflagen gemacht: die Kathedrale durfte nicht auf der

Bühne gezeigt werden; Claude Frollo durfte kein Geistlicher, sondern musste eine weltliche Person sein; es durfte keine Volksverhetzung dargestellt werden; Phöbus war ein moralischer „platonisch verliebter Bräutigam“ und das Stück endete glücklich: „Esmeralda wird vergeben, und das Laster in der Person des Syndikus Claude Frollo wird bestraft“ (zitiert in: 214, I, 321).

Die meisten dieser Anforderungen wurden auch in Dargomyschskis Oper erfüllt. Als das Libretto für die Moskauer Inszenierung von 1847 ins Russische übersetzt wurde, wurden alle Hinweise auf den klerikalen Rang von Claude Frollo aus dem Text gestrichen, so dass die Quelle seiner geistigen Zerrissenheit und seiner Selbstvorwürfe weitgehend unklar blieb. Die Kathedrale Unserer Lieben Frau von Paris, die im Roman nicht nur als architektonisches Denkmal im Stadtbild erscheint, sondern auch als historisches Symbol, wird durch das Rathaus ersetzt. Das Publikum, das die literarische Vorlage kannte, hat jedoch in der Erinnerung und in der Phantasie nachgeholt, was es auf der Bühne nicht sehen konnte.

Die antifeudale und antikirchliche Ausrichtung von Hugos Roman wurde durch all die Änderungen und Kürzungen, die teils bei der Verarbeitung zu einem Opernlibretto unvermeidlich, teils durch verschiedene äußere Umstände bedingt waren, weitgehend abgeschwächt oder verschwand sogar ganz. Aber es blieb noch etwas anderes, vielleicht das Wichtigste, was zur immensen Popularität des Romans in weiten Leserkreisen beitrug - der Kampf der Leidenschaften, die einen Menschen ergreifen und moralisch erheben oder ihn umgekehrt auf den Weg des Verbrechens treiben. Das ist es, was Dargomyschski in erster Linie faszinierte.

Die spannungsgeladene Handlung der Oper ist voller scharfer, manchmal melodramatischer Situationen und kontrastreicher Nebeneinanderstellungen von Szenen, die sich in einem Aufeinanderprallen von unterschiedlich ausgerichteten Willen und Bestrebungen entfalten. Die Darsteller sind nur selten sich selbst überlassen. Es gibt nur drei unabhängige Solonummern in der Oper: die Arie von Claude Frollo im I. Akt, die von Phöbus in der ersten Szene von Akt III und die von Esmeralda in der ersten Szene von Akt IV. Den größten Raum nehmen die Ensembles ein, wobei einzelne kleine Soloepisoden mit Arioso- oder Liedcharakter in ausgedehnten Szenen enthalten sind, die sich mit Rezitativen, Chören und Tänzen abwechseln. Einen großen Raum nehmen schließlich chorische Massenszenen ein, die allerdings weitgehend dekorativ sind, da das Volk in ihnen als eine Menge dargestellt wird, die das Geschehen vor ihren Augen mit Entsetzen, Mitgefühl oder Empörung verfolgt, aber nicht direkt am Geschehen teilnimmt.

Der Knoten der Widersprüche wird im ersten Akt („Hof der Wunder“, der in der Inszenierung in ein Zigeunerlager verwandelt wird) geknüpft, wo der Hauptkonflikt bereits definiert ist, der zum Tod aller drei Hauptfiguren führt. Im II. Akt wird die Szene von Quasimodos Wagenfahrt auf dem Place de la Grève mit dem Bild eines rauschenden Balls bei der Gondelaurier kontrastiert. Im III. Akt beschleunigt sich das Geschehen, die Gegensätze konvergieren und verdichten sich: seine erste Szene beginnt mit einem fröhlichen Fest von Phöbus mit seinen Freunden und endet mit einem Duett der beiden Rivalen, in dem Claude ihm den Tod anstelle des Liebesglücks voraussagt; in der zweiten Szene wird das Rendezvous der beiden liebenden Herzen durch einen verräterischen Dolchstoß unterbrochen. Im IV. Akt, in dem es zur tragischen Auflösung kommt,

wird das Bild des düsteren Kerkers, in dem Esmeralda schmachtet, mit der Szene einer bevorstehenden Hinrichtung auf einem Platz voller Menschen kontrastiert - schockiert, entsetzt, um Mitleid für das unglückliche Opfer bittend.

Die Musik der Oper, die im Allgemeinen uneinheitlich und eklektisch ist, enthält jedoch gelungene ausdrucksstarke Momente, die von der unbestrittenen dramatischen Begabung des Komponisten und seiner Fähigkeit zeugen, große Opernformen zu konstruieren, die von einer dynamischen und spannungsgeladenen Handlung durchdrungen sind.

Esmeralda ist die am besten entwickelte der Hauptfiguren. Ihr Bild ist, anders als das von Claude und Phöbus, in Entwicklung und Veränderung gegeben und bereichert sich allmählich im Laufe der Handlung. Der Komponist hat nicht versucht, ihr genretypische Züge zu verleihen, die auf die zigeunerische Herkunft der Heldin der Oper hinweisen. Schon bei ihrem Auftritt im I. Akt (Nr. 2. Rondo mit Chor und Tänzen) wird Esmeralda durch eine sanfte melancholische Melodie vom Typus des Liebesliedes charakterisiert, die vielen Beispielen russischer Vokallyrik der 30-40er Jahre ähnelt (Beispiel 1)¹⁰.

¹⁰ Eine gewisse Diskrepanz zwischen der Musik und dem Charakter der Worte ergibt sich aus einer ungenauen Übersetzung des französischen Textes: „Je suis l'orpheline, Enfant du malheur. Qui sur vous s'incline, Enjetant des fleurs.“ Die wörtliche Übersetzung lautet: „Ich bin eine Waise, Kind des Unglücks, die sich vor dir verneigt und Blumen wirft“.

Intonatorisch teilweise ähnlich, aber ausdrucksstärker und gefühlsbetonter ist das Thema, das in Esmeraldas Szene mit Phöbus aus der zweiten Szene des III. Aktes auftaucht und das M. S. Pekelis zu Recht als einen der besten melodischen Funde Dargomyschskis in dieser Oper betrachtet. Obwohl sie zuerst im Mund von Phöbus erklingt und erst später von Esmeralda aufgegriffen wird, bewegt sich diese Melodie in ihrer gesamten Struktur auf den Kreis der Intonationen zu, die mit dem Bild der jungen Heldin verbunden sind.

In Esmeraldas Arie (oder vielmehr Arioso) aus dem IV. Akt, die man als „Arie des Abschieds vom Leben“ bezeichnen könnte, taucht ein neues, lyrisch erleuchtetes und zugleich beklemmendes Thema auf, das sich aus der „Gipfel-Quelle“ ergießt (Beispiel 2).

Das Bild von Claude Frollo ist nicht frei von strenger, düsterer Erhabenheit, obwohl seine Charakterisierung etwas gestelzt und eindimensional ist. Als bedrohlicher Schatten des Unheils, der über den jungen Helden schwebt, ist er überall präsent. Bereits im I. Akt sind seine drohenden Bemerkungen während Esmeraldas Gesang zu hören, die von einfachen Menschen umgeben ist, die sie bewundern. Im Duett mit Phöbus in der ersten Szene des III. Aktes werden diese Drohungen explizit und völlig unzweideutig. Das Liebesduett zwischen Esmeralda und Phöbus in der zweiten Szene desselben Aktes wird zu einem Trio, als Claude ihre zärtlichen gegenseitigen Geständnisse belauscht, und als die Qualen seiner Eifersucht unerträglich werden, verwirklicht er seine kriminelle Absicht, indem er seinem Rivalen einen Dolch in den Rücken stößt.

Ein allgemeines Porträt von Claude Frollo wird in der Arie des I. Aktes gegeben, eine Art Selbstbekenntnis. Die Arie ist nach dem traditionellen Muster der großen romantischen Oper aufgebaut und umfasst ein einleitendes Rezitativ, ein lyrisches Andante und ein stürmisches Allegro vivace. Doch sowohl der Text als auch die Musik sind eher formelhaft. Im letzten Abschnitt der Arie taucht ein

Thema auf, das später die Bedeutung eines ominösen Symbols annimmt (Beispiel 3).

In den letzten Takten der Oper wird es dem Thema von Esmeralda gegenübergestellt (vgl. Beispiel 2), wobei das gesamte Orchester im Fortissimo erklingt. Diese Struktur dient als zusammenfassender Schluss, der den Triumph des Guten und der Barmherzigkeit über das Böse und die Grausamkeit bekräftigt¹¹.

¹¹ Die orchestrale Einleitung der Oper basiert auf einer ähnlichen Kombination dieser beiden Themen, was ihre führende Bedeutung bei der Verkörperung des ideologischen und künstlerischen Hauptkonzepts noch unterstreicht.

Das musikalische Bild von Phöbus war eher blass, und das Libretto war nicht klar genug. Die Verwandlung des unbekümmerten, unzüchtigen Offiziers in einen Heldenliebhaber war angestrengt und nicht überzeugend. In den ausdrucksstarken lyrischen und pathetischen Momenten leuchtet dieses Bild wie in reflektiertem Licht, und die Rolle des Phöbus, der sich Esmeraldas leidenschaftlichen Gefühlen unterwirft, wird in die für sie charakteristische Intonationssphäre gezogen. Man kann auch auf das große Schlussensemble des II. Aktes verweisen, wo sich Esmeraldas breite lyrische Melodie, die von Phöbus in der Oktave verdoppelt wird, über die Stimmen der Gäste des Gesellschaftssalons von Gondelaurier erhebt.

Die chorischen Volksszenen sind umfangreich, breit und lebendig geschrieben, obwohl sich ihre Bedeutung hauptsächlich auf die Schaffung eines dekorativen Hintergrunds für das Drama von Liebe und Eifersucht reduziert. Interessante charakteristische Funde finden sich in der Tanzsuite aus „Der Hof der Aussätzigen“, die mit einem karikierten „Zug des Narrenführers“ (Quasimodo im königlichen Gewand wird auf einer Bahre getragen) zu den Klängen eines grotesken Marsches¹² eröffnet wird.

¹² Dargomyschski war sich bei der Komposition dieser Nummer möglicherweise des „Marsches von Tschernomor“ von Glinka bewusst, der bereits 1838, also ganz am Anfang seiner Arbeit an „Esmeralda“, existierte.

Im Chor der ersten Szene des II. Aktes - Quasimodos Folterung auf dem Place de la Grève - greift Dargomyschski auf die Phrasierung der Fuge zurück und vermittelt so die Erregung der Massen, die Neugier, gemischt mit Angst beim Anblick dieses grausamen und ekelerregenden Schauspiels. Der zentrale Moment dieser Szene, als Esmeralda dem gequälten Buckligen zu trinken gibt und in der Seele der unglücklichen Missgeburt plötzlich ein neues, ungewohntes Gefühl¹³ erwacht, wird in der Musik jedoch nicht hervorgehoben und bleibt fast unbemerkt.

¹³ Erinnern Sie sich an Hugos Beschreibung aus dem Kapitel des Romans mit dem Titel „Eine Träne für einen Tropfen Wasser“: „Und dann kullerte eine große Träne aus dem bis dahin so trockenen und entzündeten Auge und kroch langsam über das hässliche, von Verzweiflung verzerrte Gesicht. Es war vielleicht die erste Träne, die der unglückliche Mann in seinem Leben vergossen hatte.

Er schien seinen Durst vergessen zu haben. Ungeduldig verzog die Zigeunerin ihr gewohntes Gesicht und drückte ihm lächelnd die Flasche an seinen

zahnlosen Mund. ... Nachdem er getrunken hatte, streckte der Unglückliche seine geschwärzten Lippen aus, um anscheinend die Hand zu küssen, die ihm diese Gnade erwiesen hatte...

Ein solcher Anblick wäre überall rührend: ein liebliches Mädchen, blühend, unschuldig, reizend und zugleich so zerbrechlich, eilt in einem Anflug von Barmherzigkeit einer leidenden Missgeburt zu Hilfe! An der Säule der Schande jedoch war der Anblick majestätisch.“

Daher erscheint Quasimodos weiteres Verhalten, sich Esmeraldas Henkern zu widersetzen, indem er sie mit seinem Körper blockiert, nicht ausreichend motiviert.

Die bekannte Unreife dieser ersten Oper von Dargomyschski zeigt sich auch in der Vielfalt des musikalischen Materials und in der mangelnden Individualität der einzelnen Rollen in den Ensembles. So singen beispielsweise im Duett des III. Aktes die von unterschiedlichen Gefühlen ergriffenen Rivalen gemeinsam in der Terz. Im Duett zwischen Esmeralda und Claude aus dem letzten Akt, das ein erbittertes Duell zwischen zwei unversöhnlichen Gegnern darstellt, basieren beide Teile auf demselben musikalischen Material.

Doch bei allen Unzulänglichkeiten und künstlerischen Widersprüchen hebt sich „Esmeralda“ ein wenig von jenen handwerklichen, unpersönlichen oder halbdilettantischen Produktionen ab, die in der Zeit der russischen Opernszene auf die Bühne kamen, als sich Glinka aufgrund ungünstiger Umstände vom Komponieren von Opern zurückzog. Dargomyschski selbst, der seinem Opernerstling sehr kritisch gegenüberstand, wies gleichzeitig darauf hin, dass in „Esmeralda“ bisweilen „die Sprache der Wahrheit und der Macht“ zu erkennen sei. Der Petersburger Kritiker, der den Erfolg der Moskauer Erstaufführung von 1847 zur Kenntnis nahm, schrieb mit gutem Grund an den Autor gerichtet: „Willkommen, verehrter Komponist! Ihr Platz neben Glinka ist noch nicht besetzt“¹⁴.

¹⁴ „Pantheon“, 1848, Nr. 1, Kaleidoskop, S. 35.

Für Dargomyschski selbst war die Arbeit an „Esmeralda“ eine wichtige schöpferische Phase, die ihn darauf vorbereitete, in seiner Reifezeit Opern von klassischer Bedeutung zu schaffen.

4.

Im September 1844 reiste Dargomyschski im Vorgriff auf die Produktion seiner Oper ins Ausland und verbrachte die Herbst- und Wintermonate in Brüssel und anschließend in Paris. Die Besuche von Theatern und Konzerten und die persönliche Bekanntschaft mit den größten europäischen Musikern trugen dazu bei, seinen musikalischen Horizont zu erweitern, zwangen ihn aber gleichzeitig dazu, vieles von dem, was ihn in seinen jungen Jahren fasziniert hatte, kritisch zu betrachten. In einem Brief an seinen Vater aus Paris verurteilt er die französische „Grand Opéra“ scharf, da er in Meyerbeers Opernbuch keine einzige Idee findet, die aus Leidenschaft geschrieben wurde. Ohne dem Autor von „Robert“ und „Die Hugenotten“ Meisterschaft und Intelligenz abzusprechen,

bemerkt Dargomyschski: „...aber keine Fertigkeit und keine Intelligenz kann vom menschlichen Herzen nachgeahmt werden“ (22, 15).

Die scharfe Beobachtungsgabe des realistischen Künstlers zeigt sich in der intensiven Aufmerksamkeit und dem Interesse, mit dem Dargomyschski die Vorgänge im Pariser Strafgericht verfolgt, an dessen Sitzungen er wiederholt teilgenommen hat. Diese „Dramen in Aktion“ scheinen ihm viel interessanter zu sein als fiktive theatralische Leidenschaften. „... Zeuge einer lebendigen Geschichte eines Vorfalls zu sein, in dem menschliche Vertraute handeln“, schreibt er an seinen Vater, „die aktivsten Personen zu sehen und die Entwicklung und Offenlegung des Falles zu verfolgen, ist für mich unterhaltsamer als alles andere auf der Welt“ (22, 24). In diesen Worten kommt im Wesentlichen ein ganzes realistisches Programm zum Ausdruck, das auf der Beobachtung des Lebens und dem Studium der menschlichen Typen in enger Wechselwirkung mit der Umwelt beruht.

Ein weiteres wichtiges Ergebnis dieser ersten Auslandsreise war, dass Dargomyschski sich seiner Mission als russischer Nationalkünstler klar bewusst wurde. Bald nach seiner Rückkehr schrieb er an seinen Freund W. G. Kastriot-Skanderbek: „Und eine sechsmonatige Reise wird Dir genügen, um Dich davon zu überzeugen, dass es auf der Welt keine bessere Nation als die russische gibt und dass, wenn es in Europa Elemente der Poesie gibt, diese in Russland zu finden sind“ (22, 27).

Belinski schrieb in seinem Artikel „Ein Blick auf die russische Literatur im Jahre 1846“ über den Nutzen von Auslandsreisen für die Russen und stellte fest, dass viele von ihnen „als entschlossene Europäer dorthin gehen“ und „mit dem aufrichtigen Wunsch zurückkehren, Russen zu werden“. Dies war das Diktat der Zeit, als, wie der große Denker und Kritiker argumentierte, die Zeit der Anleihen und Nachahmungen für Russland endgültig vorbei war und es an der Zeit war, „sich unabhängig, aus sich selbst heraus zu entwickeln“ (36, 18-19).

Dargomyschskis Hinwendung zu volksrealistischen Schaffensprinzipien war nicht nur auf neue Eindrücke von dem, was er im Westen gesehen hatte, und auf die Enttäuschung über einige seiner früheren Leidenschaften zurückzuführen. Eine entscheidende Rolle spielten dabei die Prozesse, die sich in der russischen Kunstkultur Mitte der 40er Jahre abspielten. Zu dieser Zeit wird die Strömung des kritischen Realismus, die ihren Ursprung im Werk Gogols hat, zur führenden Richtung der russischen Literatur. Im Jahr 1845 taucht zum ersten Mal die Definition der „natürlichen Schule“ auf. Ihre Positionen kommen 1846 in der „Petersburger Sammlung“ besonders anschaulich zum Ausdruck, die Werke von Turgenjew, Dostojewski, Nekrassow, Herzen, W. Sollogub und anderen Schriftstellern enthält, die dieser Richtung mehr oder weniger nahe stehen. In dem bereits zitierten Artikel „Ein Blick auf die russische Literatur im Jahre 1846“ stellte Belinski fest, dass die Literatur „zu einem Echo des Lebens geworden ist“, und sah das Zeichen ihrer Reife darin, dass sie an die einfachsten, alltäglichen Phänomene der Wirklichkeit appellierte.

All dies konnte Dargomyschski, der in vielerlei Hinsicht den Prinzipien der „natürlichen Schule“ nahe stand, nicht entgehen. Im Frühjahr 1845, als die Aussichten für die Aufführung von Esmeralda noch unklar waren, hatte er die Idee zu einer neuen großen Oper und wandte sich auf der Suche nach einer dramatischen Handlung aus dem russischen Volksleben Puschkins „Rusalka“ zu. Die Arbeit an diesem Werk ging jedoch ein ganzes Jahrzehnt lang langsam und mit Unterbrechungen voran und wurde erst 1855 abgeschlossen.

Während Dargomyschski an der Idee zu „Rusalka“ arbeitete, widmete er der Gattung des Kammergesangs weiterhin große Aufmerksamkeit. Zwischen 1845 - 1855 komponierte er mehr als dreißig Lieder und Romanzen sowie eine Reihe von Vokalensembles (Duette und Trios) mit Klavier- und A-cappella-Begleitung. Nicht alle von ihnen sind in ihrer künstlerischen Bedeutung gleichwertig. Die bekannte Stil- und Gattungsvielfalt, die Dargomyschskis Vokalwerk der 30er und frühen 40er Jahre auszeichnete, blieb auch in dieser Zeit erhalten. Einige der Romanzen dieser Jahre wurden zu zufälligen äußeren Anlässen geschrieben und zeichnen sich nicht durch die Helligkeit des musikalischen Materials aus, und manchmal tragen sie sogar die Spuren des Salonismus („Dieu qui sourit“ auf einen französischen Text von V. Hugo, „Au bal“ im Geiste eines brillanten Walzers). Aber solche Werke sind nur wenige und bestimmen nicht die allgemeine Form des reifen Vokalwerks des Komponisten.

Dargomyschskis Lyrik aus der Mitte der 40er Jahre wird tiefer und konzentrierter, ohne die Verbindung zur intonatorischen Sphäre der Alltagsromantik zu trennen. Eine kurze Gesangsminiatur nimmt manchmal den Charakter einer lyrischen Beichte, eines Gesprächs mit sich selbst an. In einem solchen Monolog-Geständnis lässt sich leicht das Bild des Helden erkennen - ein Mensch, der tief fühlt und denkt, aber von der Gesellschaft abgelehnt wird, einsam ist und in der Umwelt keine Antwort und kein Verständnis findet.

Diese neue Art von Lyrik wird am anschaulichsten durch Lermontows Romanzen und Gedichte „Ich bin gelangweilt und traurig“ und „Ich bin traurig“ repräsentiert. Die Gesangsstimme der beiden Romanzen, die von dem sanften, rhythmisch gemessenen Muster der Klavierbegleitung getragen wird, zeichnet sich durch eine organische Verbindung von Melodie und Deklamation aus. Die Intonation der absteigenden verminderten Quinte, die wie ein trauriger Ausruf aus dem melodischen Kontext isoliert ist (Beispiel 4a, b), ist von besonderem Ausdruckswert. In der zweiten der oben erwähnten Romanzen steht diese Intonation am Anfang und wird gleichsam zum Epigramm des gesamten Werks.

Die Intonation der absteigenden verminderten Quinte ist von gleicher zentraler Bedeutung in der Romanze zu Worten von J. W. Schadowskaja „Ich liebe dich immer noch“¹⁵, wo sie durch das Anhalten der rhythmischen Bewegung im Klavierpart und den verschärften begründeten Rhythmus besonders hervorgehoben wird (Beispiel 5).

¹⁵ Auch bekannt unter dem Namen „Die Verrückte“.

Bemerkenswert ist die identische Tonhöhe dieser Intonation in all diesen Beispielen. Offensichtlich war die Tonart d-Moll, in der diese Romanzen geschrieben wurden, in Dargomyschskis schöpferischer Phantasie mit einer bestimmten Palette von Ausdrucks- und Bedeutungsideen verbunden.

Das Werk der populären Dichterin Schadowskaja erregte Dargomyschskis Aufmerksamkeit bereits nach der Veröffentlichung ihres ersten Gedichtbandes im Jahr 1846. Zu Gedichten aus dieser Sammlung schrieb er auch die Romanze „Du wirst mich bald vergessen“. Später griff der Komponist in seinem Werk immer wieder auf Schadowskajas Lyrik zurück.

Ihre Lyrik, die von einem tiefen Gefühl der Unzufriedenheit und der Unzufriedenheit mit der umgebenden Realität durchdrungen ist, spiegelt das

schwierige Leben der Frauen im halbfeudalen zaristischen Russland wider. Das „Frauenproblem“, das für die russische Literatur und Kunst vor dem Hintergrund des zunehmenden Einflusses andersdenkender Intellektueller in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens so relevant war, ließ Dargomyschski nicht gleichgültig. Der neue Charakter seiner Frauenbilder wurde von B. W. Assafjew festgestellt, der betonte, dass bei Dargomyschski „die Frau als individuelle Persönlichkeit an die Stelle der Frau im Allgemeinen als Objekt des Vergnügens tritt“ (26, 69). Die Stimme der Frau als Individuum, das nach seinem Platz im Leben strebt, ist auch in Schadowskajas Poesie zu hören. Wahrscheinlich war dies einer der Gründe, warum sich die Vertreter der russischen demokratischen Kritik der 60er Jahre (Dobroljubow, Pissarew) für das Werk der nicht sonderlich begabten Dichterin interessierten und ihm Sympathie entgegenbrachten.

Die Romanze „Du wirst mich bald vergessen“ ist in einem einfachen, herzlichen und vertrauensvollen Ton gehalten. Die amphibrachische Struktur des poetischen Textes entspricht Dargomyschskis bevorzugter triolischer Gruppierung von Achtelnoten in der melodischen Stimme mit einer sanft schwingenden Begleitfigur im gleichen Rhythmus. Unter den vielen ähnlich aufgebauten Vokalstücken des Komponisten sticht diese Romanze jedoch durch die Feinheit ihrer intonatorischen Nuancierung hervor. Selbst innerhalb der einfachen Frage-und-Antwort-Struktur findet Dargomyschski Mittel, um den Kontrast zwischen den beiden poetischen Linien (das rasche Ansteigen und dann das hoffnungslose Absinken der Melodie) ausdrucksvoll zu betonen (Beispiel 6).

Unter Dargomyschskis Liedern und Romanzen aus der zweiten Hälfte der 40er und Anfang der 50er Jahre, die auf Puschkins Texten basieren, stechen Lieder wie „Der Müller“ und „Orientalische Romanze“ durch ihren ausgesprochen innovativen Charakter hervor. Im ersten dieser Werke¹⁶ entwirft Dargomyschski eine sehr charakteristische Genreszene, in der die Bilder zweier Figuren - des langsamen, nicht arglosen, trunkenen Müllers und seiner mürrischen Frau - lakonisch, aber treffend durch Intonation und Sprachkontrast dargestellt werden.

¹⁶ Der Text stammt aus Puschkins unvollendetem Stück „Szenen aus der Ritterzeit“.

Dieser neue Typus der dramatisierten Gesangsszene wurde später sowohl von Dargomyschski selbst in seinen Werken der 60er Jahre („Der Wurm“, „Der Titularrat“) als auch von Mussorgski weiterentwickelt.

Eine andere Art der Porträtcharakterisierung ist in der Orientalischen Romanze gegeben, für die der Komponist die ersten neun Zeilen von Puschkins Gedicht „Eine Griechin“¹⁷ verwendete.

¹⁷ Bekanntlich hatte Puschkin in diesem Gedicht eine bestimmte Person im Sinn, nämlich Byrons enge Freundin Calypso Polychroni. Weitere Zeilen, die an den englischen Dichter gerichtet sind, hat Dargomyschski weggelassen.

Die überwiegend absteigende deklamatorische Linie der Gesangsstimme, die mit Chromatik aufgeladen ist, gibt die langsame, schmachtende Rede der orientalischen Schönheit wieder. Die Klavierstimme vervollständigt das Bild mit langsam wechselnden chromatischen Harmonien, unter denen der übermäßige

Dreiklang besondere Bedeutung erlangt. In ihrer Raffinesse der Mittel und der feinen musikalischen Ausarbeitung nimmt diese Romanze in vielerlei Hinsicht den Stil von „Der steinerne Gast“ vorweg.

Dargomyschskis erstes eindeutig bürgerliches Thema erklingt zum ersten Mal in seiner Romanze „Gott helfe euch“ zu Gedichten von Puschkin, die den verbannten Dekabristen gewidmet sind. Die Hinwendung zu diesen Versen mag eine indirekte Reaktion des Komponisten auf den Fall Petraschewski gewesen sein, zu dem auch ihm persönlich nahestehende Personen gehörten (siehe: 214, 2, 65-66). Die verhaltene und pathetische Melodie der Gesangsstimme vor dem Hintergrund gemessener akkordischer Bewegungen des Klaviers, die wie schwere Schritte wirken, bestimmt die strenge, männliche Färbung der Musik.

Im Zusammenhang mit seiner Arbeit an „Rusalka“ widmete Dargomyschski in den späten 40er und Anfang der 50er Jahre viel Aufmerksamkeit dem Studium des Volksliedes, mit dem er sich sowohl aus literarischen Quellen als auch im direkten Live-Klang vertraut machte. M. S. Pekelis entdeckte ein Notizbuch mit seinen handschriftlichen Aufzeichnungen russischer und teilweise ausländischer Volkslieder (siehe: 215, 99). Bei der Analyse der von Dargomyschski aufgenommenen Melodien kommt der Forscher zu dem Schluss, dass „die Aufnahmen Dargomyschskis zwar hinsichtlich der Wahl des Materials und des Stils bäuerliche Lieder sind, aber vor allem jene Schicht von Liedern repräsentieren, die in direkten Kontakt mit der städtischen Liedkultur kam und von ihr charakteristische Bilder und einige musikalische und poetische Qualitäten übernahm“ (215, 112).

Dargomyschskis Interesse am Volkslied spiegelt sich auch in seinem kammermusikalischen Werk aus diesen Jahren wider. Zwei seiner Lieder, die auf authentischen Volksworten mit origineller Musik im Volksgeist basieren, gehören zur Wende der 40er und 50er Jahre: „Süßes Mädchen“, das auf einer lebhaften Tanzmelodie basiert, und das dramatischere „Fieber“. Beide Lieder gehören zum Typus der Bauernlieder, die unter dem Einfluss der Intonationen des städtischen Musiklebens verändert wurden. M. S. Pekelis vergleicht „Süßes Mädchen“ mit seiner volkstümlichen Quelle und stellt fest, dass sich das Lied in Dargomyschskis Bearbeitung der Vortragsweise von Zigeunerchören annähert (siehe: 215, 93). „Fieber“ steht in seiner melodischen und intonatorischen Struktur einer Reihe von sentimental und lyrischen Liedern nahe, die in der ersten Hälfte und Mitte des 19. Jahrhunderts im städtischen Umfeld verbreitet waren. Insbesondere die Ähnlichkeit seiner anfänglichen melodischen Wendung mit den ersten Takten einer gefühlvollen Lied-Romanze zu A. P. Sumarokows Worten „Warum habe ich dich betrübt“, die in die zweite Ausgabe der Lwow-Pratsch-Sammlung und dann in einige andere Liedersammlungen aufgenommen wurde (Beispiel 7 a, b)¹⁸, fällt auf.

¹⁸ Um den Vergleich zu verdeutlichen, wird das Lied „Warum habe ich dich betrübt“ aus D. N. Kaschins Sammlung russischer Volkslieder um eine Quarte nach oben transponiert.

Dargomyschskis volkskundliche Interessen hingen weitgehend mit seiner Beschäftigung mit Kolzows Lyrik zusammen. Die erste seiner Romanzen zu den Gedichten dieses Dichters, „Ich werde niemandem sagen“ (1849-1850), hat keine eindeutige volkstümliche Färbung und ist eher dem Genre der intimen und lyrischen Monologe und Bekenntnisse zuzuordnen. Zusammen mit den oben

besprochenen Romanzen auf Worte von Puschkin, Lermontow und Schadowskaja gehört es zu den besten Beispielen für die durchdringende, psychologisch tiefgründige Lyrik des reifen Dargomyschski. Die Meisterschaft des Komponisten zeigt sich vor allem in der Art und Weise, wie er auf der Grundlage der Entwicklung und Variation einer einzigen melodischen Wendung eine kontinuierliche dramatische Linie aufbaut.

Näher an volkstümlichen Ursprüngen sind „Oh, still, still, still, tee!“, „Ich zünde eine Kerze an“ und „Ohne Verstand, ohne Vernunft“, was schon durch die Natur der poetischen Texte nahegelegt wird, die typische Motive bäuerlicher Lyrik - über die Trennung von einer geliebten Person und eine unglückliche Ehe - entwickeln. Der Komponist bemüht sich jedoch nicht um eine Stilisierung „nach Art eines Volksliedes“. Die Liedstruktur wird im ersten dieser Werke am konsequentesten beibehalten, während in den beiden anderen volksliedhafte Intonationen mit der Struktur und Melodie des lyrisch-romantischen Typs kombiniert werden. Ein charakteristisches Detail des Liedes „Ohne Verstand, ohne Vernunft“ sind die augenzwinkernd vorgetragenen Phrasen, die an den Zigeunergesang angelehnt sind.

In Kompositionen wie „Ich sagte, warum“ und „Gib mir Flügel“ auf Texte von E. P. Rostoptschina geht Dargomyschski nicht über die übliche Intonationssphäre einer Hausromanze vom Typ Warlamow-Guriljow hinaus. Was sie von der Massenproduktion dieser Art unterscheidet, ist lediglich die größere Sorgfalt in der Ausführung, die Subtilität und Eleganz der Struktur. Noch bemerkenswerter ist die Romanze „Wütend und aufgewühlt, tiefes Meer“ zu Gedichten derselben Dichterin, in der das Bild eines tobenden Meereselements als poetische Metapher dient, um seelische Stürme und Ängste zu beschatten. Die Musik der Romanze, die sich durch einen gut ausgearbeiteten Klavierpart und eine Reihe interessanter harmonischer Entdeckungen auszeichnet, verbindet erfolgreich visuelle Lebendigkeit mit innerer emotionaler Intensität.

Neben einer Reihe von Romanzen und mehreren Klavierstücken von überwiegend kleiner Form¹⁹ entstand in dieser Schaffensperiode Dargomyschskis auch ein Werk von größerem Ausmaß - das Opernballett „Triumph des Bacchus“, das auf einem anakreontischen Gedicht des jungen Puschkin basiert.

¹⁹ Das einzige größere Werk vom Typus eines Konzerts ist die Fantasie über Motive von „Iwan Sussanin“, die im Zeichen des „brillanten“ Klaviervirtuosentums der Mitte des 19. Jahrhunderts geschrieben wurde.

Der Komponist schrieb ursprünglich eine Kantate über diese Verse für drei Solisten, Chor und Orchester, die am 22. März 1846 in Sankt Petersburg aufgeführt wurde. Die Moskauer Uraufführung von „Esmeralda“ Ende des folgenden Jahres, 1847, gab Dargomyschski offenbar Hoffnung, dass ein weiteres Bühnenwerk aufgeführt werden könnte. Dies veranlasste ihn, die Kantate in ein Opernballett umzuwandeln und die bestehende Musik um einige choreographische Bilder zu ergänzen. Diese Hoffnung war jedoch vergebens: Der Triumph des Bacchus in einer neuen Bühnenfassung wurde fast zwei Jahrzehnte später aufgeführt und war kein Erfolg.

Die Idee, eine Bühnenfassung von „Triumph des Bacchus“ zu schaffen, entstand wahrscheinlich nicht ohne den Einfluss der Ballettszenen von „Ruslan und Ljudmila“, der in bestimmten Episoden des Opern-Balletts deutlich zu

spüren ist (z. B. der groteske „Marsch des Bacchus“ mit Chorsequenzen, die eindeutig von Glinkas „Marsch von Tschernomor“ inspiriert sind), aber im Großen und Ganzen ist Dargomyschskis Musik trotz einiger guter Funde farblos und monoton. Die Handlung ist im Wesentlichen nicht präsent, sondern wird durch einen einfachen Wechsel von Bildern ersetzt, und die Solisten treten nicht als spezifische Figuren auf, sondern nur als „Stimmen aus dem Chor“, die erzählen, was auf der Bühne geschieht.

In der schöpferischen Entwicklung des Komponisten hat das Opernballett „Triumph des Bacchus“ eine episodische, vorübergehende Bedeutung.

5.

Dargomyschskis „Rusalka“, die lange gehegt und gepflegt worden war, wurde am 4. Mai 1856 auf der Bühne des Zirkustheaters uraufgeführt. A. N. Serow hatte allen Grund, sie als die erste russische Oper nach Glinkas „Ruslan“ zu bezeichnen. Die in den 40er und der ersten Hälfte der 50er Jahre erschienenen Opern von A. F. Lwow, F. M. Tolstoi, M. I. Bernard sowie die frühen Opern von A. G. Rubinstein waren in Handlung und Stil zu weit von den Hauptströmungen der russischen Kunstkultur dieser Zeit entfernt oder nicht klug und reif genug, um einen bedeutenden Platz in der Entwicklung des russischen Musiktheaters einzunehmen. „Rusalka“ war zwar den Opern Glinkas in Bezug auf die harmonische Struktur der schöpferischen Idee, den Reichtum und die Farbigkeit der musikalischen Sprache unterlegen, konnte aber „als eine würdige Fortsetzung desselben Stils, derselben Schule“ (295, 136) neben sie gestellt werden.

Zugleich erschloss sie neue Bereiche des Volkslebens und berührte Aspekte, die in der russischen Musik noch keinen Niederschlag gefunden hatten. Die Zeilen aus Dargomyschskis Brief an W. F. Odojewski vom 3. Juli 1853 sind weithin bekannt: „Je mehr ich unsere volksmusikalischen Elemente studiere, desto mehr verschiedene Aspekte entdecke ich in ihnen. Glinka, der als einziger der russischen Musik bisher ein breites Ausmaß gegeben hat, hat meiner Meinung nach nur eine weitere Seite davon berührt - die lyrische Seite.... In meiner „Rusalka“ arbeite ich an der Entwicklung unserer dramatischen Elemente“ (22, 41).

Natürlich war Dargomyschskis Urteil, Glinka sei nur ein Lyriker, ungerecht. Man kann nicht leugnen, dass das Bild von Sussanin eine tiefe und starke dramatische Qualität hat, aber dieses Bild ist heroisiert, über die gewöhnliche Alltagsrealität erhoben, was ihm Züge von majestätischer Epik verleiht. Dargomyschski bemühte sich, das gewöhnliche Lebensdrama der einfachen Leute aus dem Volk zu zeigen.

Die Bilder von Puschkins Theaterstück, auf die er als Quelle für das Opernlibretto zurückgriff, sind in der Tat nichts Außergewöhnliches. Das Thema des verlassenen Bauernmädchens, das aus Kummer und Verzweiflung Selbstmord begeht, war in der russischen Literatur nicht neu. Doch Puschkin führte dieses Thema weiter und vertiefte es, indem er die Handlung in einen phantastischen Plan überführte: das unglückliche Opfer wird zu einem furchterregenden Rächer. Einige Forscher sahen in dieser Wendung der

Handlung die erwachenden Kräfte des Volkes voraus, die sich früher oder später gegen ihre Unterdrücker erheben werden. Einem von ihnen zufolge fand Puschkin in seiner Heldin „eine innere geistige Freiheit, die dem russischen Bauerntum zu eigen sein konnte, egal wie sklavisches die Geschichte es zu existieren zwang“ (41, 362). Puschkin verleiht auch dem Bild des unglücklichen Vaters, der durch den Verlust seiner geliebten Tochter in den Wahnsinn getrieben wird, eine wahrhaft shakespearesche Tiefe und Kraft.

Die Handlung von Puschkins Drama, die Bilder von Menschen aus dem Volk zeigt, die mit starken, tiefen Leidenschaften ausgestattet sind, wurde besonders in der Zeit relevant, als, wie Saltykow-Schtschedrin schrieb, „die Idee, dass der Ruschik ein Mensch ist, fest in der russischen Literatur und in der russischen Gesellschaft verankert war“ (244, 229). Der Text von Puschkins „Rusalka“, der in den Jahren der größten Leidenschaft des Dichters für das Studium von Volksliedern, -ritualen und -glauben entstand, ist von folkloristischen Elementen durchdrungen und enthält nach den Beobachtungen einer Reihe von Forschern direkte Anleihen bei Volksliedern.

Bei der Bearbeitung des Librettos bemühte sich der Komponist, sich so nah wie möglich an die poetische Vorlage zu halten: er behielt den allgemeinen Handlungsplan, die Abfolge der Szenen und einen wesentlichen Teil des Puschkinschen Verses bei. Aber Dargomyschski hat sich bei der Komposition von „Rusalka“ keine ähnliche Aufgabe gestellt, wie er sie bei „Der steinerne Gast“ gelöst hatte. Er schrieb die Oper in den bekannten Formen, wobei er sich bemühte, diese der dramatischen Logik der Handlung unterzuordnen und ihnen mehr Freiheit und Flexibilität zu geben. Dies zwang ihn zu einer Reihe von Änderungen und Ergänzungen der literarischen Vorlage, die den Anforderungen der Musikdramaturgie entsprachen.

Puschkins Stück ist noch nicht fertig, und so war die erste Frage, wie die Handlung enden sollte. Der Komponist entschied sich für eine Variante, die Belinski für die einzig mögliche hielt: Rusalka zerrt den Fürsten auf den Grund des Flusses und rächt so ihren Geliebten für seinen Verrat. Doch aus irgendeinem Grund verzichtete Puschkin selbst auf ein solches Ende und unterbrach die Arbeit an dem Stück bei der fragenden Zeile: „Woher kommst du, schönes Kind?“. Vielleicht wurde der Dichter durch die zu große Ähnlichkeit mit dem Ende von „Rusalka“ von Gensler-Krasnopolski (Teil 1) aufgehalten, in dem sowohl die Zeitgenossen als auch einige spätere Forscher die Quelle von Puschkins Idee fanden. Es könnte aber auch andere Gründe gegeben haben. So glaubt der bereits zitierte sowjetische Literaturwissenschaftler, dass eine solche Auflösung dem ethischen Pathos des Stücks widersprechen würde: „Die Menschen im Drama erwachen, in Trauer und Qual haben sie ein neues Leben berührt: es war unmöglich, das Drama mit dämonischer Rache zu beenden“ (41, 402).

Wie dem auch sei, aber für ein Opernfinale erwies sich diese besondere Variante als sehr günstig und spektakulär. Sie ermöglichte es, alle Darsteller zusammenzubringen und ein großes dramatisches Ensemble zu schaffen, die Entwicklung der Hauptfigur zu vervollständigen und die Verwandlung eines zarten, liebenden Mädchens in einen mächtigen Herrscher der Dnjepr-Wasser zu zeigen.

Dargomyschski entwickelte und ergänzte einige neue Handlungsstränge, die in Puschkins Stück nur kurz angedeutet wurden. Insbesondere die Bedeutung des Bildes der Fürstin, die in Puschkins Stück nur in einer Szene erscheint –

„Empfangsraum. Die Fürstin und die Kinderfrau.“ In der Szene des Hochzeitsmahls (II. Akt) wird eine Episode des Abschieds der Braut von ihren Brautjungfern eingeleitet; im Schlussensemble desselben Akts, das nach dem traurigen Lied „Entlang den Steinen“ erklingt, ist sie die erste, die singt „Nicht zum Guten auf unserer Hochzeit hat sich das Lied der Trauer verbreitet“, und dann stimmen andere Stimmen ein. Und schließlich, im Finale der gesamten Oper, wird der Prinzessin die Arioso-Struktur „Viele Jahre in schwerem Leid“ anvertraut, die den Beginn des Schlussensembles bildet.

Durch diese Ergänzungen erfährt die Rolle der Fürstin in der Oper eine transversale Entwicklung, und es entsteht ein Kontrast zwischen zwei gegensätzlichen weiblichen Charakteren, der später zu einer der typischen Techniken des Opernschaffens von Rimski-Korsakow wurde.

Puschkins Text, der sich durch extreme Kürze und Lakonie auszeichnet, erforderte selbst dort eine Erweiterung, wo das Wesen der dramatischen Situation unverändert blieb (z. B. der größte Teil des I. Aktes, die Szene des verrückten Müllers mit dem Fürsten im III. Akt). Änderungen der Versmaße, Umstellungen von Wörtern und andere kleinere Abweichungen von der literarischen Vorlage wurden durch Erwägungen der Bequemlichkeit beim Singen verursacht. Selbst Belinski, der die bestehende Meinung bestritt, dass Puschkin „Rusalka“ als Opernlibretto schuf, wies auf die Schwierigkeit hin, den jambischen Pentameter zu singen, in dem das Stück geschrieben wurde.

Dargomyschski hat auch den Genre-Hintergrund der Handlung erweitert. Im I. Akt, der im Großen und Ganzen ziemlich genau der ersten Szene von Puschkins Drama („Das Ufer des Dnjepr. Die Mühle“) entspricht, führt er eine Volkschorszene ein, die drei Lieder verschiedener Gattungen umfasst - ein ausgedehntes Lied, einen Reigen und einen Tanz. Aus dramaturgischer Sicht erfüllt sie die Funktion einer gewissen Distanzierung, indem sie den Moment der Auflösung - die Ankündigung der Heirat durch den Fürsten und Nataschas Verzweiflung und Selbstmord - hinauszögert. Im II. Akt kommen der feierliche Chor der Hingabe des Brautpaares und der Tanz hinzu; der Text von Puschkins Szene „Der Terem des Fürsten“, der nur den letzten Teil der Hochzeitszeremonie zeigt, wird fast vollständig im Finale dieses Aktes verwendet.

Die allgemeine dramaturgische Struktur von Dargomyschskis „Rusalka“ ist durch die Synthese von nationalen russischen (vor allem Glinka) Traditionen mit den Prinzipien der großen französischen Oper bestimmt. Schon bei den ersten Aufführungen von „Rusalka“ weckten einige Szenen unwillkürlich Assoziationen mit bekannten Beispielen des russischen Operntheaters: das Bild eines großen Hochzeitsfestes erinnerte an die monumentale epische Einführung von „Ruslan und Ljudmila“, die Arie der Fürstin im III. Akt an Gorislawa ²⁰.

²⁰ Serow bemerkte in der Arie der Fürstin aus Akt III Intonationsüberschneidungen mit der Rolle der Gorislawa. Glinka selbst war der erste, der darauf aufmerksam machte (22, 174).

Liedsuiten, wie wir sie im I. Akt von „Rusalka“ finden, waren im russischen Musiktheater bereits seit dem Ende des 18. Jahrhunderts üblich. Doch diese Parallelen konnten die innovative Bedeutung von Dargomyschskis Oper nicht schmälern.

Eines der Merkmale ihrer Dramaturgie ist die Fülle großer, weit entwickelter Handlungsensembles. Die Charaktere der Schauspieler offenbaren sich nicht so sehr in lyrischen Monologen als vielmehr in scharfen Auseinandersetzungen und leidenschaftlichen Kämpfen. Der dramaturgisch spannungsreichste und ereignisreichste I. Akt besteht mit Ausnahme der Abgangsarie des Müllers, bei der sich der Komponist genau an Puschkins Plan gehalten hat, und der volkstümlichen Chorszene, die eine Hintergrundbedeutung hat, ausschließlich aus Ensemblenummern: zwei Duette, ein Terzett und das Finale mit dem Refrain. Natascha, deren Bild im Mittelpunkt des Geschehens steht, hat keine einzige eigenständige Solonummer. Das Lied „Entlang den Steinen“ aus dem II. Akt geht über die individuelle Charakterisierung der Figur hinaus. Es klingt, wie Assafjew richtig bemerkt, „wie die Stimme des Gewissens“ (25, 96), weckt in den Anwesenden des Hochzeitsmahls ängstliche Vorahnungen und lässt in der Seele des Fürsten einen Funken des Bedauerns und der Reue aufleuchten. Die große Arie im letzten Akt gehört nicht mehr der ehemaligen Natascha, die ihre Reise als irdische „Menschenfrau“ beendet hat, sondern einem anderen Wesen. Dies rechtfertigt den deutlichen intonatorischen Unterschied zu Nataschas Rolle im I. Akt.

Das Bild des Müllers, der in seiner Abgangsarie im Sinne einer Genrekomödie als gerissener, eigennütziger Wirtschaftsmogul dargestellt wird, erfährt im Laufe der Handlung eine tiefgreifende Entwicklung. In der Szene mit dem Fürsten in der zweiten Szene des III. Aktes steigert er sich zu tragischen Höhen. Serow war zu Recht der Meinung, dass diese Szene zusammen mit dem Duett zwischen Natascha und dem Fürsten im I. Akt „die besten und stärksten Teile der ganzen Oper darstellen“ (295, 134). Die beiden „Duett-Duelle“ sind dramaturgisch entscheidende Knotenpunkte in der Entwicklung der Handlung.

Bei den Rollen des Fürsten und der Fürstin greift der Komponist auf andere Mittel der Charakterisierung zurück. Im Gegensatz zu den wirkungsvollen, aktiven und mit starken Leidenschaften ausgestatteten Bildern von Menschen aus dem Volk sind sie passiv und ohnmächtig. Ihre Darstellung wird durch den lyrischen Anfang dominiert. Das zentrale Moment des Prinzenparts ist die Erinnerungskavatine „Unfreiwillig an diese traurigen Gestade“ mit einer schönen plastischen Kantilene, die im Mittelteil ein aufgeregteres Kolorit erhält. In den Ensembles tritt seine Rolle in den Hintergrund und erscheint untergeordnet! Das Bild der Fürstin wird in der Szene des Abschieds von ihren Freunden enthüllt, die mit einem kurzen Arioso mit dem Chor („Freundinnen der Kindheit, Freundinnen glücklicher Tage“) beginnt, das im Geiste eines schwermütigen und elegischen Liedes städtischen Typs mit ausdrucksvollen Fioritorgesängen gestaltet ist. Empfindsame romantische Anklänge sind auch in der Arie „Tage vergangener Freuden“ zu hören.

Dargomyschski behält zwar das Prinzip der „Nummer“ im Aufbau der Oper bei, verwendet aber die traditionellen Definitionen für die einzelnen Nummern: Arie, Duett, Terzett. Viele der „Rusalka“-Ensembles wachsen jedoch zu ganzen Szenen an, in denen Gesang und Arie sowie Rezitativ und Deklamation eng miteinander verwoben sind. Die musikalische Sprache der Figuren weist viele Schattierungen und Abstufungen auf, die alle ihre geistigen Bewegungen und allmählichen Übergänge von einem Zustand zum anderen einfühlsam wiedergeben.

Ein Beispiel für eine solche dramatische Szene ist das Duett von Natascha und dem Fürsten aus dem I. Akt, das einen entscheidenden Moment in der Handlung markiert - Natascha ahnt, dass der Fürst heiraten wird. Die Eckpfeiler des Duetts

sind drei melodisch-gesungene Episoden: Ein moderates D-Dur mit einer sanften, zärtlich-lyrischen Melodie von Natascha („Es kommt vor, dass du schon von Weitem eilst“), die dem Komponisten als Material für die Nebenrolle in der Ouvertüre diente, ein leidenschaftlich-aufgewühltes Allegro in g-Moll, in dem ihre hitzige Überzeugung und Bitten erklingen („Werde ich dir folgen...“), und ein sehr gemäßigtes D-Dur mit der scheinheilig-beruhigenden Ansprache des Fürsten „Richt selbst, denn wir sind nicht frei, uns selbst die Frau nach dem Herzen zu nehmen“. Aber keiner dieser drei Abschnitte führt zu einer abgeschlossenen Form. Im ersten davon werden aus Nataschas Worten „Erzähl mir“ einzelne Motive herausgearbeitet, die sich mit zunehmender Besorgnis entwickeln, die Dur-Färbung weicht der Übernahme von Moll und allmählich erfolgt eine Modulation in die Tonart des nächsten Abschnitts, g-Moll. Dieser mittlere Abschnitt, der sich mit kontinuierlichem Anstieg entwickelt, führt zu einem dramatischen Höhepunkt der gesamten Szene. Nataschas stockende Äußerungen: „Ach, warte! Ich verstehe jetzt alles. Wirst du heiraten?“ drücken äußerste Erregung, Verzweiflung und Wut aus. Hier werden alle Mittel - intonatorische, orchestral-harmonische, strukturelle - vereint, um diesen Zustand mit größtmöglicher Kraft und Helligkeit zu vermitteln. Die letzten Worte, wie bei Puschkin, werden zweimal wiederholt: das erste Mal leise, zögerlich, das zweite Mal in einer höheren Tonlage, fast wie ein Schrei und mit einem Austausch des Intervalls von der Quinte zur verminderten Septime. Der Schwerpunkt auf dem Klang der erhöhten vierten Stufe in e-Moll verleiht dieser Äußerung eine besondere expressive Schärfe. Der intonatorische Kontrast wird durch die Gegenüberstellung der p- und ff-Töne der einzelnen Streicher und des Orchestertuttis hervorgehoben.

Nicht minder ausdrucksstark ist die anschließende episodische Abweichung in die Tonalität As-Dur, die durch eine enharmonische Umdeutung des Klangs As - B realisiert wird. Der ausgedehnte Dominantsekundakkord dieser vorübergehenden Tonalität im Klang der Streicher hebt den ruhigen Tonfall der Rede des Fürsten nach Nataschas wütenden Gefühlsausbrüchen gut hervor (Beispiel 8).

Die Form des fraglichen Duetts ist im Allgemeinen nicht geschlossen: es beginnt mit einer modulierenden rezitativischen Einleitung, die diese Nummer mit dem vorangegangenen Bauernchor verbindet, und endet mit derselben tonal bewegten Konstruktion, die die Tonalität des unmittelbar folgenden Duetts von Natascha und dem Müller in Es-Dur vorbereitet. Auf einen Zusammenstoß folgt ein weiterer.

Das Duett zwischen dem Müller und dem Fürsten im III. Akt ist eine ähnlich ausgedehnte Szene, in der die Musik der dramatischen Handlung völlig untergeordnet ist und alle ihre Wendungen und psychologischen Nuancen markiert. Die Grenze zwischen rezitativischem und melodischem Gesang wird verwischt, und es entsteht eine ausdrucksstarke musikalische Sprache, die die Intonationen des gesprochenen Wortes nicht einfach wiedergibt, sondern sie verstärkt, ihnen mehr Relief und ein unverwechselbares Muster verleiht. Die fiebrige Erregung und die verwirrte Sprache des verrückten Müllers werden durch dissonante Intervalle, Stimmsprünge und rasche Übergänge von einem extrem hohen zu einem extrem tiefen Register verkörpert. Die Tanzrhythmen, die seine Rolle im I. Akt prägen, erhalten hier einen Hauch von unheimlicher,

düsterer Grotteske. Dies ist zum Beispiel in einer Phrase der Fall, in der der Abwärtssprung durch eine Dur-Septime besonders auffällig ist, die von einer ähnlichen Passage der Oboe und des Fagotts überschattet wird (Beispiel 9).

Dieselbe melodische Bewegung, aber etwas abgemildert, indem die Dur-Septime durch eine Moll-Septime ersetzt wird, finden wir weiter unten in einer Episode, die an einen wilden Tanz erinnert („Seitdem fliege ich frei“).

Nur bei der Erinnerung an seine geliebte Tochter (Adagio in f-Moll) wird der Müller für einen Moment klarer und sein Part wird ruhiger, lyrisch und sanglich²¹.

²¹ Hier ergänzt Dargomyschski eigenständig Puschkins Text und schafft so einen Kontrast zu dem insgesamt düsteren Kolorit dieser Szene.

Doch schon bald verfällt er wieder in einen Zustand rasender Wut. Bei den Worten „Die Menschen haben das Kind ruiniert“ klingt die über anderthalb Oktaven absteigende Bewegung der Stimme düster und bedrohlich (Beispiel 10).

Die weitere Entwicklung folgt dem Weg der kontinuierlichen dramatischen Steigerung. Lediglich der Schlussteil der Allegro-vivace-Szene, in der sich der Müller mit den Rufen „Wo, wo ist meine Tochter?“²² auf den Fürsten stürzt, aber von den eingetroffenen Jägern des Fürsten aus den Händen des verrückten Alten befreit wird, wirkt etwas konventionell „opernhaft“.

²² Bei Puschkin verlässt der Müller nach den Worten „Ich will nicht zu deinem Terem gehen“ das Stück und taucht nicht mehr auf.

Trotz der Ausdruckskraft einzelner Zeilen entbehrt dieser Abschnitt insgesamt nicht einer melodramatischen Note.

Die innovative Bedeutung von „Rusalka“ wird durch die bereits erwähnten Höhepunkte bestimmt, in denen es dem Komponisten gelang, eine tiefe psychologische Wahrheit und die Kraft zu erreichen, Konflikte des wirklichen Lebens zu verkörpern. Seine Entdeckungen auf dem Gebiet der Gesangsmelodie, die mit den Intonationen der lebendigen menschlichen Sprache verbunden sind, wurden von Komponisten einer jüngeren Generation aufgegriffen und weiterentwickelt. An einigen Stellen kommt er dem nahe, was Mussorgski „sinnvolle (gerechtfertigte) Melodie“ nannte, indem er die klare Artikulation des Rezitativs mit einer ausdrucksvollen Melodie verbindet.

Gleichzeitig war der Stil der Oper als Ganzes nicht ganz glatt, mit kühnen innovativen Entdeckungen kombiniert mit manchmal offenkundigem „Alltagsleben“. Dargomyschski war, wie Assafjew anmerkt, „im Vergleich zu Glinka stärker dem russischen musikalischen Alltag verbunden und steht daher in engerem Kontakt und Verwandtschaft mit seinen Vorgängern im Bereich der Alltagsoper“ (25, 95). Dies zeigt sich besonders in den lyrischen Passagen - in der Fürstin und manchmal in Natascha -, die intonatorisch sehr nahe an der Melodie einer alltäglichen Romanze mit ihrer manchmal weichen und zarten, manchmal tränenreichen und melodramatischen Empfindsamkeit liegen. Einige Episoden des Genres sind ebenfalls mit demselben Kreis von Intonationen des städtischen Musiklebens verbunden. Der „Slawische Tanz“ in der Szene des Hochzeitsmahls erinnerte Serow nicht zufällig an den Tanz der Mädchen aus „Askolds Grab“ (siehe: 295, 107)²³.

²³ Der Kritiker schrieb von „Familienähnlichkeit“ und meinte damit nicht die unmittelbare Nähe, sondern gerade die Gemeinsamkeit der intonatorischen Herkunft.

Die Einbeziehung eines Zigeunertanzes in dieselbe Szene war ein offensichtlicher Anachronismus. Obwohl Puschkins „Rusalka“ in keiner bestimmten Epoche angesiedelt ist, spricht die gesamte Atmosphäre von einer mehr oder weniger fernen Vergangenheit. Dargomyschski strebte jedoch weder nach historischer noch nach ethnografischer Authentizität, sondern nahm die Bilder seiner Figuren und die alltägliche Umgebung, in der sich ihr Drama abspielt, durch das Prisma seiner zeitgenössischen Weltsicht wahr.

Nachdem er während seiner Arbeit an „Rusalka“ viel Zeit dem Studium von Volksliedern gewidmet hatte, verwendete er in der Oper nur einen kleinen Teil des ihm zur Verfügung stehenden folkloristischen Materials. Echte Volkslieder bilden die Grundlage für den Refrain „Wie auf dem Berg wir Bier brauten“ aus dem I. Akt und zwei Episoden aus Nataschas Part: ihr Appell an die „Königin vom Dnjepr“ am Ende desselben Aktes und ihr leidenschaftlicher Appell an ihren ehemaligen Geliebten („Mein Fürst, mein lieber Fürst, ich rufe dich“) im Finale der Oper. Beide Episoden haben etwas Heidnisches und Rituelles, Beschwörungsartiges an sich, was den Komponisten wahrscheinlich dazu veranlasste, auf eine folkloristische Quelle zurückzugreifen.

Gleichzeitig war Dargomyschski nicht bestrebt, die entlehnten Melodien beizubehalten. Er interpretierte sie frei und ordnete sie der vor ihm liegenden dramatischen Aufgabe unter. In der Szene von Nataschas Selbstmord aus dem I. Akt wird das von ihm selbst aufgeschriebene Lied „Wohin fliehen, sich nach etwas sehnen“ (siehe: 215, 103) bereits im ersten Satz leicht verändert und endet nicht auf einer Tonika, sondern auf einer Dominante. Der zweite Satz endet mit einer tonalen Abweichung, die den Anstoß für die folgende starke dramatische Steigerung gibt. Die Gesangsmelodie steigt in ein hohes, angespannt klingendes Register auf, verliert den Bezug zu ihrer ursprünglichen Quelle, und die die Gesangsstimme begleitende Orchesterfiguration wird auf ihren einzelnen Wendungen aufgebaut.

Ein kurzer Wiegenliedgesang, der aus drei Tönen besteht und immer wieder zu einem Referenzton zurückkehrt, bildet die Grundlage für das Finale. Seine mehrmalige Wiederholung im Mund der Rusalka und dann im Orchester erzeugt eine hypnotische Wirkung. Dieses Motiv, das im Laufe der Entwicklung unterschiedliche klangliche und timbrale Beleuchtungen erfährt, erklingt kraftvoll und triumphal in der Schlussapothese (dem Unterwassergemach der Königin des Dnjepr, in das die Meerjungfrauen den Leichnam des Fürsten ziehen), die die Oper spektakulär, aber vielleicht nicht ganz im Sinne des häuslichen Dramas abschließt.

6.

Der Erfolg von „Rusalka“ brachte Dargomyschski breite öffentliche Anerkennung als einer der größten russischen Komponisten und stärkte seine Position in der Musikwelt. Serow schrieb nach der Uraufführung: „Bisher kannte unser Publikum das hervorragende Talent von A. S. Dargomyschski nur aus

seinen Romanzen (äußerst beliebt) und aus der Oper „Esmeralda“, die ein Lehrversuch eines zwanzigjährigen jungen Mannes war²⁴.

²⁴ Der Autor irrt sich bezüglich der Entstehungszeit von „Esmeralda“ - zum Zeitpunkt der Fertigstellung war der Komponist bereits Anfang dreißig.

Die Partitur von „Rusalka“ zeugt in jeder Zeile von der außerordentlichen Entwicklung des Talents ihres Autors und stellt ihn in vielerlei Hinsicht in die Reihe der bemerkenswertesten zeitgenössischen Komponisten“ (294, 11).

Das Erscheinen dieser Oper auf der Bühne fiel mit dem Beginn eines neuen sozialen Aufschwungs nach den besonders schwierigen letzten Jahren der Herrschaft von Nikolaus I. und dem Aufkommen junger demokratischer Kräfte zusammen, die mit Nachdruck die Abschaffung der Leibeigenschaft und die Beseitigung aller damit verbundenen sozialen Hässlichkeiten und Krankheiten forderten. „Rusalka“ entsprach in der Ausrichtung der Handlung und der Art der Bilder in vielerlei Hinsicht den Bestrebungen und Wünschen der fortschrittlichen russischen Gesellschaft zu dieser Zeit. Es ist kein Zufall, dass Dargomyschskis Oper von den demokratischen Kreisen, die sich dem Befreiungsimpuls verschrieben hatten, besonders positiv aufgenommen wurde.

Mit Blick auf den von Aufführung zu Aufführung wachsenden Erfolg von „Rusalka“ betonte Serow: „Und was tröstlich ist - diese Sympathie war in jener Klasse des Publikums am stärksten spürbar, die in Bezug auf die Theater buchstäblich die höchste ist, weil sie die „hohen Regionen“ besucht“ (252, 20). Der Kritiker bezog sich auf die oberen Ränge des Zirkustheaters, in dem „Rusalka“ aufgeführt wurde, in denen sich vor allem Arbeiterintellektuelle und junge Studenten aufhielten.

Dargomyschski knüpfte Kontakte zu Vertretern der neuen jungen Strömungen in Literatur und Kunst, die nicht ohne Einfluss auf sein eigenes Werk blieben. Um ihn scharten sich die künftigen „Kutschkisten“ Balakirew, Mussorgski und Cui, die den Autor der „Rusalka“ als Nachfolger von Glinka hoch schätzten, obwohl sie ihn für etwas altmodisch hielten. Gleichzeitig beteiligte sich Dargomyschski an den Aktivitäten der 1859 gegründeten Russischen Musikgesellschaft und wurde bald zum Ehrenmitglied gewählt. Obwohl er viele der Ansichten des derzeitigen Leiters der RMO, A. G. Rubinstein, nicht teilte, hielt er es für seine Pflicht, einen Beitrag zu dieser neuen Unternehmung zu leisten.

Gleichzeitig verweist er auf seine Annäherung an die Redaktion der satirischen Zeitschrift „Iskra“ (die seit 1859 erscheint), die im Kampf der ideologischen Strömungen der späten 50er bis Anfang der 60er Jahre fortschrittliche demokratische Positionen vertrat.

Wie sowjetische Forscher herausgefunden haben, beteiligte sich Dargomyschski aktiv an der Arbeit der „Iskra“, indem er Ideen und Themen für Karikaturen und satirische Pamphlete über das Musikleben vorschlug und sie vielleicht auch selbst verfasste (siehe: 375; 214, 3). Die Feuilletons zu musikalischen Themen machten sich über die blinde Verehrung der aristokratischen Kreise für alles Fremde lustig, die mit ihrer Verachtung für die einheimische Kunst, der maßlosen, bis zur Kuriosität reichenden Faszination für den brillanten Gesang italienischer Sänger oder die damals modischen Walzer von Johann Strauß und seinen Brüdern verbunden war. Die russische Oper wurde in Karikaturen als Bettler dargestellt, der von der allmächtigen

Theaterleitung um Almosen betteln muss. All dies steht in direktem Zusammenhang mit den Ansichten und Einschätzungen, die Dargomyschski in Briefen an die ihm Nahestehenden äußerte.

Neue Bekanntschaften und Verbindungen mit Persönlichkeiten der jungen „Sechziger“-Generation waren für einige von Dargomyschskis kreativen Ideen ein direkter Anstoß. „Der Wurm“ und „Der alte Korporal“ sind durch eine klar zum Ausdruck gebrachte soziale und denunziatorische Ausrichtung gekennzeichnet nach den Worten eines der Hauptakteure der „Iskra“, des Dichters und Demokraten W. S. Kurotschkin. Der Komponist definierte die Gattung der beiden Werke, deren Text eine freie Übersetzung von Beranger ist, als Lied („komödiantisches Lied“ und „dramatisches Lied“). Aber der Liedanfang ist in ihnen mit einem monologischen und deklamatorischen kombiniert.

Beide Werke basieren auf einer strophentypischen Form mit einem unveränderlichen Refrain und einem „Gesangs“-Teil, der je nach Inhalt des Textes frei variiert. Durch die Sparsamkeit der Mittel, die Einfachheit und die Sparsamkeit der Struktur vermittelt Dargomyschski mit bemerkenswertem Geschick alle sprachlichen Nuancen der jeweiligen Figur, in deren Namen die Erzählung stattfindet, und schafft so ein lebendiges, charakteristisches Menschenbild. In „Der alte Korporal“ ist er ein strenger, kampferprobter Krieger, der selbst den jungen Soldaten, die ihn führen, befiehlt, erschossen zu werden. Die gemessene Bewegung des Marsches, die sich in einem sich wiederholenden Refrain fortsetzt, verlangsamt sich in den Episoden, in denen der alte Soldat sich an seine Heimat erinnert, an seine Frau, die zu Hause vergeblich auf ihn wartet, an die arme Familie, die er gerettet hat. Hier hört man nur vereinzelte Anklänge an den Marschrhythmus, aber die Gesangsstimme behält einen verhaltenen deklamatorischen Charakter, der nirgends den geringsten Anflug von tränenreicher Empfindsamkeit annimmt. Das harte, dramatische Kolorit des Werkes wird durch die sparsame, aber einfühlsame Klavierbegleitung unterstrichen, die auf alle expressiven Nuancen eingeht.

In „Der Wurm“ zeichnet die gewundene Linie der Gesangsstimme das Bild eines kleinlichen, schmeichelnden Beamten, der sich bei den „Mächtigen“ einschmeichelt. Die schlitzohrige Intonation des Refrains erinnert an den Tonfall komischer Vaudeville-Couplets. Aber auch hier fallen die charakteristischen Details auf, die durch ein Relief hervorgehoben werden. Die Worte „von seiner Lordschaft selbst“ sind durch eine Erhöhung der rhythmischen Dauer und eine kurze Abweichung in die II. tiefere Tonlage gekennzeichnet, was ihnen einen besonders feierlichen und unterwürfigen Ausdruck verleiht. Die pathetische und lächerliche Bedeutung des kleinen Beamten ist in den Worten „Er kommt zu uns wie zu seinen Verwandten“ und „Er kam einst im Sternenglanz“ zu hören, wo die lebhafteste Bewegung in Achteln durch anhaltende Akkorde im Klavier und eine Abweichung zur Subdominant-Tonleiter ersetzt wird.

Derselbe soziale Typus wird in dem Lied „Der Titularrat“ zu den Worten des berühmten Dichters und Übersetzers P. I. Weinberg, der bei „Iskra“ mitwirkte, dargestellt. Der Kontrast zwischen der ersten Struktur in einem gemessenen Sechsteiler und dem tanzenden Refrain im $\frac{2}{4}$ -Takt schafft ein lebendiges Bild eines kleinen Beamten, der vor Kummer betrunken ist, was sowohl ironisch als auch dramatisch ist.

Eines der gängigen Genres der satirischen Poesie der späten 50er und 60er Jahre war die Parodie. Dargomyschski zollt diesem Genre in dem humorvollen Lied „Ich eile in deine Umarmung“ (Gedichte von Kurotschkin) und der Romanze

„Ich will dich unbedingt sehen“ Tribut, die einen der Walzer von Johann Strauss parodiert, der zu dieser Zeit regelmäßig bei Pawlows Sommerkonzerten auftrat²⁵.

²⁵ Die Anfangstakte derselben Melodie verwendete Mussorgski in „Rajek“ für eine parodistische Charakterisierung des „ewig jungen Fif“ (F. M. Tolstoi - Rostislaw).

Dargomyschski wandte sich nicht nur satirischen Gedichten, sondern auch der Lyrik Kurotschkins zu, wobei ihn die „Fähigkeit des Dichters, die gewöhnliche Umgangssprache in Verse zu fassen“ (16, 69), angezogen haben mag, wie einer seiner Zeitgenossen bemerkte. Diese einfache, pathosfreie Struktur der poetischen Rede wird vom Komponisten in der Romanze „Wir trennten uns stolz“, die zum Typus der lyrischen Monologe und Geständnisse gehört, die wir bereits in Dargomyschskis Vokalwerk der 40er Jahre finden, wunderbar wiedergegeben. Die melodisch-deklamatorische Gesangsmelodie entfaltet sich ruhig und gemächlich, mit Zäsuren, die den Ton tiefer Reflexion unterstreichen. Das verhaltene, starke Gefühl bricht nur in den Ausrufen durch, die die Strophe mit einer traurig absteigenden Intonation der Moll-Septime beschließen (Beispiel 11).

Die gleiche einfache, äußerlich ruhige, konversationelle Intonation, hinter der sich ein tiefes und starkes Gefühl verbirgt, ist in der Romanze „Es ist mir egal“ nach Worten von F. Miller zu hören, die in ihrer allgemeinen emotionalen Struktur und ihren musikalischen Ausdrucksmitteln der vorhergehenden sehr ähnlich ist.

Dargomyschski führte auch Merkmale einer geschärften deklamatorischen Ausdruckskraft in Werke ein, die den traditionellen Typen der russischen Vokallyrik der Mitte des 19. Jahrhunderts näher standen: „Wie oft habe ich’s gehört“, „Noch ein Gebet“ auf Texte von Schadowskaja, „Ihr seid nicht in Erfüllung gegangen...“ auf Gedichte von Jasykow. M. S. Pekelis (siehe: 214, 3, 177) stellt in der Anfangsphrase dieser letzten Romanze eine Nähe zu Tschaikowskis Melodie fest (Beispiel 12).

Die allmähliche Bewegung innerhalb der verminderten Terz mit Betonung der erhöhten IV. Stufe der Molltonleiter ist eines von Tschaikowskis bevorzugten und häufig verwendeten Mitteln, um traurige, elegische Stimmungen auszudrücken. W. A. Zuckerman bezeichnet diese Wendung als einen „introspektiven Komplex“ von Techniken, „die einem nach innen gerichteten Ausdruck entsprechen“ (377, 39).

Dass Dargomyschski diesen Kunstgriff in der oben genannten Romanze nicht zufällig verwendet hat, beweist sein Lied „Zur Hölle verurteilt“²⁶, in dem die gleiche Wendung zweimal wiederholt wird (bei den Worten „Und leidenschaftliche Liebe und Hass“ und dann „Ich werde ein ganzes Jahrhundert lang nicht aufhören, dich zu hassen“).

²⁶ Geschrieben für Calderons Stück „Das Schisma von England“, das 1868 am Moskauer Maly-Theater aufgeführt wurde.

Neben der Hinwendung zu neuen Motiven und Bildern, die für die Kunst der 60er Jahre charakteristisch waren, zog den Komponisten weiterhin die klare und strenge Klassik der Puschkinschen Poesie an. Zu den Meisterwerken seiner Vokalmusik gehören zwei Romanzen nach Texten von Puschkin: „O, Jungfrau-

Rose, ich bin in Fesseln“ und „Was liegt dir in meinem Namen?“ Den ersten davon nannte Dargomyschski „Orientalische Arie“. Im Gegensatz zu dem früheren „Orientalischen Romanzen“ – „Du bist geboren, um zu entflammen“ – mit seiner pikanten Harmonik und chromatischen Sättigung ist hier die Gesangsmelodie streng diatonisch (nur einmal, bei den Worten „Und zärtlich“, erscheint der alterierte Ton dis). Aber die Schnelligkeit des rhythmischen Musters und ein eigentümliches harmonisches Schillern geben ihr eine besondere, ungewöhnliche Note. Die Klavierbegleitung klingt manchmal herb und grafisch, reduziert auf eine knauserige zwei- oder dreistimmige Version, während sie zu anderen Zeiten dank träge gleitender Chromatik, einer Fülle von Verzögerungen und Alterationskonsonanzen den Charakter einer sinnlichen Statik erhält. Kurze ornamentale Figuren, die in verschiedenen Stimmen auftauchen, bilden einen ausdrucksstarken Kontrapunkt zur Gesangsstimme.

In der Romanze „Was liegt dir in meinem Namen?“ mit ihrer plastischen, wohlklingenden Melodie, die eine breite Wellenlinie beschreibt, wird der zentrierte, nachdenkliche Ton eines der schönsten Beispiele für Puschkins reife Lyrik gut wiedergegeben. Auch die sanft dahinplätschernde Figur der Klavierbegleitung entspringt Puschkins poetischem Bild – „Es wird sterben wie der Klang einer traurigen Welle, die an einem fernen Ufer plätschert“. In der zweiten Konstruktion (die der zweiten Strophe des Gedichts entspricht) bildet das Klavier in der Mittelstimme einen ausdrucksstarken Kontrapunkt zur Gesangsmelodie, die sich dann in der Reprise der Romanze um zwei Oktaven nach oben bewegt.

Dargomyschski hebt besonders die dritte Strophe von Puschkins Gedicht hervor („Was ist darin, längst vergessen in der Erregung neuer und rebellischer Gefühle“); das aufgeregte Rezitativ der Singstimme in diesem Abschnitt bildet einen dramatischen Kontrast zum insgesamt leichten, elegischen und nachdenklichen Ton der Musik. Dramatische Zwischentöne sind auch am Ende zu hören, in der Wiederholung der letzten Zeile „Es gibt ein Herz in der Welt, wo ich lebe“. Doch dieses kurze Aufblitzen verklingt sofort, und die Romanze endet mit einem ruhigen Klavierauszug, in dem die melodische Hauptphrase allmählich verblasst und sich im tiefen Bassregister zu verlieren scheint. Der Unisono-Schluss mit einer Fermate auf dem letzten Ton wird als punktierte Linie wahrgenommen, die Puschkin an das Ende seines Gedichts setzte.

Die poetische Stimmung und die Subtilität der Landschaftsklangmalerei werden durch die Romanze „In den Weiten des Himmels“ nach Worten von N. F. Schtscherbina geprägt. Der Komponist vermeidet bei der Verkörperung des poetischen Textes übermäßige Details und vermittelt nur die allgemeine Stimmung der sinnlichen Freude und Sehnsucht, die von der stillen südlichen Nacht inspiriert wird. Die ständige chromatische Umfärbung einzelner Stufen, die ein Gefühl von zartem Flimmern hervorruft, eine Reihe von Synkopen, die den sanft schaukelnden Sechachteltakt erschweren, typisch romantische Gegenüberstellungen von Dur-Tonarten im Abstand einer großen Terz (A-Dur - F-Dur), die häufige Verwendung von Orgelpunkten - all dies dient der Schaffung eines zarten, transparenten Kolorits. In den ersten Takten des Klaviers im Mittelregister taucht die bereits oben erwähnte charakteristische Abfolge der VI. erniedrigten, V. und IV. erhöhten Stufe auf (Beispiel 13). Diese Sequenz setzt sich in der Klavierstimme fort.

Das „Lied vom Fisch“ auf einen Text aus Lermontows Gedicht „Der Novize“ greift die phantastischen Bilder der „Rusalka“ auf, aber die von Dargomyschski hier eingesetzten klanglichen Mittel sind subtiler und differenzierter. Der wiederholte Refrain der Romanze, die in Form eines Rondos mit drei Episoden²⁷ geschrieben ist, hat den Charakter einer Barcarole.

²⁷ Die Wiederholung der Zeilen „Mein Kind, bleibe bei mir!“, die dem Refrain zugrunde liegen, fehlt bei Lermontow.

Von besonderer Bedeutung ist die eindringlich wiederholte Triolenfigur, die als lockender und verlockender Ruf stellenweise eine deutlich ausgeprägte Verwandtschaft mit dem Motiv des Rufs und der Beschwörung im Finale der „Rusalka“ aufweist (Beispiel 14).

Die Ballade „Paladin“ nach Worten von Schukowski ist ein bemerkenswertes Beispiel für eine realistische Neuinterpretation dieses von Dichtern und Komponisten der Romantik bevorzugten Genres. Wie Cui feststellt, war der Prototyp für dieses Werk Glinkas „Nächtliche Heerschau“ (siehe: 118, 96). Doch im Gegensatz zu Glinkas verhaltener und düster-majestätischer Fantasie besticht Dargomyschskis Vokalstück durch seine lebendige und gespannte Dramatik, während die Form prägnant und die Ausdrucksmittel lakonisch sind. Die in der Klavierstimme siebzehn Takte lang wiederholte C-Oktave klingt wie eine alarmierende Alarmglocke. Eine Reihe scharf dissonanter Konsonanzen (kleine Sekunde und große Septime, Tritonus), eine schwere, allmählich ansteigende und dann, nach dem Höhepunkt auf der zweiten abgesenkten Stufe, eine geschmeidig absteigende deklamatorische Linie der Stimme - all dies zusammen erzeugt eine sehr starke dramatische Wirkung.

Das Bild eines schnellen Rennens, wie es in der Balladengattung üblich ist, wird durch den punktierten Rhythmus und die scharfen, ruckartigen Akzente vermittelt. Die Reprise basiert auf denselben Glockenschlägen, die im ersten Satz zu hören waren, jedoch rhythmisch etwas verändert und zum Ende hin verklingend. Mit außerordentlichem Geschick entwirft der Komponist in der kurzen dreisätzigen Form ein beeindruckendes dramatisches Bild, das reich an phantasievollen Details ist.

Zwei Werke im Geiste des „Russischen Liedes“ gehören ebenfalls in diese Zeit an der Wende der 50er und 60er Jahre: der witzige, charakteristische Sketch „Wie mein Mann von den Hügeln kam“, der auf einer Tanzmelodie basiert, und das romantischere „Glaube nicht, junger Mann“²⁸.

²⁸ Der Text scheint in beiden Fällen vom Komponisten selbst verfasst worden zu sein.

Nach der Fertigstellung von „Rusalka“ wandte sich Dargomyschski jedoch nur noch sporadisch diesem Genre zu. Seine schöpferischen Bemühungen zielten in erster Linie darauf ab, eine flexible, ausdrucksstarke Musiksprache zu entwickeln, die in der Lage ist, alle Nuancen der lebendigen menschlichen Sprache zu vermitteln. Gleichzeitig vertiefte sich der lyrische Ausdruck und erreichte manchmal eine lebendige und intensive Dramatik, der Ausdruck von Gefühlen verdichtete sich, und die Mittel der bildlichen und malerischen oder charakteristischen Schärfung bestimmter Aspekte des Bildes wurden verbessert und bereichert. All dies zeugt von einer neuen Etappe in der schöpferischen

Entwicklung des Komponisten, die in vielerlei Hinsicht die Leistungen seiner jüngeren Zeitgenossen aus der Generation der 60er Jahre vorwegnimmt.

7.

Einen besonderen Platz in Dargomyschskis Schaffen nehmen drei Orchesterstücke ein, die in den 60er Jahren entstanden sind: „Baba Jaga, oder Von der Wolga nach Riga“ (1862), „Kosakentanz“ (1864) und „Fantasie nach finnischen Themen“ (1867). Der Bereich der symphonischen Musik hatte den Komponisten zuvor wenig angezogen. In seinen früheren Jahren hatte er nur ein einziges eigenständiges Werk für Orchester geschaffen - den „Bolero“ aus dem Jahr 1839: zu dieser Zeit begann Dargomyschski gerade mit der Arbeit an seiner ersten Oper „Esmeralda“, und seine kreativen Ambitionen waren noch weitgehend unklar und unbestimmt. Züge der Unreife sind auch in diesem Werk zu spüren, das zwar reibungslos, aber formelhaft und farblos für Orchester geschrieben wurde. Bekanntlich wurde die Gattung des Boleros in der russischen Musik oft mit der Polonaise vermischt. Diese Vermischung zweier Gattungen unterschiedlicher Nationalität ist auch in Dargomyschskis Stück spürbar. So würde das Thema der mittleren Episode, das von zwei Trompeten intoniert wird, eher in eine brillante Polonaise als in einen spanischen Volkstanz passen (Beispiel 15).

Trotz seines Mangels an lebendiger Originalität war der „Bolero“ ein eindeutiger Erfolg für den jungen Komponisten und zeugte von seiner fließenden Beherrschung der orchestralen Schreibtechniken. Das Stück fand Eingang in das populäre sinfonische Repertoire und wurde mit Erfolg in Pawlows öffentlichen Konzerten aufgeführt.

In den nächsten zwanzig Jahren hatte Dargomyschski keine symphonischen Ideen. Im Jahr 1859 schrieb er über seine Teilnahme an den Aktivitäten der Russischen Musikgesellschaft: „Wir haben eine Russische Musikgesellschaft im großen Stil gegründet. Während des Winters gibt sie zehn Konzerte. Das Orchester ist gut. Chöre und Soli werden von Amateuren vorgetragen. Ich habe jedoch wenig Sympathie für diese Konzerte. Ich erkenne die große Nützlichkeit der Gesellschaft an und bin sogar Mitglied eines eigens dafür eingerichteten Ausschusses, der Kompositionen prüft, Preise vergibt und so weiter. Aber Konzerte beschäftigen mich nicht. Nach dem Theater, nach der dramatischen Opernmusik, sind sie für mich langweilig“ (22, 63).

Dennoch waren die Möglichkeiten, die sich durch die Gründung der RMO für die Aufführung neuer Instrumentalwerke boten, verlockend. Obwohl die Aufnahme der „Rusalka“ durch ein breites Publikum in St. Petersburg und bald darauf in Moskau den Komponisten sehr zufrieden stellte, war Dargomyschski mit der Art und Weise, wie die Oper auf der Bühne aufgeführt wurde, unzufrieden. Manchmal wurde die Oper für ganze Spielzeiten aus dem Repertoire gestrichen, und der Komponist musste einen ständigen Kampf mit der trägen bürokratischen Leitung der Kaiserlichen Theater führen, um sein Lieblingskind zu verteidigen.

All dies mag ihn ermutigt haben, sich dem symphonischen Genre zuzuwenden. Außerdem wollte er seinen Ruhm im Ausland begründen und glaubte, dass es für ihn in Westeuropa einfacher sein würde, eine Aufführung eines Orchesterstücks zu bekommen als eine Opernproduktion. In einem Brief vom 4.

Februar 1863 berichtete Dargomyschski an Nikolai Kukolnik: „Ich schreibe verschiedene charakteristische Fantasien für Orchester. Zum Beispiel polnische, kosakische, russische Märchen, finnische Tänze usw. Die Neuartigkeit dieser Elemente könnte vielleicht im Ausland Anklang finden, wohin ich schon lange in meinen Träumen strebe“ (22, 73).

Die Absicht des Komponisten, ein Orchesterstück über polnische Themen zu schreiben, wurde nicht verwirklicht. Mit „russischem Märchen“ ist offenbar „Baba Jaga“ gemeint, die chronologisch gesehen die erste von Dargomyschskis symphonischen „Fantasien“ war.

Als Vorbild dienten Glinkas „Spanische Ouvertüren“ und insbesondere Glinkas „Kamarinskaja“. Diese Art von Werken, die „für Kenner und Publikum gleichermaßen informativ sind“ und auf folkloristischem Material beruhen, war zu dieser Zeit im Schaffen russischer Komponisten weit verbreitet. 1858 komponierte Balakirew eine Ouvertüre über die Themen dreier russischer Lieder, die gleichzeitig in einem Universitätskonzert aufgeführt wurde. Im Jahr 1862 schrieb er auch die Zweite Ouvertüre über Themen russischer Lieder, die später „Russia“ genannt wurde. Bald erschienen auch Orchesterstücke von Balakirew und Rimski-Korsakow über tschechische und serbische Themen.

Cui bemerkte im Zusammenhang mit dem „Slawischen Konzert“, das am 12. Mai 1867 unter der Leitung von Balakirew zu Ehren der Ankunft von Delegationen ausländischer slawischer Völker in St. Petersburg stattfand: „...mit der leichten Hand von Glinka, der seine unvergleichliche „Kamarinskaja“ schrieb, ist diese Art von Musik jetzt in großer Verbreitung. Dargomyschskis Fantasien „Kosakentanz“, „Baba Jaga“ und der gerade fertiggestellten „Fantasie nach finnischen Themen“ sowie Serows „Hopak“ und „Grechaniki“ sind ihr zuzuschreiben. Zweifellos ist diese halb-komische Gattung von Werken sehr attraktiv; in ihr kann der Komponist, der nicht durch die Form eingeschränkt ist, alle Originalität und Eigenheiten der Harmonie und der Farben voll ausschöpfen und den Zuhörer mit verschiedenen, noch nie dagewesenen orchestralen Einfällen zum Lachen bringen. Aber inmitten dieses Überflusses an Ursprünglichkeit und Originalität müssen der musikalische Gedanke und der musikalische Zusammenhang immer im Vordergrund stehen.... In dieser klaren Präsenz und Entwicklung des musikalischen Gedankens überall sehe ich den großen Vorteil von „Kamarinskaja“ gegenüber verwandten Werken“ (118, 95-96).

Weder Dargomyschski noch andere russische Komponisten, die sich der Gattung der charakteristischen Orchesterstücke über volkstümliche Themen zuwandten, erreichten die ideale Klarheit und Struktur in Verbindung mit einer unerschöpflichen Vielfalt an schöpferischer Phantasie, die die Bedeutung von Glinkas „Kamarinskaja“ als Urquelle der klassischen russischen Symphonik ausmachte. Sie knüpften jedoch an Glinkas Traditionen an und brachten einige neue, originelle Merkmale in diese Art von Werken ein. Während Balakirews Ouvertüren über russische Volksthemen von einem epischen Anfang geprägt sind, dominieren bei Dargomyschski Elemente komödiantischer, grotesker und parodistischer Natur. Besonders ausgeprägt sind sie in „Baba Jaga“ und der „Fantasie nach finnischen Themen“.

Der Vergleich von zwei russischen Volksliedern - dem breit gesungenen „Die Mutter Wolga hinunter“ und der Tanzmelodie „Zeig mir, Mutter, wie weiß der Flachs ist“ - mit einem einfachen, unscheinbaren deutschen Lied könnte eine versteckte polemische Konnotation haben, auf die M. S. Pekelis aufmerksam

macht. Das „russische Märchen“ - so der Forscher - hieß „Baba Yaga oder Von der Wolga nach Riga“ und wurde vom Autor als „Scherzfantasie“ bezeichnet. Bei näherer Betrachtung entpuppte sich dieser „Scherz“ jedoch als nicht so harmlos. In der Atmosphäre des kritisch orientierten Schaffens wurde daraus ein musikalisches Pamphlet, dessen Speerspitze sich gegen die deutsch-akademischen Tendenzen richtete, die sich in der Tätigkeit des Musikvereins manifestierten...“ (214, 3, 28). Diese satirische Ausrichtung des Stücks rückt es in die Nähe von Dargomyschskis literarischen Pamphleten, die auf den Seiten der Zeitschrift „Iskra“ erschienen, sowie einiger Vokalwerke der späten 50er - Anfang der 60er Jahre.

Der Komponist hat seinem Werk drei Volksmelodien unterschiedlicher Gattung und nationaler Färbung zugrunde gelegt und sie mit verschiedenen Mitteln weiterentwickelt. Das Lied „Die Mutter Wolga hinunter“ wird in der episch-romantischen, erweiterten Interpretation dargeboten, die sich im demokratisch-diversen städtischen Umfeld in den 40er und 50er Jahren des 19. Jahrhunderts entwickelte²⁹.

²⁹ Wie M. S. Druskin hervorhebt, wird die Melodie dieses Liedes von Dargomyschski „in seiner neuen, modernen Interpretation verwendet, die einen etwas ungewöhnlichen, männlich-völkischen Charakter erhält“ (79, 56).

Dieses Thema dient als Grundlage für das eröffnende Andante. Es wird hier viermal in verschiedenen Formulierungen und in unterschiedlichen Klangfarben gespielt. Zunächst wird es von den Streichern allein intoniert, wobei das Cello ein Solo spielt und die gesamte Gruppe mit einem chorischen Refrain antwortet (Beispiel 16). Das zweite Dirigat wird von den Holzbläsern übernommen. Die beiden Gruppen erklingen dann unter Hinzunahme von zwei Hörnern gemeinsam, und erst im letzten, vierten Satz setzt das gesamte Orchester in einem kraftvollen Fortissimo ein. Das Thema bricht dann in einzelne kurze Phrasen auf, als käme es aus der Ferne. Auf diese Weise entsteht der Effekt des allmählichen Herannahens und Verlassens.

Der zweite Teil dieser „Scherz-Fantasie“ (wie sie der Komponist selbst definiert) basiert auf einem Volkstanzlied, das Dargomyschski in der Provinz Smolensk aufgenommen hat (siehe: 215, 105). Gemäß der Programmidee sollte dieser Abschnitt die phantastische Flucht der Baba Yaga aus den Weiten der Wolga an die Ostsee schildern. Das charakteristische Timbre des Fagotts in der tiefen Lage verleiht ihm eine düstere und groteske Note. Bereits im ersten Satz erhält es dank der sequenziellen Wiederholung der letzten beiden Takte einen sich entwickelnden Charakter (Beispiel 17). Ruckartige, wie aufspornende, rhythmisch scharfe Figuren, kurze fliegende Tiraden, Triller, plötzliche scharfe dissonante Klänge und andere ähnliche Mittel vervollständigen das Bild der rasanten Flucht des märchenhaften Bösen.

Die unbekümmerte und eher primitive Melodie eines deutschen bürgerlichen Liedes, auf der der ausgedehnteste dritte Satz des Stücks basiert, steht in scharfem Kontrast zur majestätischen epischen Weite des eröffnenden Andante (Beispiel 18).

Dargomyschski entwickelt dieses Thema mit großem Witz und Einfallsreichtum, aber im Großen und Ganzen ist das Material des Werks noch zu vielfältig, so dass der Eindruck einer gewissen Vielfalt entsteht.

Das populärste sinfonische Werk Dargomyschskis war der „Kosakentanz“, der am 7. Januar 1865 in Brüssel in Anwesenheit des Komponisten erfolgreich aufgeführt wurde³⁰.

³⁰ Siehe Dargomyschskis Briefe an seine Schwester, mit einem Anhang von Rezensionen der belgischen Presse, im Buch: 22, 85-95.

In Russland wurde das Werk am 6. November desselben Jahres in einem Konzert der Moskauer Filiale des RMO unter der Leitung von N. G. Rubinstein uraufgeführt und in der Folgezeit bei zahlreichen Gelegenheiten in Moskau und Sankt Petersburg gespielt. Tschaikowski erwähnte in einer seiner Konzertkritiken Dargomyschskis „charmanten Kosaken“ (391, 258).

„Kosakentanz“ ist ein Zyklus von freien Variationen über das bekannte Thema eines ukrainischen Volkstanzes. Diese Melodie wurde bereits mehrfach von verschiedenen Komponisten verwendet, darunter auch von Dargomyschski selbst in einem in sehr jungen Jahren geschriebenen Klavierstück (siehe: 215, 20-23). Dem Hauptthema geht eine kurze Einleitung in einer schnellen, energischen Bewegung voraus, in deren Mitte eine Episode mit liedhaftem und elegischem Charakter auftaucht. Wie Pekelis bemerkt, handelt es sich bei dieser traurigen, elegischen Melodie um eine stark abgewandelte Melodie von Glinkas Lied „Der Wind heult gewaltig im Feld“ zu den Worten des ukrainischen Dichters W. Sabela (214, 3, 214). Es wäre genauer zu sagen, dass Dargomyschskis Thema den letzten vier Takten dieser Glinka-Melodie ähnlich ist. Gleichzeitig erhält es durch die Ersetzung des Zweier-Taktes durch einen Sechser-Takt eine weichere, romanisierte Note (Beispiel 19 a, b). Der kadenzielle Charakter dieser Phrase, die dreimal mit leichten Variationen wiederholt wird, entspricht ihrer einleitenden Funktion.

Das Kosaken-Thema, das in seiner gewohnten Form und sogar in derselben Tonart G-Dur steht, in der alle vorangegangenen Bearbeitungen des Themas gehalten sind, erfährt in den ersten beiden Variationen keine wesentlichen Veränderungen. Die allmähliche Auffüllung mit zusätzlichen Stimmen führt zu einer Verdichtung des orchestralen Gefüges, die von einer dynamischen Steigerung begleitet wird. Ab der dritten Variation (Takt 92, d-Moll) verändert sich das Thema deutlicher, wobei die Variation selbst mit der Isolierung und sequenziellen Entwicklung einzelner Motive, Modulationsverschiebungen und Veränderungen in der Harmoniefärbung kombiniert wird. Das Stück schließt mit einer schnellen Coda (от piú mosso, Takt 217), in der das Thema immer stärker verdichtet und der Rhythmus gebrochen wird. In den letzten Takten werden nur noch die ersten Wendungen des Themas eindringlich wiederholt, wodurch der Eindruck eines wirbelnden, schwindelerregenden Massentanzes entsteht.

Die „Fantasie nach finnischen Themen“ ist eine ähnlich lebhaft, heitere Genreskizze, aber ihr Humor ist schärfer und grenzt zuweilen ans Groteske. Mit diesem Werk erweitert Dargomyschski die Palette der fremden Elemente, denen sich russische Komponisten zugewandt hatten, und führt erstmals finnische Volkskunst³¹ in den Bereich der symphonischen Musik ein.

³¹ Die Esten wurden gemeinhin als Finnen bezeichnet und lebten in der Nähe von St. Petersburg.

Die „Fantasie“ basiert auf zwei Volksmelodien, die sich in Gattung und Ausdrucksstruktur unterscheiden - ein Wiegenlied und eine Tanzmelodie. Eine von ihnen, die im eröffnenden Andante vorkommt, wurde, wie M. S. Pekelis feststellt (214, 3, 219-220), aus der 1855 veröffentlichten Sammlung ausgewählter finnischer Volkslieder des Komponisten I. F. Schantz entlehnt. Aber der Charakter der echten Volksmelodie wurde vom Komponisten erheblich verändert. Die weiche, zarte Wiegenliedmelodie erhält im Klang der Oboe und des Fagotts mit den begleitenden „leeren“ Quart-Quint-Konsonanzen ein raues episches Kolorit (Beispiel 20).

Ab dem dritten Takt vergrößern die Imitationen die Länge des Themas und verändern teilweise das melodische Muster. Kurze Fiorituras, die zuerst von der Klarinette und der Flöte und dann von den Streichern gespielt werden, bereiten das Erscheinen des zweiten Themas mit lebhaftem Tanzcharakter vor, das offenbar vom Komponisten selbst aufgenommen wurde (Beispiel 21).

Die metrische Struktur des Themas mit der Gruppierung der Takte in Terzen verleiht ihm eine besondere Anmut und Eleganz, die allein schon durch die Weichheit des Streicherklangs betont wird. Aber die scharf akzentuierte Ostinato-Figur im zweiten und vierten Takt, die von Oboe, Klarinette und Fagott unisono gespielt wird, führt einen scharfen Kontrast ein - es ist, als ob eine Gruppe angetrunkenen Feiernder mit Lärm und Getrampel mitten in einen sanften weiblichen Tanz hineinplatzt.

Der Hauptteil der „Fantasie“ ist in Form eines Sonatenallegros geschrieben. Das obige Thema dient als Grundlage für den Hauptteil und erfährt bereits in der Exposition verschiedene variantenreiche Verwandlungen. Der vergleichsweise kurze, unausgegrenzte Seitenteil ist melodisch nicht eigenständig und deutlich vom Hauptteil abgeleitet. In der Durchführung wird das thematische Material der Exposition mit dem Anfangsthema verwoben, das im massiven Klang von Trompeten, Hörnern und Posaunen geführt wird. Auf eine kurze Reprise folgt eine ausgedehnte, schnelle Coda, die auf der ostinaten Wiederholung des Hauptmotivs des Seitenteils basiert, in einer Vielzahl von Klangfarben und tonal-harmonischen Beleuchtungen mit kontinuierlicher dynamischer Steigerung und Verdichtung des Orchesterklangs.

Die „Fantasie nach finnischen Themen“ ist reich an geistreichen koloristischen Funden, die den humorvollen Charakter der Musik unterstreichen, aber manchmal hat man das Gefühl einer gewissen Übersättigung der Struktur, einer Überfülle an Details. Das ist wahrscheinlich der Grund, warum dieses Werk trotz der Originalität seiner Konzeption nicht so populär wurde wie der bescheidenere, aber durch seine Frische und lebendige, direkte Heiterkeit ansprechende „Kosakentanz“.

8.

Die Arbeit an kammermusikalischen und symphonischen Werken ließ Dargomyschski nicht von der Idee der Oper ablassen. Theater und Drama hatten für ihn nach wie vor ihre Anziehungskraft, und er suchte weiter nach einem Thema, das es ihm erlauben würde, nach dem, was er mit „Rusalka“ bereits erreicht hatte, auf diesem Gebiet ein neues Wort zu sagen. Die

erhaltenen Skizzen und Fragmente von Opernideen, die nicht zu Ende geführt wurden, geben uns eine Vorstellung von der Art und Richtung dieser Suche³².

³² Wiederholt veröffentlichte Auszüge aus Dargomyschskis unvollendeten Opern sind am vollständigsten in der Ed. 71 vertreten.

Anfang der 60er Jahre wandte sich Dargomyschski Puschkins Gedicht „Poltawa“ zu und beabsichtigte, die Oper „Mazeppa“ zu schreiben. Doch diese Idee beschäftigte den Komponisten offenbar nicht lange, denn von der geplanten Oper ist nur eine einzige Episode erhalten geblieben - die Szene der Gefangennahme von Kotschubej und Orlik³³.

³³ M. C. Pekelis gelang es, unter den Skizzen Dargomyschskis auch den Anfang des Arioso der verrückten Maria zu entdecken (siehe: 214, 3, 235).

Es ist bezeichnend, dass die Komposition der Oper mit einem der dramatischsten und konfliktreichsten Momente beginnt. Die Gesangspartien in dieser Passage sind hauptsächlich deklamatorischer Natur, gehen aber manchmal in ausdrucksvollen Arioso-Gesang über. So etwa Kotschubejs Monolog über die „drei Schätze“, der nur einmal von Orliks wütender Erwidern unterbrochen wird: „Schweig, schweig, alter Mann!“³⁴.

³⁴ Bei Puschkin gibt es diese Worte nicht.

H. A. Laroche war der Meinung, dass vieles in dieser Szene „den besten Momenten der „Rusalka“ ebenbürtig ist“ (169, 231). Aber vielleicht war es die Angst, sich zu wiederholen, die den Komponisten dazu veranlasste, sich zu weigern, das Werk fortzusetzen.

Gleichzeitig hatte er eine weitere Opernidee, die mit der Sphäre der altrussischen Märchen- und Sagenbilder verbunden war. Bereits in der ersten Hälfte der 60er Jahre begann er mit der Komposition der Oper „Rogdana“, an der er mit Unterbrechungen bis 1867 arbeitete (siehe: 214, 3, 243-246). Von dieser unvollendeten Oper sind mehrere Fragmente erhalten geblieben, einige davon in Form einer Partitur.

Wie „Mazeppa“ wurde auch „Rogdana“ ohne einen vollständigen Libretto-Text komponiert, und wir können uns anhand der uns zur Verfügung stehenden Auszüge nur eine ungefähre Vorstellung vom Inhalt der Handlung machen. „Es ist sehr wahrscheinlich“, schreibt Pekelis, „dass Dargomyschski den ersten Anstoß zu seiner Arbeit an „Rogdana“ von A. Weltmans dramatischem Stück „Ratibor von Cholmograd“ (*Holmgard*) erhielt, das 1841 in Moskau erschien“ (71, 264). Wie derselbe Forscher feststellt, „hat Dargomyschski das Stück von Weltman jedoch nur in sehr geringem Maße benutzt“ (214, 3, 238). Die Charaktere der beiden Protagonisten - des jungen Fürsten Ratibor und der Fürstin Rogdana -, die sich lieben und, um ihre Herzen zu vereinen, eine Reihe von Gefahren und Prüfungen durchlaufen müssen, sind dieser Quelle entlehnt. Dargomyschski nimmt jedoch die Grundhandlung des Stücks auf und ergänzt sie mit fantastischen und komödiantischen Szenen.

Es gibt eine unbestreitbare Verbindung zwischen dieser Opernidee und Glinkas „Ruslan und Ljudmila“, worauf in der Literatur zu Recht hingewiesen wurde (214,

3, 239-240). Zugleich finden sich in der Handlung von „Rogdana“ einige Berührungspunkte mit Werstowskis Oper: der politische Kampf in der Alten Rus und der religiöse Antagonismus.

Die Nähe zu „Ruslan und Ljudmila“ wird am deutlichsten im Chor der zauberhaften Jungfrauen über der schlafenden Fürstin Rogdana, inspiriert von der Szene von Ljudmilas zauberhaftem Traum aus dem IV. Akt der Oper von Glinka. Doch Dargomyschski findet eine eigenständige kreative Lösung für ein ähnliches Problem. Die sanft dahinplätschernde Melodie des Chors wird durch die perlenden Figuren des Klaviers in hoher Lage und leichte Passagen der Flöte gefärbt, während die Violinen immer wieder ein hypnotisierendes Ostinato-Motiv erklingen lassen³⁵.

³⁵ M. S. Pekelis hält dieses Motiv für eine Variante desselben dreistimmigen Gesangs, auf dem Rusalkas Rufe im Finale der gleichnamigen Oper beruhen (vgl.: 214, 3, 249).

Die luftige Leichtigkeit und Transparenz der Orchesterstruktur mit ihrem dynamisch flächigen, gedämpften Klang (die Töne p und pp werden nur einmal kurz durch mf ersetzt) verleihen dieser Szene einen eigentümlichen Geschmack von phantastischer Erstarrung.

Die Musik der von Dargomyschski geschriebenen Opernfragmente hat einen deutlich volkstümlichen Charakter. Volksliedhafte Anklänge finden sich im charakteristischen Chor, im komödiantischen Lied über den Holzfäller und im Begrüßungschor der Mädchen „Wenn der Nachmittag erscheint“, in dem Pekelis zu Recht neue Züge für Dargomyschski sieht. „Sowohl von „Rusalka“ als auch von einzelnen Kammermusikwerken ist bekannt“, so Pekelis, „dass der Komponist sich vorwiegend zu den städtischen Formen der Volksmelodie und den freien Methoden ihrer Verarbeitung hingezogen fühlte. Der Mädchenchor hingegen steht dem bäuerlichen Lied des klassischen Typs nahe. Es ist ein stattliches Rituallied“ (214, 3, 253).

Im Duettino von Rogdana und Ratibor vor ihrer Trennung werden melodische Wendungen mit volksliedhaftem Charakter mit ausdrucksvolleren lyrischen Intonationen kombiniert. In der zweiten Hälfte wird die bekannte chromatische Folge von drei Tönen innerhalb einer verminderten Terz dreimal wiederholt.

Von besonderem Interesse ist der „Orientalische Chor der Einsiedler“, der auf Texten aus Puschkins Gedichtzyklus „Nachahmung des Korans“ basiert. Pekelis zufolge setzt dieser Chor „die ursprüngliche Linie des Orientalismus fort, die durch Dargomyschskis orientalische Romanzen eingeleitet wurde, insbesondere durch seine Arie ‚O Jungfrau-Rose, ich bin in Fesseln‘“ (214, 3, 251). Die Ähnlichkeit zwischen dem Chor der Einsiedler aus „Rogdana“ mit seinem strengen, zurückhaltenden und erhabenen Charakter und den oben erwähnten, von leidenschaftlicher Sehnsucht geprägten Romanzen ist jedoch nur durch einige rein äußerliche Merkmale begrenzt. Das auf einer Pentatonik³⁶ basierende, sich gemächlich entfaltende Refrainthema erinnert an die Melodien alter russischer Rituallieder (Beispiel 22).

³⁶ Die hinzugefügte Note H im vorletzten Takt steht nicht im Widerspruch zur Tonart des Themas.

Die herbe Diatonik der Orchesterbegleitung, die nur gelegentlich durch die Veränderung einzelner Tonhöhen durchbrochen wird, unterstreicht das streng archaische Kolorit der Musik. Eine Reihe von harmonischen Wendungen sowie die Chormelodie selbst lassen die epischen Bilder von Borodin und Rimski-Korsakow erahnen.

Warum blieb „Rogdana“ unvollendet und der Komponist hat nach mehreren Jahren, in denen die Idee der Oper genährt wurde und die einzelnen Episoden entstanden, die weitere Arbeit an ihr aufgegeben? Hierüber lassen sich nur einige Vermutungen und Annahmen anstellen. Möglicherweise erkannte der Komponist, dass die Handlung selbst veraltet war und nicht den neuen modernen Anforderungen entsprach. Vielleicht war ihm die Vielfalt der bereits geschriebenen Fragmente peinlich: wenn er im stattlichen Chor der Mädchen und im orientalischen Chor der Einsiedler eine für ihn neue Intonationssphäre beherrschte, so tendierte das Duettino von Rogdana und Ratibor oder das scherzhafte Lied über den Hausherrn zu einem Stadium seiner Arbeit, das bereits überschritten war. Schließlich könnte es noch einen anderen Grund gegeben haben, über den Dargomyschski in einem Brief vom 17. Juli 1866 an L. I. Karmalina schrieb: „Sie fragen nach meiner zukünftigen Oper? Es stimmt, ich habe vor langer Zeit eine Oper geplant, als Musik noch eine Kunst war. Aber jetzt ist sie zu einem Handwerk geworden. Man muss tricksen, zaristische Themen aufgreifen, eine glänzende Inszenierung anstreben, in Zeitungen über sich selbst schreiben. Ich spüre, dass ich damit nicht umgehen kann – und habe es aufgegeben“ (22, 119).

Trotz des großen Erfolgs von „Rusalka“ bei der Wiederaufnahme am Mariinsky-Theater im Jahr 1865 und des hohen künstlerischen Niveaus der Inszenierung blieben Dargomyschskis Beziehungen zur Theaterleitung schwierig und angespannt. Nachdem er die Missgunst des Hofes und der Theaterchefs erfahren hatte, war ihm klar, dass die Inszenierung einer großen neuen Oper mit vielen Schwierigkeiten und Hindernissen verbunden sein würde.

Im selben Brief findet sich die erste Erwähnung von „Der steinerne Gast“: „Ich versuche mich an einer noch nie dagewesenen Aufgabe: ich schreibe Musik für die Szenen von „Der steinerne Gast“ - so wie sie ist, ohne ein einziges Wort zu ändern.“ Trotz seiner eigenen kategorischen Aussage gab Dargomyschski den Gedanken an „Rogdana“ jedoch nicht auf. Im Jahr 1867 wandte er sich an den Schriftsteller K. M. Stanjukowitsch mit dem Vorschlag, ein Libretto für die Oper zu schreiben, und dieser war geneigt, den Vorschlag anzunehmen (siehe: 214, 3, 245-246). In dasselbe Jahr fallen, wie Pekelis bezeugt, auch die letzten geschriebenen Teile der Musik von „Rogdana“. Erst ab dem Beginn des folgenden Jahres konzentrierte sich der Komponist ganz auf die Arbeit an „Der steinerne Gast“. Am 24. Januar 1868 schrieb er an einen Freund: „Am Klavier sitzend, krank und gebückt, habe ich in fünf Tagen meinen ‚Steinernen Gast‘ so bewegt, wie es ein gesunder Mann in zwei Monaten nicht geschafft hätte“ (22, 122). Und Anfang April berichtete Dargomyschski seiner regelmäßigen Korrespondentin Karmalina: „Der Steinernen Gast erregte meine Aufmerksamkeit vor etwa fünf Jahren, als ich vollkommen gesund war, und ich schreckte vor der Ungeheuerlichkeit dieses Werkes zurück. Und nun hat ein kranker Mann innerhalb von zweieinhalb Monaten fast $\frac{3}{4}$ der ganzen Oper geschrieben“ (22, 124).

Wie aus diesen Worten hervorgeht, erregte die Handlung von Puschkins „kleiner Tragödie“ bereits in der ersten Hälfte der 60er Jahre die Aufmerksamkeit des Komponisten, aber offenbar erschien ihm die Idee, eine Oper über den

vollständigen, unveränderten Text des dramatischen Werks zu schaffen, zu kühn, und er fühlte sich nicht ausreichend vorbereitet, eine solche Aufgabe in Angriff zu nehmen.

Die Schwierigkeit und die Verantwortung der Aufgabe wurden durch die Tatsache verstärkt, dass Dargomyschski sich an eines der schönsten poetischen Werke Puschkins wandte, in dem jeder Vers und jede Zeile bis zur Perfektion ausgefeilt ist. Belinski schrieb über den „Steinernen Gast“: „Was für eine wunderbare Harmonie zwischen Idee und Form, was für ein Vers, durchsichtig, weich und elastisch wie eine Welle, wohlklingend wie Musik! was für ein Pinselstrich, breit, kühn, wie sorglos! was für eine antik-edle Einfachheit des Stils! was für prächtige Bilder eines magischen Landes, in dem die Nacht nach Zitrone und Lorbeer duftet...“ (37, 569).

Es scheint jedoch, dass Dargomyschski nicht nur von der rein künstlerischen Aufgabe angezogen wurde, Puschkins Text so genau und angemessen wie möglich umzusetzen. Die Wahl dieses besonderen Werks seines Lieblingsdichters wurde auch von tieferen Beweggründen diktiert. Unwillkürlich drängt sich eine Verbindung zwischen Dargomyschskis „Der steinerne Gast“ und A. K. Tolstois dramatischem Gedicht „Don Juan“ auf, das im Aprilheft des „Russischen Boten“ aus dem Jahr 1862 mit einer Widmung an das Andenken Mozarts und E. T. A. Hoffmanns veröffentlicht wurde. Obwohl wir keine Hinweise haben, die einen direkten Einfluss dieser Veröffentlichung auf die Entstehung des kreativen Konzepts des Komponisten belegen, lässt sich eine gewisse Affinität nicht leugnen.

In einem Brief an den Verleger schrieb A. K. Tolstoi: „Im gegenwärtigen Augenblick, wo die Lebensinteressen in Russland kochen, wo so viele öffentliche Fragen geklärt und gelöst werden, hat sich die Aufmerksamkeit des Publikums für die reine Kunst beträchtlich abgekühlt, und *die Themen des Denkens, die außerhalb des bürgerlichen Lebens liegen* (Kursivschrift von mir - J. K.), beschäftigen nur sehr wenige Menschen“ (335, 218).

Es ist anzunehmen, dass sich der alternde Dargomyschski mehr als zuvor mit den „ewigen“ Problemen der menschlichen Existenz beschäftigte - den Problemen von Gut und Böse, Leben und Tod und dem moralischen Gesetz, dessen Verletzung unweigerlich Vergeltung nach sich zieht. Dies mag ihn zu einem Thema hingezogen haben, das scheinbar weit von den Hauptströmungen der russischen Literatur und Kunst der 60er Jahre entfernt war.

Es scheint, dass der Komponist selbst seinen „Steinernen Gast“ als ein eher experimentelles Werk betrachtete und nicht damit rechnete, dass die Oper auf einer großen Bühne aufgeführt werden könnte. B. W. Assafjew definierte die Gattungsspezifik von „Der steinerne Gast“ korrekt und treffend als Übertragung der Prinzipien des Kammerstils auf die Oper. In dieser Hinsicht ist „Der steinerne Gast“ die Vollkommenheit selbst, denn gerade in seiner Intimität und Künstlichkeit löst er das Problem der Charakterisierung der Opernfiguren durch eine intensivste Entwicklung nicht in die Breite, sondern in die Tiefe, nicht durch eine Vermehrung der Ausdrucksmittel, sondern durch ihre Reduzierung“ (27, 35).

Der „Steinerne Gast“, den Dargomyschski als seinen „Schwanengesang“ bezeichnete, fasst die wichtigsten Errungenschaften seines kammermusikalischen Schaffens in der Zeit nach der Fertigstellung der „Rusalka“ zusammen. Der Wunsch nach vertieftem lyrischem Ausdruck und geschärftem expressivem Detail bei strikter Selbstbeschränkung in der Wahl der

Ausdrucksmittel, der für die besten seiner Romanzen dieser späten Periode charakteristisch ist, findet sich auch in seinem letzten Opernwerk, das die Karriere des Komponisten abschließt.

In Bezug auf die Tiefe und Sensibilität, mit der es in die mentale Struktur der Figuren eindringt, die Meisterschaft, die kleinsten Veränderungen ihrer Stimmungen zu vermitteln, und die filigrane Subtilität des Schreibens ist „Der steinerne Gast“ ein eigenständiges, vollkommenes Werk, ein Höhepunkt in Dargomyschskis Schaffen. Die Tendenz zu einer Fülle und akribischen Ausarbeitung von Details, die Serow in seiner Rezension von „Rusalka“ als eine Art Manko anmerkte, war in diesem Fall ganz im Sinne der Aufgabe.

Die außerordentliche Genauigkeit der Wiedergabe von Sprachintonationen und die flexible Anpassung der Gesangsmelodie an die subtilen Nuancen von Puschkins wunderbarem Reichtum und der Plastizität des poetischen Wortes werden durch die ausgefeilte Instrumentalbegleitung, die viele interessante, originelle harmonische und strukturelle Entdeckungen bereithält, ergänzt und nuanciert. Sie erfüllt nicht nur die Funktion, die Gesangsstimmen zu unterstützen, sondern vermittelt auch den verborgenen Verlauf der Handlung und enthüllt die geheimen Beweggründe der Akteure.

Bei aller Ausführlichkeit der musikalischen Gestaltung in „Der steinerne Gast“ ist der verallgemeinernde Ansatz ganz eindeutig erkennbar. Deshalb entbehren die Vorwürfe des Naturalismus, die dem Komponisten immer wieder gemacht werden, jeglicher Grundlage. Dargomyschski schafft ganzheitliche, vollständige Bilder der Schauspieler, die sich vor allem durch einen Komplex von Intonationen auszeichnen, die jedem von ihnen eigen sind. Jede der Figuren spricht ihre eigene Sprache, die ihrer individuellen Erscheinung und ihrem Wesen entspricht.

Den „Steinernen Gast“ als rezitativische Oper zu bezeichnen, ist unvollständig und einseitig. Das Wichtigste an ihr ist die außerordentliche Freiheit, verschiedene Arten der Intonation zu kombinieren, und der Übergang vom rezitativischen Gesang zur Ariosität oder zum breiten melodischen Gesang, oft innerhalb sehr enger Grenzen, aber immer gerechtfertigt durch die innere Logik der Entwicklung und die Veränderung der psychologischen Zustände der Figuren.

Dargomyschski verzichtet auch nicht auf ein so bewährtes Mittel der realistischen Operndramaturgie wie die Verallgemeinerung durch das Genre. Aber er nutzt diese Technik, um Bilder zu charakterisieren, die mehr oder weniger eindeutig sind und sich während der Handlung nicht verändern. In der Rolle der Laura, der jungen schönen Künstlerin, stehen ihre beiden Lieder (die einzigen vollständigen Solo-Gesangsnummern in der ganzen Oper) im Vordergrund. Der Mönch wird durch eine strenge chorische Abfolge von Dreiklängen in gemessener Bewegung und denselben gemessenen, ruhigen Fluss seiner Gesangsrede gezeichnet. Das Leitmotiv der Donna Anna, das die fromme Demut der jungen Witwe charakterisiert, ist mit denselben Gattungsursprüngen verbunden; gleichzeitig betont die Leichtigkeit und Luftigkeit der Struktur die zerbrechliche Weiblichkeit des Bildes.

Die Rolle des Protagonisten Don Juan ist besonders reichhaltig und abwechslungsreich intoniert, wobei die musikalische Charakterisierung die Komplexität des von Puschkin geschaffenen Bildes vermittelt. Don Juan, ein frivoler Gauner, vernarrt und wankelmütig, fehlt es nicht an ritterlichem Mut und ist bereit, sogar dem Tod zu trotzen. Er ist eine Künstlernatur, und das Leben ist für ihn ein Spiel, aber wenn er spielt und sich hinreißen lässt, kann er echten, starken und leidenschaftlichen Gefühlen ausgeliefert sein. Dies geschieht, als er Donna Anna begegnet, deren Romanze er anfangs nur für ein gewagtes Abenteuer hielt.

Die musikalische Rede des Don Giovanni ist impulsiv, stürmisch und schnell. Sie ist voller ausrufender Intonationen und wird oft durch Pausen unterbrochen. Er kann sowohl ironisch sein (z.B. in der Phrase „Ich bin doch kein Staatsverbrecher!“ mit verminderten Quinten und Septimen und betonter Akzentuierung jeder Silbe) als auch zart und nachdenklich (z.B. beim Ausruf „Arme Ines!“ bei der Erinnerung an seine verstorbene Geliebte). Don Giovanni hat eine ausgezeichnete Anpassungsfähigkeit und verändert seinen Tonfall je nach Partner und Gesprächspartner.

Ganz anders gefärbt ist sein Gesangspart in den Szenen seines Zusammentreffens mit Laura und Donna Anna. Im Gespräch mit seiner ehemaligen Geliebten, die ebenso leichtlebig ist wie er, bleibt Juan er selbst - offen und entspannt, vielleicht sogar ein wenig nachlässig; sein Part ist hier nahe am üblichen Rezitativ. In den Szenen mit Donna Anna passt er sich ihrem Tonfall an, der von stiller Traurigkeit und Schicksalsergebenheit durchdrungen ist. Gleichzeitig bricht jedoch unwillkürlich eine beginnende Leidenschaft aus seinen Worten hervor, und die Linie der Gesangsstimme wird allmählich immer melodischer. Der Moment, in dem Don Juan gesteht, dass er kein Mönch ist, ist durch eine ausdrucksstarke melodische Phrase gekennzeichnet, in der ein gespannt klingendes hohes Register³⁷ ergriffen wird und die Stimme in weite Intervalle der großen Sext und kleinen Septime³⁸ übergeht (Beispiel 23).

³⁷ Die Partie des Don Juan wird hauptsächlich in der mittleren Tenorlage gehalten, und das hohe Gis (As) wird nur wenige Male in der Oper eingesetzt.

³⁸ Rimski-Korsakow, der die Orchestereinleitung zu „Der steinerne Gast“ auf der Grundlage der Musik von Dargomyschski schrieb, führte diese Phrase als einen der Schlüsselmomente der Oper ein.

Dieser Moment wird zu einem Wendepunkt in der Entwicklung der Handlung, Don Juan verbirgt seine Leidenschaft nicht mehr. Die Intonationen des glühenden Erkennens sind in dem Monolog „Oh, lass mich sterben“ zu hören, der ein ausgedehntes Arioso mit einer gefühlsgeladenen lyrischen Melodie mit weitem Atem ist, obwohl seine Form nicht geschlossen bleibt.

Der Moment, in dem Don Juan seinen wahren Namen Donna Anna offenbart, ist derselbe Wendepunkt im III. Akt. Dies ist der Beginn der tragischen Auflösung, die zum Tod der beiden Protagonisten führt.

Donna Anna ist die zweitwichtigste Figur in der Oper. Ihr Charakter wird von Puschkin feinfühlig geschildert, bleibt aber bis zum Schluss unentdeckt. Ihre Frömmigkeit, ihre Treue zu ihrem ermordeten Ehemann, den sie nie geliebt hat, ist eine Maske, die sie sich unter dem Einfluss der Lebensvorstellungen

angewöhnt hat, die ihr von ihrer Erziehung und ihrer Umgebung eingepflegt wurden. Don Juan weckt in ihr schlummernde Gefühle, die sie selbst nicht wahrgenommen hat. Die Reden des glühenden Liebhabers ziehen Donna Anna zu ihm hin, aber sie kämpft mit sich selbst und gibt ihrer Anziehung nur zaghafte und allmählich nach. Daher das Zögern und die Unentschlossenheit, die sich in der sanften Langsamkeit ihrer Intonation ausdrücken, die nur von einzelnen starken Ausbrüchen durchbrochen wird, die in den Tiefen ihrer Seele schlummern. So ist die breite melodische Phrase des Typs „Gipfel-Quelle“ in der Szene ihrer ersten Begegnung mit Don Juan, der als Mönch verkleidet auf dem Friedhof am Denkmal des Komturs steht (Beispiel 24).

In der Phrase, die eine Oktave umfasst, sticht das Intervall der Sexte hervor - ein Abwärtsgang von der III. Stufe der Tonleiter zur V. Stufe mit einer besonders betonten Intonation VI.-V. Einen ähnlichen Sextschritt, allerdings in Moll, finden wir bei Donna Anna im letzten Akt, nachdem sie erfahren hat, dass der Mann vor ihr der Mörder ihres Mannes ist (Beispiel 25).

Don Juans Geständnis zerstört den Kult der Selbstverleugnung, den sie im Namen des Andenkens an ihren Gatten ins Leben gerufen hat und der ihr Leben bisher mit einem gewissen Sinn erfüllt hat. Doch Puschkin beweist psychologisches Fingerspitzengefühl, indem er Donna Anna nicht in die Arme von Juan wirft. Der Schock ist zu stark für ihr zartes, zerbrechliches Wesen, und der Tod ist unvermeidlich. Das Bild der Donna Anna bleibt unausgesprochen, was seinen besonderen poetischen Reiz ausmacht und gleichzeitig, das sei am Rande bemerkt, die Schwierigkeit für den Künstler, der diese Rolle auf der Bühne spielt.

Don Carlos und Leporello spielen eine wichtige, wenn auch nicht die wichtigste Rolle in der Oper. Der erste von ihnen tritt nur in einem Akt auf, aber er ist eine sehr schillernde Figur. Belinski charakterisiert dieses Puschkin-Bild mit folgenden Worten: „Auch dieser Mann ist ein echter Spanier, wie Don Juan, nur auf eine andere Art. Schon in seiner Jugend ist er düster, düster im Privatleben mit einer schönen Frau, die ihm sagt, dass sie ihn liebt; im Alter wäre er ein ausgezeichneter Inquisitor, der mit voller Überzeugung und ruhigem Gewissen Ketzer verbrennt und sich selbst mit besonderem Vergnügen geißelt...“ (37, 571-572).

Dargomyschski vergrößert das Bild, indem er es mit einem rauen und düsteren Leitmotiv versieht, das Carlos zum ersten Mal hört, als er Don Juan begegnet, verdoppelt in Oktaven im Orchester (Beispiel 26). Dieses Leitmotiv wird im Orchester im Moment des Todes von Carlos, der von Don Juan im Duell getötet wird, und im orchestralen Schluss der zweiten Szene des I. Akts, der wie eine drohende Warnung vor Vergeltung klingt, weiter entwickelt.

Leporello, der einzige Vertreter des komödiantischen Anfangs, kommt der traditionellen Interpretation der Bilder der spanischen Legende im Drama des 17. - 18. Jahrhunderts am nächsten. Er behält sogar den Namen seines Vorbilds aus Mozarts Oper, das Puschkin gut bekannt war. Feige und abergläubisch, aber einfallreich und manchmal spöttisch, ist der Diener Don Juans das genaue Gegenteil seines Herrn. Dieser Kontrast kommt in ihrem Dialog zum Ausdruck, mit dem die Oper beginnt: Don Juans leichte, scheinbar schwebende Intonation wird mit der ruhigen, trägen und schweren Sprache seines Dieners kontrastiert. Der nüchterne Leporello erlaubt sich manchmal, mit seinem Herrn ein wenig unverschämte Scherze zu machen. So antwortet er auf die Frage: „Wer wird mich erkennen?“ – „Mein eigener Bruder, der freche Kavalier, in seinem Mantel, mit

dem Schwert unter dem Arm“, begleitet von einer rhythmisch scharfen, tanzenden Figur im Orchester, verbirgt die Ironie von Juan selbst. In der Szene mit dem Mönch macht Leporello seiner Verärgerung noch offener Luft: „Ich würde sie alle, die Lüstlinge, in einen Sack stecken und ins Wasser werfen!“ Dieser Wutausbruch wird durch die Sprünge der Stimme um eine Oktave und eine große Septime nach unten mit einem bedrohlichen Triller in der Begleitung unterstrichen. Don Juans Ausruf „Was, was lügst du?“ bringt den findigen Diener nicht in Verlegenheit, und er antwortet, entweder einschmeichelnd oder mit einem versteckten Kichern: „Sei still, ich habe es absichtlich getan!“

Die wichtige dramaturgische Rolle der Instrumentalbegleitung in „Der steinerne Gast“ wurde bereits oben erwähnt. Sie folgt allen Wendungen der Handlung und zeichnet sich durch große klangliche Beweglichkeit und Variabilität der Struktur aus. Veränderungen in der Klangstruktur markieren die Linien der Schauspieler in den Dialogen, manchmal sogar einzelne „perkussive“ Worte. Oft werden Modulationen auf der Grundlage von Enharmonik plötzlich vollzogen. Ein solches Beispiel ist der Übergang von e-Moll nach es-Moll in der Szene von Donna Anna und Don Juan bei den Worten: „Wer bist du?“ – „Ein unglücklicher Mensch, ein Opfer einer hoffnungslosen Leidenschaft“. In einigen Fällen erlangt ein einzelner Akkord, der durch strukturelle und dynamische Mittel hervorgehoben wird, eine eigenständige Bedeutung. Unter den vielen Beispielen dieser Art ist das plötzliche Auftauchen des cis-Moll-Quartsextakkordes nach dem Dominant-Sept-Akkord in d-Moll (basierend auf dem Gis in der Melodie) im Moment von Juans schicksalhaftem Geständnis, das Donna Anna wie ein Donnerschlag trifft (Beispiel 27), besonders bemerkenswert für die Kraft des Eindrucks, den es macht.

Das instrumentale Gewebe der Oper ist reich an malerischen und bildhaften Momenten - von kurzen Strichen, die einzelne Bilder des Textes illustrieren (wie die arpeggierte Passage nach Juans Worten „Und der Himmel... ist wie Rauch“ in der ersten Szene) bis hin zu ausgedehnten Bildern, die durch Klangfarben und harmonische Mittel geschaffen werden.

Eines der bemerkenswertesten Beispiele für Dargomyschskis subtile Landschaftsvertonung ist Lauras Monolog „Wie still der Himmel“. Die Musik dieses Monologs, in dem das zauberhafte Bild einer ruhigen, duftenden Nacht im Süden der kalten und unfreundlichen Landschaft im Norden gegenübergestellt wird, ist von einer fast impressionistischen Leichtigkeit und Transparenz der Farben geprägt. Im ersten Abschnitt herrschen leichte diatonische Harmonien und eine klare, spärliche Struktur vor. So besteht die harmonische Abfolge aus den Schritten I, VI, IV, V und I, die dreimal wiederholt werden, mit einer absteigenden Reihe von Dreiklängen in den Oberstimmen und einem progressiv von der Tonika zur Dominante aufsteigenden Bass (Beispiel 28). In scharfem Kontrast dazu erklingt der zweite Teil („Und dort im Norden in Paris, ist vielleicht der Himmel mit Wolken bedeckt...“) mit scharfen „stechenden“ Harmonien und pfeifenden chromatischen Passagen.

Harmonische und strukturelle Mittel spielen in „Der steinerne Gast“ nicht nur eine koloristische und bildhafte, sondern auch eine formgebende Rolle, indem sie helfen, mehr oder weniger große Abschnitte der Handlung zu vereinen und ihnen eine relative strukturelle Integrität und Endgültigkeit zu verleihen. In Momenten emotionaler Erschütterung und hoher Gefühlsintensität wird die intermittierende Struktur, die auf kurzen Passagen und Akkorden basiert, die nur

die Gesangsstimme unterstützen, durch eine rhythmisch gleichmäßige und konstante Bewegung ersetzt. So wird beispielsweise in Don Juans Arioso „Oh, lass mich sterben“ in der Szene mit Donna Anna auf dem Friedhof, die mit den Worten „nicht neben der Asche meines Liebsten“ beginnt, eine bewegte Triolenfigur 26 Takte lang beibehalten, die seine leidenschaftliche Erregung unterstreicht.

Das verbindende Element innerhalb einer Szene kann ein Detail der Struktur oder eine wiederholte Vokalphrase sein. Zum Beispiel kehrt die absteigende Ostinato-Figur, die Don Juans Zeile „Arme Ines, sie ist fort“ in der ersten Szene begleitet, später wiederholt wieder und dient als organisierender Anfang der gesamten Episode der Erinnerungen an seine verstorbene Geliebte. In Juans zweitem Arioso aus der Friedhofsszene wird die musikalische Phrase „Wenn ich ein Wahnsinniger wäre“, die dreimal wiederholt wird, jedes Mal einen Ton höher, zum gleichen verbindenden Faktor.

Nicht weniger wichtig für die Gestaltung der Form ist der schlanke und gut durchdachte Tonplan. Im ersten Bild ist die grundlegende, tragende Tonalität C-Dur, mit der es beginnt und endet³⁹.

³⁹ Dieses Stück wurde von Dargomyschski nicht vollendet, und laut seinem Testament wurden die letzten 64 Takte von C. A. Cui geschrieben. Es ist jedoch davon auszugehen, dass Cui sich bei seiner Arbeit an den Anweisungen des Autors orientierte.

Die vorherrschende Rolle von C-Dur wird auch durch sein wiederholtes Auftreten innerhalb des Bildes bestätigt, sowie durch seine Umgebung mit Tonalitäten von engem Verwandtschaftsgrad: G-Dur im Moment des Abgangs des Mönchs, A-Dur - a-Moll beim Erscheinen von Donna Anna.

Im zweiten Satz des I. Aktes nimmt B-Dur die Bedeutung des tonalen Zentrums an. Als Einleitung zu diesem Satz verwendet Dargomyschski die Ritournelle von Lauras zweitem Lied „Ich bin hier, Inezilia“, wobei er dieselbe Tonalität beibehält. Dieselbe Ritournelle, ebenfalls in B-Dur, erklingt noch einmal leise, wie aus weiter Ferne, nachdem Lauras Gäste gegangen sind. Der Rückgriff auf B-Dur wird auch in der Szene des Zusammenstoßes zwischen Don Juan und Don Carlos beibehalten, wo dieser Klang eine dominierende Bedeutung erlangt⁴⁰.

⁴⁰ Darauf macht G. Beljanowa in ihrem Artikel „Die grundlegenden Gesetzmäßigkeiten der Formation in Dargomyschskis Oper ‚Der steinerne Gast‘“ aufmerksam, der eine Reihe interessanter Beobachtungen enthält (siehe: 40, 30).

Der zweite Akt beginnt in G-Dur, während die abschließende Szene in erhöhtem D-Dur geschrieben ist, basierend auf dem Klang von D. Schließlich endet die gesamte Oper in stabilem D-Dur. Auf diese Weise entsteht ein System tonaler Bögen, das sowohl einzelne Szenen als auch die gesamte Oper umfasst.

Es ist interessant zu verfolgen, wie allmählich ein ganztoniger Komplex entsteht, der mit dem Bild des Komturs verbunden ist. Der erweiterte Modus, der aufgrund des Fehlens von Einleitungs-Tonika-Spannungen den Eindruck von kalter Starre, Leblosigkeit erweckt, diente in der russischen Musik seit Glinka als Mittel zur Verkörperung einer bösen, toten Fantasie. Doch in „Der steinerne

Gast“ erfährt sie zum ersten Mal eine so breite Entfaltung und wird zum Träger der Kräfte der Gegenwirkung - jenes unausweichlichen fatalen Anfangs, der zum Tod beider Protagonisten führt. Die Leitharmonie des ermordeten Kommandanten nimmt in der Schlussszene des II. Aktes ihre endgültige Form an und erklingt mit besonders gewaltiger Überwältigungskraft im Finale der Oper, aber einige ihrer Elemente tauchen schon viel früher auf. Ganztonige Harmonie, manchmal nur angedeutet durch einen Akkord oder die Umrisse ihrer Figuration, wird jedes Mal gehört, wenn es um den Tod geht. Es sei nur auf einige Momente hingewiesen: in der ersten Szene des I. Aktes, wenn Don Juan der toten Inez gedenkt; in der zweiten Szene desselben Aktes, wenn Don Juans Stimme aus dem Hintergrund zu hören ist, als ob sie den tödlichen Ausgang seines Duells mit Don Carlos vorwegnimmt; noch deutlicher im II. Akt, vor der sakrilegischen Ansprache an die Statue des Komturs mit der Einladung zum Abendessen; im III. Akt scheint die erweiterte Dreiklangsharmonie in der Ostinato-Figur durch, die Juans Worte an Donna Anna begleitet: „Willst du nicht ein schreckliches, mörderisches Geheimnis wissen?“, und ist deutlich in dem Moment zu hören, in dem er die schrecklichen Worte ausspricht: „Ich habe deinen Gatten ermordet...“. In der Abschiedsszene von Don Juan und Doña Anna und der Vereinbarung eines neuen Treffens schleicht sich fast vollständig eine ganze Reihe von gantzönigen Klängen im Bass ein, die dann mit zunehmender Kraft weiter erklingen. Die Antithese von Leben und Tod wird hier mit äußerster Schärfe ausgedrückt. Erst in den abschließenden Takten der Oper, wie ein strahlender triumphaler Höhepunkt, entsteht ein klarer und reiner C-Dur-Klang.

Dargomyschskis „Der steinerne Gast“ löste viele Diskussionen und unterschiedlichste Urteile aus. Während Stassow ihn als „Eckpfeiler der kommenden neuen Periode des Musikdramas“ (322, 158) betrachtete, war er nach Tschaikowskis Meinung lediglich „der Wahn eines kühnen Talents, das nicht vom nüchternen Verstand eines ästhetisch entwickelten Künstlers geleitet wurde“, „die erbärmliche Frucht eines trockenen, rein durchdachten Erfindungsprozesses“ (383, 149, 165).

Niemand bestritt den Wert der innovativen Erkenntnisse und Einsichten, die auf buchstäblich jeder Seite dieses kühn konzipierten Werks zu finden sind, das entschieden mit allen traditionellen Vorstellungen über die Gesetze und Normen der Operngattung bricht. Zugleich bemerkten selbst einige von Dargomyschskis engsten Zeitgenossen die Einseitigkeit des von ihm eingeschlagenen Weges. So schrieb Cui Anfang 1868, als „Der steinerne Gast“ noch weit von der Vollendung entfernt war und sich die Arbeit an der Oper in der entscheidenden Phase befand, und beklagte sich über das Fehlen eines Opernlibrettos, das allen modernen Anforderungen gerecht werden würde: „Ein Werk jedoch, das dem Ideal eines Operntextes nahe kommt, ist Puschkins „Don Juan“ („Der steinerne Gast“). Hätte Puschkin Chöre hinzugefügt (obwohl es keinen Grund gibt, eine Oper unbedingt mit Chören zu machen, allein aus musikalischen Gründen ist es anstößig, ein so mächtiges Element wie einen Chor nicht zu haben), hätte er die Zahl der lyrischen Momente erhöht und an einigen Stellen den prosaischen Charakter der Unterhaltungen reduziert, wäre der Text des „Steinernen Gastes“ perfekt gewesen“ (119, 147).

Die große historische Bedeutung von „Der steinerne Gast“ für die Entwicklung der russischen Oper ist unbestreitbar. Viele der von Dargomyschski hier gefundenen Methoden flexibler und ausdrucksstarker musikalischer Deklamation sind selbst bei Komponisten, die in ihrer Ausrichtung weit von ihm

entfernt sind, zum festen Bestandteil des Arsenal von Opernwerken geworden. Aber als Ganzes blieb „Der steinerne Gast“ ein einzigartiges Phänomen für seine Zeit. Rimski-Korsakows „Mozart und Salieri“, das nach dem gleichen Prinzip auf den Text einer „kleinen Tragödie“ von Puschkin geschrieben wurde, erwies sich nur als eine Episode in der schöpferischen Suche des Komponisten in den späten 90er Jahren. Ähnlich episodisch und flüchtig war die Bedeutung von „Ein Fest zur Zeit der Pest“ und „Der geizige Ritter“ für Cui und Rachmaninow, ganz zu schweigen von der Tatsache, dass die Autoren dieser Werke einen weitgehend anderen Weg als Dargomyschski beschritten. Was Mussorgskis „Die Heirat“ betrifft, so hat diese interessante Erfahrung des jungen Komponisten in ihrer figurativen Struktur und Sprache wenig mit „Der steinerne Gast“ gemein. Dargomyschski konnte sich nur von der Vorstellung leiten lassen, dass es möglich sei, eine Oper auf den vollständigen, unveränderten Text eines literarisch-dramatischen Werkes zu schreiben. Doch bekanntlich hat Mussorgski diese Idee sehr bald verworfen und sich auf ein Fragment beschränkt. Als er seinen „Boris Godunow“ auf der Grundlage von Puschkins größtem dramatischen Werk schuf, ging er viel freier mit dem Text um, änderte vieles darin, nahm große Kürzungen und Umstellungen vor und fügte andererseits wesentliche Ergänzungen hinzu, indem er das literarische Material seiner musikalischen und dramaturgischen Idee unterordnete.

Das Bühnenschicksal von „Der steinerne Gast“ ist weitgehend durch seine Gattung und seine stilistischen Besonderheiten als Kammeroper bestimmt. Diese Gattung erfordert, wie Laroche richtig bemerkt, besondere Bedingungen für ihre vollwertige Wahrnehmung (siehe: 150, 86-87). Die russische Kaiserliche Bühne in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts verfügte nicht über solche Bedingungen, und daher blieben viele Aspekte von Dargomyschskis Oper unverstanden und unterschätzt, als sie 1872 zum ersten Mal aufgeführt wurde.

Und während Stassow und einige andere Apologeten dieses bemerkenswerten Werks in vielerlei Hinsicht zum naheliegenden Extrem übergingen, indem sie ihm die Bedeutung eines universellen, allumfassenden Modells zuschrieben, gelang es Dargomyschski zweifellos, in seinem letzten Werk einen der Wege vorwegzunehmen, die die Entwicklung der Oper im 20. Jahrhundert nahm.

OPERNWERK VON A. N. SEROW

A. N. Serow (1820-1871) begann schon in jungen Jahren mit der Komposition von Opern, nachdem er als Musikkritiker, der mit seinen brillanten, sehr informativen und publikumswirksamen Artikeln in weiten Kreisen der Gesellschaft bekannt wurde, bereits viel Lebens- und Berufserfahrung gesammelt hatte. Serows erste Oper „Judith“ wurde 1863 am Mariinski-Theater in St. Petersburg aufgeführt, nach zwölf Jahren äußerst intensiver und fruchtbarer musikkritischer Tätigkeit des Autors, der mit großer Entschlossenheit und Beharrlichkeit seine Ansichten zu verschiedenen Phänomenen der musikalischen Vergangenheit und Gegenwart und insbesondere zu den Wegen und Perspektiven der Entwicklung des Operntheaters vertrat. Zwei Jahre später wurde Serows zweite Oper, „Rogneda“, am selben Theater uraufgeführt, nachdem sie einige Zeit in Moskau gespielt hatte.

Zusammen mit der Oper „Des Feindes Macht“, die vom Autor selbst nicht ganz vollendet und erst posthum aufgeführt wurde, bilden diese drei Werke den Hauptteil des kreativen Vermächtnisses des Komponisten. Das Erscheinen jeder von Serows Opern (vor allem der ersten beiden) löste hitzige Debatten und Meinungsverschiedenheiten bei der Beurteilung ihrer Vorzüge und Nachteile aus, gleichzeitig aber auch ein reges Interesse nicht nur bei der so genannten breiten Öffentlichkeit, sondern auch bei vielen prominenten Musikern, Schriftstellern und Künstlern. Um die Gründe für dieses Interesse zu verstehen, muss man sich den Zustand des russischen Musiktheaters zu dem historischen Zeitpunkt vorstellen, als Serow als Opernkomponist auftrat.

Anderthalb Jahrzehnte nach der Uraufführung von Dargomyschskis „Rusalka“ auf der Bühne des Petersburger Theaters (1856) war noch keine russische Oper von großer künstlerischer Bedeutung geschaffen worden, die in ihrer Konzeption und den Mitteln ihrer musikalischen und dramaturgischen Umsetzung wirklich innovativ war. Der allgemeine Aufschwung der nationalen Kultur schuf jedoch ein dringendes Bedürfnis nach einem solchen Werk. Dieser Nachfrage konnten dilettantische oder handwerklich-unpersönliche Werke wie „Mazepa“ von B. A. Vietinghoff-Schel (1859), „Die Rivalen“ von O. I. Dütsch (1860), „Der Sturm“ von W. N. Kaschperow (1867) oder eine so professionelle, aber eklektische und farblose Oper wie „Die Nowgoroder“ von E. F. Naprawnik (1869) nicht gerecht werden. Tschaikowskis erste Oper „Der Wojewode“, die Anfang 1869 nur wenige Male auf der Moskauer Bühne aufgeführt wurde, konnte sich nicht im Repertoire etablieren, und ein Versuch ihrer Wiederbelebung wurde erst in den 40er Jahren unseres Jahrhunderts unternommen. Auch „William Ratcliff“ von C. A. Cui (1869) erfüllte die in ihn gesetzten Erwartungen nicht. Erst in der ersten Hälfte des folgenden Jahrzehnts erschienen nacheinander Werke auf der Bühne, die einen neuen Abschnitt in der Entwicklung der russischen Opernkunst einläuteten: „Der steinerne Gast“ von Dargomyschski (1872), „Das Mädchen von Pskow“ von Rimski-Korsakow (1873) und „Boris Godunow“ von Mussorgski (1874).

Unter diesen Umständen erwiesen sich die Opern Serows als bemerkenswerte Ereignisse im Leben des russischen Opernhauses und erregten große Aufmerksamkeit. Schon die erste von ihnen – „Judith“ - brachte Serow als Komponist einen durchschlagenden Erfolg und breite Anerkennung ein. Doch der Weg zu diesem Erfolg war lang und nicht einfach.

Alexander Nikolajewitsch Serow, der aus der Familie eines hochgebildeten Beamten stammte, wuchs von frühester Kindheit an in einer Atmosphäre vielfältiger kultureller Interessen auf. Die Familie des späteren Komponisten und Kritikers förderte die Lektüre von Belletristik, das Studium der Wissenschaften und der Kunst, das Studium von Fremdsprachen und bot alle notwendigen Voraussetzungen dafür. Es kam jedoch nicht in Frage, dass eines der Kinder die Musik oder die Malerei zu seinem Lebensinhalt machte. Nachdem er seine erste Ausbildung zu Hause und dann im Ersten St. Petersburger Gymnasium erhalten hatte, trat der junge Alexander 1835 in die Rechtsschule ein, die „für die Ausbildung junger Adliger für den Staatsdienst im gerichtlichen Teil“ geschaffen worden war.

Schon das Profil dieser privilegierten Bildungseinrichtung bestimmte das künftige Schicksal ihrer Schüler. Nach Abschluss der Schule trat Serow in den Dienst einer der Abteilungen des Senats ein und widmete seine gesamte freie Zeit der weiteren Selbstbildung. Der Kreis seiner Interessen war sehr umfangreich: der junge Serow interessierte sich für Geschichte, Philosophie, Malerei, Theater, Naturwissenschaften, ganz zu schweigen von der russischen und ausländischen Literatur, die er in mehreren europäischen Sprachen im Original las. Aber es war die Musik, die ihn mit besonderer Kraft zu sich zog. Er konnte fließend Klavier spielen und frei vom Blatt lesen, und während seiner Jahre an der juristischen Fakultät beherrschte er auch das Cello und nahm regelmäßig an den dort abgehaltenen Studentenkonzerten teil¹.

¹ Zur Teilnahme Serows an diesen Konzerten und zu seinem Musikunterricht in seiner Kindheit und Jugend siehe den Artikel von W. W. Stassow (331, 16-31).

Zu dieser Zeit begannen auch seine ersten Träume vom Komponieren, die noch nicht ganz ausgeprägt waren, Gestalt anzunehmen.

Ein bemerkenswertes Dokument dieser Art, das alle Etappen von Serows intellektuellem Aufstieg und die Schwierigkeiten, die er auf dem Weg zur Etablierung seiner musikalischen Berufung zu überwinden hatte, widerspiegelt, ist seine Korrespondenz mit seinem engsten Freund und späteren ebenso unversöhnlichen Gegner W. W. Stassow².

² Briefe von Serow an W. W. Stassow sowie teilweise an seinen Bruder Dmitri wurden in verschiedenen Zeitschriften des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts veröffentlicht. Die vollständigste, sorgfältig überprüfte und kommentierte Ausgabe dieser Briefe, die insgesamt 250 meist sehr umfangreiche Briefe umfasst, wurde von A. A. Gosenpud und W. A. Obram (284) erstellt. Die Briefe der Stassows an Serow sind nicht erhalten geblieben.

Die „goldene Zeit“ dieser enthusiastisch-romantischen Freundschaft, die ihren Ursprung in der juristischen Fakultät hatte, waren die 40er Jahre - die Jahre der Reifung Serows und seiner Vorbereitung auf eine unabhängige musikalische Tätigkeit. Nachdem Stassow einige von Serows Briefen veröffentlicht hatte, schrieb er im Vorwort dazu: „Vor dem Leser liegt ein Seelenbekenntnis, fast Tag für Tag geschrieben, das Bekenntnis eines jungen Mannes, voll glänzender Gaben, Kraft, der besten Bestrebungen, der mit der schwierigen Wirklichkeit kämpft, dann voller Verzagtheit, Misstrauen gegen sich selbst, manchmal sogar Verzweiflung, dann wieder beseelt, fröhlich und tapfer seinem Ziel entgegengehend. <...> Sein ganzes Leben stand im Dienst der Kunst, der er alles opferte, was andere anlockt und erfreut. Schon in jungen Jahren beendete und trennte er sich von allem, was ihn nicht direkt zum angestrebten Ziel führte, und nichts konnte ihn mehr von seinem Weg abbringen: Der Zorn und manchmal auch die Verfolgung seines Prosaschriftsteller-Vaters, eigene Misserfolge und Enttäuschungen, bittere Zweifel an der eigenen Schaffenskraft, äußere, manchmal recht raue Umstände - nichts konnte seine eiserne Hartnäckigkeit, seine "Monomanie" (wie manche seiner Bekannten zu sagen pflegten) besiegen, und schließlich, durch tausend Hindernisse, Missgeschicke, Nöte - aber auch Freuden - hindurch, kam er an sein Ziel, fand er endlich die Worte und Töne, um das auszudrücken, was er fast seit seiner Kindheit in sich trug. Ein seltenes, fast einzigartiges Beispiel unter uns!“ (315, 295).

Serow begann zu komponieren, ohne auch nur annähernd theoretische Kenntnisse über Komposition zu haben und ohne jegliche Anleitung. Nicht einmal seinem engsten Freund Stassow wagte er, seine ersten Versuche zu zeigen. Doch sein Wunsch, Komponist zu werden, ließ ihn trotz aller Misserfolge nicht los. „Die höchste, die feinste Kunst ist die Musik!“, ruft der zwanzigjährige Serow aus, „selig ist, wer sie ganz besitzt, oder, um es poetischer zu sagen, selig ist, wer von dieser Muse geliebt wird!“ (284, 1, 92). Er studiert klassische Beispiele der Musikkultur, vor allem die Partituren von Mozart, Beethoven, Weber, Rossini, und gewinnt daraus eine Vorstellung von der musikalischen Form, den Regeln der Stimmführung, den Grundlagen der Harmonie und der Orchestrierung.

Schon sehr früh zeigt Serow eine besondere Vorliebe für die Oper. „...Die dramatische Musik ist die Farbe der Kunst“, bemerkt Serow in einem Brief von 1840 (284, 1, 86). Und bald schon gesteht er seinem Freund seinen Wunsch, „eines Tages eine Oper zu schreiben“ (284, 1, 111). Doch diese Aufgabe erscheint ihm noch immer unmöglich, und er beschränkt sich darauf, Romanzen auf den Text von Goethe, Schiller, Hugo und etwas später auch Puschkin oder kleine Instrumentalstücke zu komponieren. Nicht alle Ideen, die Serow mit Stassow teilte, konnte er zu dieser Zeit verwirklichen. Manchmal wurde er von einem Vorhaben mitgerissen, kühlte es aber schnell wieder ab und wandte sich einer anderen Aufgabe zu, oder die Arbeit blieb im Stadium der ersten Skizzen und fragmentarischen Aufzeichnungen stehen oder wurde gar nicht zu Papier gebracht, sondern nur im Gedächtnis bewahrt³.

³ Am 2. September 1841 schreibt Serow: „Ich wollte Ihnen das halbfertige ‚Lied des Mephistopheles‘ schicken, aber ich habe es mir anders überlegt, weil ich es, abgesehen von einigen Takten am Anfang, als misslungenes Werk vernichten lassen will“ (284, 1, 141). In einem Brief vom 14. November 1844 verspricht er Stassow, ihm bald Romanzen zu Puschkins Gedichten „Maria“ und „Erwachen“ zu schicken, und fügt bezüglich der zweiten hinzu: „Auch dazu habe ich die Musik (f-moll) fast fertig, die ich während meiner Krankheit im Bett komponiert habe. Es ist aber noch keine einzige Note geschrieben“ (ebd., 265). Von diesen Plänen ist nicht mehr die Rede.

Der Gedanke an die Oper ließ Serow nicht los, obwohl er bei der Wahl des Sujets keine konkrete Neigung hatte und seine Vorstellungen davon, wie eine Oper zu schreiben sei, welche musikalischen Formen und Mittel dafür zu verwenden seien, noch sehr unklar und unbeständig waren. Sein Idol war zunächst „der unvergleichliche Meyerbeer“, dessen Opern der junge Serow „dem Ideal nahe“ fand (284, 1, 86). „Meiner Meinung nach sind Meyerbeers Opern sont des prototypes de la musique dramatique“⁴, stellt er in einem Brief vom 28. September 1840 fest und ist sogar bereit, ihn als „den ersten Komponisten der Welt“ unter den lebenden und weiterhin komponierenden Komponisten zu betrachten (284, 1, 96).

⁴ Prototypen der dramatischen Musik (franz.).

Doch schon ein knappes Jahr später kommen Zweifel an Meyerbeers Größe auf, und einige Monate später wird er der „Scharlatanerie“ und des „Mangels an Inspiration“ bezichtigt (284, 1, 159). Kurz zuvor hatte Serow jedoch in seiner Kritik an einigen Aspekten von Meyerbeers Opernwerk bemerkt, dass „nur er so

perfekt sündigen kann“ (284, 1, 148). Diese widersprüchlichen Urteile spiegeln das Gleichgewicht zwischen Anziehung und Abstoßung wider, das Serow für den Rest seines Lebens in Bezug auf diesen Komponisten beibehielt.

In demselben Brief, in dem er Meyerbeers nun besiegtes Idol der „Scharlatanerie“ bezichtigt, spricht Serow von seiner „Liebe“ zu Webers „Freischütz“. An dieser Oper bewundert er alles, er ist bereit, sie auf eine Stufe mit der „ersten Oper der Welt“ - Mozarts „Don Giovanni“ - zu stellen. Aber nur kurz streift Serow die beiden Opern, den Hauptteil des Briefes widmet er einem anderen Thema: „Genug für jetzt über diese Koryphäen, sie sind schon so oft besprochen worden, auch zwischen uns <...>. Es ist besser, sich einem Thema zuzuwenden, über das wir noch gar nicht gesprochen haben, das aber sehr interessant und sehr wichtig ist. Nämlich die russische Musik“ (284, I, 160).

Serows Interesse an der russischen Musik wurde unter dem Einfluss seiner Bekanntschaft mit Glinka geweckt, die Anfang 1842 stattfand und bald in leidenschaftliche, enthusiastische Verehrung umschlug. „...ich glaube an ihn wie an eine Gottheit!“ - ruft er in einem Anflug von Begeisterung aus.

Um auf die Idee seiner eigenen Oper zurückzukommen, ist sich Serow sicher, dass es eine russische Oper sein wird, und zwar eine ernsthafte Oper, deren Handlung „direkt aus dem Leben des Volkes stammt“. Das ist die erste Bedingung. Die zweite betrifft „die Aufführung im weitesten Sinne oder die Komposition der Musik selbst. Die Hauptsache ist hier, dass die ganze Musik der Oper in den Melodien den Geist der Volksmusik atmet, d.h. den Geist der Lieder und aller wahrhaft nationalen Melodien...“ (284, 1, 172). „Es versteht sich von selbst“, fügt Serow hinzu, „dass die Nationalität der Musik nicht nur in der Melodie, sondern auch in der Harmonik und Instrumentation zum Ausdruck kommen muss“ (284, 1, 173).

Doch diese an sich recht überzeugenden, wenn auch nicht sehr originellen Gedanken gehen über allgemeine theoretische Überlegungen nicht hinaus. Serow hatte keinen konkreten schöpferischen Plan, und je mehr er über die Art und Weise der Schaffung einer russischen Oper nachdachte, desto mehr rückte die Aussicht auf seinen persönlichen Beitrag zu dieser Aufgabe in ungewisse Ferne. Erneut kamen Zweifel an seiner Berufung als Komponist auf. Auf die ermutigenden Briefe Stassows antwortet Serow: „Ich werde mich bemühen, Ihre Erwartungen wenigstens einigermaßen zu erfüllen, aber ich habe Angst um mein Grübeln über musikalische Ideen. Ich habe bemerkt, je mehr ich nachdenke, desto schlechter wird es, und das, was mir auf einmal (sofort, bei der ersten Absicht) in den Sinn kommt, wird sich immer verselbständigen. Und ist es nicht zu früh, um über Oper nachzudenken? Ist es nicht einfach, in Ruhe zu studieren?“ (284, 1, 231).

Stassow kam seinem Freund zu Hilfe und schlug ihm vor, eine Oper über die Handlung des Romans „Basurman“ (*Nichtchrist*) von I. I. Laschetschnikow aus der Geschichte des Moskauer Russlands im späten 15. Jahrhundert zu schreiben. Von dieser Idee fasziniert, überlegte Serow den Plan für das Libretto im Detail und skizzierte ihn in einem langen Brief vom 18. August 1843 (284, I, 231-237). Wie aus diesem Brief hervorgeht, wich er weitgehend von der literarischen Vorlage ab und verwendete nur einige ihrer Motive. Er interessierte sich weniger für die historische und alltagsgeschichtliche Seite an sich. Die psychologischen Motive der Liebe und der Freundschaft sollten im Mittelpunkt der geplanten Oper stehen, und alles, was nicht unmittelbar und direkt damit zusammenhing, wurde

verworfen: „Der Haupt-, vielleicht der einzige innere Gedanke der Oper wird das menschliche Leben mit all seinen Wechselfällen sein, les vicissitudes de la vie, aber in einem strengen, poetischen Sinne, d.h. diese vicissitudes de la vie. d.h. diese Wechselfälle (Veränderungen) liegen nicht in Kleinigkeiten, sondern in dem, was die geheimsten Saiten der Seele berührt, was die Seele mit Glückseligkeit erfüllt oder ihr die Ruhe raubt und sie mit Ungewissheit quält oder sie in Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung stürzt...“ (284, 1, 235).

Aber auch dieses Mal kam die Sache nicht über allgemeine und nicht sehr konkrete Absichten hinaus. Eine Bekanntschaft mit A. D. Ulybyschew während einer Geschäftsreise nach Nischni Nowgorod im Jahr 1843 veranlasste Serow, sich eingehend mit Mozarts Opernpartituren zu beschäftigen. Vielleicht war dies der Auslöser für die Idee einer komischen Oper auf der Grundlage von Shakespeares Stück „Die lustigen Weiber von Windsor“. Er wandte sich an den Dramatiker und Übersetzer W. R. Sotow mit einer Bitte, für ihn ein Libretto zu diesem Stück zu schreiben, schreibt Serow: „Sie können sich leicht vorstellen, wie gut es auf der Bühne mit Musik in der gegenwärtigen Art von komischer Oper sein kann (wie zum Beispiel Mozarts Figaro - ich respektiere die Italiener nicht und werde nicht Rossinis Barbieri als Beispiel nehmen, obwohl es auch dort viele gute Dinge gibt)“ (87, 224).

Der dem zitierten Brief beigefügte Plan der Oper in zwei Akten mit der traditionellen Aufteilung in Rezitative und Arien, mehreren Ensembles und dem ausgedehnten Finale des ersten Aktes zeigt, dass Serow beim Aufbau der Handlung der dramaturgischen Struktur von Mozarts „Die Hochzeit des Figaro“ folgte. Sotow billigte diesen Plan: „... Serow hat in seinem Libretto, - schreibt er - den Inhalt der Komödie recht geschickt verwendet. Wenn man sich den Plan seines Librettos ansieht, wird jeder Musiker mit Interesse darin verweilen“ (87, 229). Dennoch weigerte sich der erfahrene Theatermann nach einigem Überlegen, mit dem unbekanntem Komponisten zusammenzuarbeiten.

Und Anfang 1845 musste Serow mehrere musikalische Nummern für das damals populäre französische Variété "Die Müllerin von Marly" („La meunière de Marly“) schreiben, das in einer Heimvorstellung von Amateuren aufgeführt werden sollte. Zunächst schien er diesem Werk keine große Bedeutung beizumessen. Als er eine der Nummern an Stassow schickte, schrieb Serow: „Dies ist auf jeden Fall ein Welp (im übertragenen Sinn: Stümperarbeit, Pfusch), an dem ich mich nicht mühsam abarbeiten möchte“ (284, 1, 270). Dann hatte er die Idee, aus dem Variété eine russische komische Oper zu machen, und zwei Jahre lang war er damit beschäftigt, einen Librettisten zu finden und neue Szenen zu komponieren. Das „grausame“ Urteil seines Freundes, dem er alles, was er geschrieben hatte, schickte, entmutigte den Komponisten nicht, der weiter hart und sogar leidenschaftlich an der Verwirklichung seiner Idee arbeitete (siehe: 9). Doch als sich das Werk dem Ende zuneigte, wuchsen auch die Zweifel und Selbstzweifel. Die Aufgabe selbst erschien Serow allmählich unwichtig, nicht der Aufmerksamkeit wert. Nach Januar 1847 finden wir in seinen Briefen jedenfalls keine Erwähnung mehr von der „Müllerin“.

In der Zwischenzeit änderten sich die Lebensumstände von Serow. Seit Herbst 1845 musste er dienstlich nach Simferopol ziehen, wo er etwa drei Jahre verbrachte. Der Bruch mit dem Musikleben der Hauptstadt, die Unmöglichkeit, Konzerte und Opernaufführungen zu besuchen, die ständige Kommunikation mit dem etablierten Freundeskreis waren für ihn eine große Entbehrung. Aber er verfolgte weiterhin aufmerksam alles Neue in Literatur und Kunst, abonnierte St.

Petersburger Zeitungen und Zeitschriften und studierte weiterhin sorgfältig die Partituren musikalischer Werke, die ihm von Verwandten und Freunden geschickt wurden. In Simferopol wird Serow bald bei den örtlichen Musikbegeisterten beliebt, mit denen er die für ihn interessanten Kompositionen auf dem Klavier zu vier Händen spielt und sich an Ensemblesmusik beteiligt⁵.

⁵ Wahrscheinlich fertigte er zu diesem Zweck Klavierbearbeitungen von Werken von Glinka (Ausschnitte aus „Ruslan und Ljudmila“), Mozart (Ausschnitte aus „Die Hochzeit des Figaro“, „Don Giovanni“, „Die Zauberflöte“ und anderen Opern), Beethoven (3. und 9. Sinfonie, späte Klaviersonaten und Quartette, Ausschnitte aus der Missa solemnis), Gluck, Haydn, Cherubini, Weber und Mendelssohn an (GPB, Bestand. 693, Bestandseinheit Teil (100)?).

Auch seine kompositorischen Experimente finden hier Unterstützung. Er arrangiert Musik für Theateraufführungen, überwacht selbst deren Einstudierung und erhält so seine ersten Lektionen im praktischen Umgang mit dem Orchester. Im Sommer 1847 tritt er bei einem öffentlichen Konzert in einem Ensemble mit dem polnischen Geiger A. Paris auf und spielt mit ihm eine Sonate von Beethoven, außerdem führt er Beethovens „Mondschein“-Sonate und die letzten drei Sätze seiner Sechsten Symphonie in einer Bearbeitung von Liszt auf (siehe: 285, 166-167, 171). Dieses Programm mag einen Eindruck von Serows Beherrschung des Klaviers vermitteln.

Mit zunehmendem inneren Wachsen stellte Serow immer höhere Ansprüche an sich selbst und wurde sich zunehmend der Unzulänglichkeit seiner kompositorischen Ausbildung bewusst. In einem Brief vom 4. Februar 1846 spricht er von seiner „kühnen Unerfahrenheit“ und gibt zu, dass er sich mit dem, was er bisher geschrieben hat, „vor dem Petersburger Publikum einfach schneiden könnte“. Insbesondere ist Serow überzeugt, dass er noch hart arbeiten muss, um die Instrumentation vollständig zu beherrschen: „Ja, je mehr ich für das Orchester arbeite (wie unbedeutend diese Werke auch sein mögen), desto mehr bin ich überzeugt, dass das Orchester zu kennen eine große Wissenschaft ist <...>. Ich wiederhole: das Orchester recht gut zu kennen, ist eine große und schwierige Wissenschaft...“ (284, 2, 54).

Um sich die notwendigen Fähigkeiten der Orchesterkomposition anzueignen, instrumentierte Serow Teile von Beethovens Sonaten und schickte diese Werke nach St. Petersburg, um sie dem Dirigenten des Alexandria-Theaters, W. M. Kaschinski, vorzuführen. Einige von ihnen (darunter das Adagio cantabile aus der „Pathetique“-Sonate) wurden unter seiner Leitung mit Erfolg in populären Sinfoniekonzerten aufgeführt.

Nachdem er sich die Instrumentation weitgehend selbst angeeignet hatte, war es für Serow sehr viel schwieriger, den Kontrapunkt zu erlernen. Ich glaube nicht“, bemerkte er einmal, „dass irgendjemand auf der Welt den Kontrapunkt ohne die Anleitung eines erfahrenen Lehrers hätte erlernen können. Ich fühle in mir eine Begabung für den Kontrapunkt, nicht weniger als für die Instrumentation, aber ich weiß nicht, wie ich mir helfen soll“ (284, 2, 179-180). Im Januar 1848 begann der Briefwechsel mit dem tschechischen Musiktheoretiker und -lehrer I. K. Hunke, der in St. Petersburg arbeitete und Serow Aufgaben stellte, die er, meist von Stassow, nach Simferopol schickte, und die fertigen Werke wurden dann per Post zur Überprüfung und für notwendige Korrekturen zurückgeschickt. Doch der fleißige Student beschränkte

sich nicht auf das Vorgegebene. „Für die Behandlung des chant donné (eines gegebenen Themas) mit verschiedenen Arten von Kontrapunkt“, teilt er Stassow mit, „hat er (Hunke) mir jetzt nur zehn Beispiele gegeben (fünf für dreisilbig und fünf für viersilbig), und ich werde dreißig machen...“ (284, 3, 35-36). Und einige Zeit später spricht Serow von seiner Absicht, „eine Reihe von Fugen für Klavier zu vier Händen zu schreiben“ (284, 3, 49).

Unter den Werken dieser Art hob der Komponist selbst die Fuge in Es-Dur⁶ als sein erfolgreichstes Werk hervor.

⁶ Veröffentlicht 1958 unter der Herausgeberschaft von L. I. Rojsman in der Reihe „Pädagogisches Repertoire für Klavierensemble“. In Serows Archiv ist auch ein Manuskript einer Fuge in F-Dur für Klavier zu zwei Händen erhalten, datiert auf den 15. Juli 1848 (GPB, Bestand. 693, Bestandseinheit 6). Sie wurde offenbar früher als die vierhändige Fuge in Es-Dur geschrieben und ist dieser in Bezug auf die polyphone Technik unterlegen.

Obwohl die Fuge nicht von originellem künstlerischem Interesse ist, zeugt sie von einer recht flüssigen Beherrschung der polyphonen Technik. Das feierliche, gemächlich-majestätische Thema, das mit einer absteigenden Bewegung durch die Stufen des Tonika-Dreiklangs beginnt, wird, nachdem es in allen vier Stimmen gespielt wurde, einer ausgedehnten Entwicklung und einer Reihe von Veränderungen unterzogen: es wird in Vergrößerung mit dem gleichzeitigen Erklängen seiner Hauptform in den anderen Stimmen gegeben, separate Abschnitte des Themas werden im Umlauf gespielt usw. Aber es ist eher die tonale und harmonische als die eigentliche polyphone Basis, die in diesem Werk vorherrscht. Serow betrachtete seine Studien der Polyphonie als „vorbereitende Gymnastik“, ohne die man „nichts Ernsthaftes in der Komposition in Angriff nehmen kann“ (284, 3, 48).

Nach mehreren Jahren des erzwungenen Aufenthalts in der Provinz und einem hartnäckigen, oft schmerzhaften Kampf um das Recht, sich seiner Lieblingskunst zu widmen, lässt sich Serow Anfang der 50er Jahre wieder in St. Petersburg nieder⁷.

⁷ Nachdem er Simferopol Mitte 1848 verlassen hatte, ging Serow, da er keine Arbeit fand, nach Pskow, wo er zur Seele der örtlichen Musikliebhaber wurde, sich an der Organisation von Konzerten beteiligte und selbst als Cellist und Klavierbegleiter auftrat (siehe Brief an seine Schwester S. N. Djutur vom 3. März 1849: 285, 188-189). dann war er für einige Zeit wieder auf der Krim und in Odessa.

Seit 1851 erscheint er regelmäßig als Musikkritiker auf den Seiten der St. Petersburger Presse und macht sich bald einen Namen als profunder Kenner der Musik, brillanter Polemiker und Verfechter neuer, fortschrittlicher künstlerischer Ideen. Doch der Gedanke an den Ruhm eines Komponisten bleibt sein sehnlichster Traum.

Als er nach St. Petersburg zurückkehrte, enthielt Serows Werkmappe bereits einige Werke von relativ großem Umfang, darunter das in mehreren Briefen erwähnte Streichquartett und die Sonate für Violine und Klavier. Im Dezember 1850 zeigte Serow auf der Durchreise durch Moskau beide Werke dem

berühmten Moskauer Pianisten und Organisten E. L. Langer, der sich positiv über sie äußerte (siehe: 189, 114). Die Sonate scheint bei Serows ständigem Berater W. W. Stassow auf Zustimmung gestoßen zu sein, auch wenn er über die einzelnen Sätze unterschiedliche Meinungen hatte (189, 115). Serow wagte es sogar, seine Sonate dem berühmten belgischen Geiger und Komponisten A. Vieuxtemps vorzustellen, der in diesen Jahren in Russland tätig war (189, 119). Wir wissen nicht, wie dieser die Sonate beurteilt hat, aber er hat sie nicht in sein Konzertrepertoire aufgenommen. Wie viele andere frühe Werke Serows ist auch diese Sonate nicht erhalten geblieben.

Serows größtes Werk in diesen Jahren war die Oper „Maiennacht“, die auf Gogols gleichnamiger Erzählung basiert. Nachdem er Anfang 1850 damit begonnen hatte, betrachtete er sie selbst als einen bedeutenden neuen Schritt in seiner kreativen Entwicklung. Als er einige fertige Fragmente an D. W. Stassow schickte, erinnerte sich Serow in einem Brief vom 27. September desselben Jahres nicht ohne Ironie daran, wie begeistert seine Freunde „zu unbedeutende Couplets für ‚Die Müllerin‘ und andere ähnliche Dinge“ aufgenommen hatten (284, 3, 67).

In einem weiteren Brief wird die Hoffnung geäußert, dass die Oper bis Ende 1851 in der Partitur fertiggestellt und der Direktion der Kaiserlichen Theater zur Aufführung vorgelegt werden könne. Verschiedene Umstände zwangen ihn jedoch, die Fertigstellung der Oper zu verschieben und das bereits Geschriebene zu überarbeiten. Einer der Gründe dafür waren die kritischen Äußerungen früherer Freunde sowie von A. S. Dargomyschski, den Serow nach seiner Rückkehr nach St. Petersburg kennenlernte.

Auch in der Presse sickerten Informationen über die Komposition der Oper durch. In der Zeitung „St. Petersburger Wedomosti“ vom 18. September 1852 wird mit einer allgemein zustimmenden Beurteilung folgender Ratschlag ausgesprochen: „Man sollte dem jungen Komponisten <...> bei all seiner Verehrung für die großen Vorbilder, die großen Lehrer der klassischen Musik, für die er in seinen Zeitschriftenrezensionen so sehr einsteht, wünschen, dass er dem Charakter der Musik der Welt, den er in der Oper <...> zur Geltung bringt, mehr Aufmerksamkeit schenkt. Wie gut hätte er es getan, wenn er noch mehr auf den Klang der ukrainischen Melodie gehört und seine Oper noch einmal rezensiert hätte.“

Es ist möglich, dass der Komponist selbst den Mangel an nationalem Kolorit in der Musik der „Maiennacht“ empfand. Ein weiterer Umstand, der das Schicksal dieses Werks beeinflusste, könnte Serows Bekanntschaft mit R. Wagners Buch „Oper und Drama“ im Jahr 1852 gewesen sein, die ihn dazu brachte, seine Ansichten über das Wesen des Werks zu überdenken. Schließlich berichtete er am 28. Dezember 1853 seinem Freund A. A. Bakunin in Simferopol mit Genugtuung: „Ja! Gratulieren Sie mir zur Vollendung, zur begehrten und, wie es scheint, nicht ganz misslungenen Vollendung der ‚Maiennacht‘“ (189, 126). Später, nachdem er bereits zwei Opern geschrieben hatte, die ihm großen Erfolg bescherten, schrieb Serow in einer autobiographischen Notiz: „Damals, 1850, während eines Aufenthalts an der Südküste der Krim, kam Serow in einer vertrauten Familie auf die Idee, eine Oper über die Handlung von Gogols Erzählung „Maiennacht“ oder „Die Ertrunkene“ zu schreiben, und schrieb dann in Skizzen fast alle drei Akte, war aber mit seinem Werk vom Standpunkt des Stils her unzufrieden, der zu sehr von Glinka oder deutschen klassischen Vorbildern beeinflusst war (Wagner war damals in Russland noch unbekannt und Serow hatte keine Ahnung von ihm). Die Handlung erforderte „ukrainische“

Musik, und die Formen waren daher unabhängig. Das war ein unmöglicher Schritt für einen Anfänger, und das Vorhaben wurde aufgegeben“ (288, 2145-2146).

Noch vor der endgültigen Fertigstellung der Oper wurde eine ihrer Nummern - Hannas Gebet aus dem III. Akt - von der Amateursängerin M. A. Trischatnaja bei einem von Serow und Stassow organisierten Wohltätigkeitskonzert am 29. April 1851 aufgeführt. In einem Bericht an A. A. Bakunin schrieb der Komponist: „Sie hat eine ausgezeichnete Stimme, aber weder ich noch sonst jemand war mit ihrem Ausdruck zufrieden. Sie sang kalt und gleichmäßig. Das „Gebet“ hatte keine große Wirkung auf das Publikum, aber das war auch nicht zu erwarten - stille musikalische Dinge ohne Lärm und ohne Glanz werden nie hell wirken. Dennoch gab es genügend Applaus. Aber viel mehr freute ich mich über die freundlichsten Reaktionen der Musiker im Orchester und des Publikums“ (189, 123). Unter den Zuhörern war auch der junge A. G. Rubinstein, der seine Zufriedenheit mit dem Autor zum Ausdruck brachte.

Entgegen Serows Erwartungen wurde die „Maiennacht“ nie aufgeführt; die Partitur der Oper ist nicht erhalten geblieben. Ob der Komponist das Manuskript selbst vernichtet hat oder ob es später unter unklaren Umständen untergegangen ist, bleibt unbekannt⁸.

⁸ Laut N. F. Findeisen könnte die Partitur bei einem Brand im Jahr 1886 auf dem Anwesen der Wereschtschagins, wo die Witwe des Komponisten eine Zeit lang lebte, verbrannt sein (siehe: 189, 61).

Von allem, was Serow für diese Oper geschrieben hat, ist nur Hannas Gebet in einer Klavierbearbeitung überliefert, allerdings mit Instrumentenbezeichnungen, die ein Urteil über die orchestrale Intention ermöglichen (GPB, Bestand. 693, Bestandseinheit 1). Die Musik dieser Episode ist trotz ihres Stils und ihres fehlenden ukrainischen Flairs nicht ohne Reiz. Der Einfluss der deutschen Opernromantik, vor allem von Weber, ist deutlich spürbar. Man könnte dem Komponisten auch eine übermäßige Dramatisierung vorwerfen, die dem lyrischen und poetischen Tonfall von Gogols Geschichte, verbunden mit einem milden, boshaften Humor, nicht entspricht.

Hannas Gebet ist in Form einer großen Opernszene geschrieben, die aus mehreren kontrastierenden Episoden besteht. Ausdrucksstark ist der Appell der Holzbläser in der Orchestereinleitung, deren Thema sich im unmittelbar anschließenden Rezitativ in eine schnell flackernde Figur verwandelt, die wie geheimnisvolles nächtliches Rascheln klingt. Auf das etwas melodramatische Andante, das in die ferne Tonalität von e-Moll abschweift, folgt das eigentliche Gebet, das in einer streng graphischen Weise geschrieben ist, die an einige klassische Beispiele der Opern- und Oratorien-gattung erinnert.

Da er in eine intensive musikalische und literarische Tätigkeit eingebunden war und zudem noch seinen Dienst verrichten musste, hatte Serow bis Anfang der 60er Jahre nur wenig Gelegenheit, Musik zu komponieren. Im Jahr 1856 wurde er einer der Herausgeber der Zeitschrift „Musik- und Theaterbulletin“. Neben vielen seiner eigenen Artikel übersetzte Serow Werke von Liszt und einigen anderen ausländischen Autoren für die Zeitschrift und versah sie mit seinen eigenen, manchmal ausführlichen und detaillierten Kommentaren. Von den musikalischen Werken, die er in diesen Jahren schrieb, seien nur einige

Romanzen, das „Weihnachtslied“ für Chor a cappella und das „Pater noster“ auf einen lateinischen Text erwähnt. Einem engen Bekannten des Komponisten zufolge harmonisierte er 1859 die Melodien des russisch-orthodoxen Obichod in mittelalterlichen diatonischen Harmonien. Es ist möglich, dass diese Idee unter dem Einfluss der Ideen entstanden ist, die Glinka in seinen letzten Lebensjahren pflegte⁹.

⁹ In Glinkas Nachruf, abgedruckt in „Sohn des Vaterlandes“ vom 24. März 1857, vermerkte Serow, dass er „in letzter Zeit ständig den Gedanken hatte, geistliche Musik (ohne Orchester) in altkirchlichem Charakter zu schreiben“ (267, 27).

Stassow schrieb auch über die Bedeutung der mittelalterlichen Harmonien als eine der Quellen für die Erneuerung der modernen Musiksprache in seinem Artikel „Über einige neue Formen der heutigen Musik“, der 1858 in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ in Form eines offenen Briefes an Liszt und den berühmten Musiktheoretiker A. B. Marx veröffentlicht wurde (siehe: 323). Es ist wahrscheinlich, dass die in diesem Artikel dargelegten Gedanken von Stassow und Serow gemeinsam erörtert wurden.

Das „Weihnachtslied“ sollte am 1. Februar 1860 in der regulären Sinfoniesitzung des RMO aufgeführt werden, wurde aber aufgrund von Missverständnissen mit den Solisten aus dem Programm genommen (siehe: 285, 237). Auch die Absicht des Komponisten, zu Beginn des folgenden Jahres ein Autorenkonzert zu veranstalten, in dessen Programm er die beiden kürzlich geschriebenen Werke – „Weihnachtslied“ und „Pater noster“ - aufnehmen wollte, kam nicht zustande (vgl.: 85, 382-383).

Ihre Manuskripte sind zusammen mit vielen anderen Kompositionen Serows verloren gegangen. Laroche, dem sie bekannt waren, schrieb: „... Das Weihnachtslied ist für einen Knabenchor mit Begleitung von hohen Instrumenten geschrieben, sehr schön harmonisiert und von einem sanften himmlischen Charakter geprägt <...>. Das Pater noster für Chor mit großem Orchester, auch harmonisch interessant, hat einen Charakter von energischer, fast dramatischer Ausdruckskraft“ (146).

Vertieft in die Arbeit an der Oper „Judith“, die einen entscheidenden Wendepunkt in seinem kompositorischen Schicksal darstellte, verlor Serow offenbar das Interesse an seinen früheren Werken. Im Herbst 1861 schrieb er an seine intime Freundin M. P. Anastasjewa: „Ich weiß nur, dass „Judith“ besser ist als alles, was ich bisher geschrieben habe, besser als die Romanzen (Halbmaske, Engel, Traum), besser als die Werke des letzten Jahres, die du noch nicht kennst, das „Weihnachtslied“ (das die Hofsänger jetzt lernen) und ein kleines Oratorium über den Text des lateinischen „Vater unser“ (286, 161). Es ist jedoch davon auszugehen, dass einige Episoden der „Judith“ durch diese unmittelbar vorangegangenen Werke vorbereitet wurden.

Die Handlung von „Judith“ wurde aus dem gleichnamigen Stück des italienischen Dramatikers P. Giacometti entlehnt, der es speziell für die berühmte tragische Schauspielerin Adelaide Ristori schrieb, die Ende 1860 in St. Petersburg und Moskau große Erfolge feierte¹⁰.

¹⁰ „Der Enthusiasmus, mit dem ich von dieser nördlichen Nation empfangen wurde“, schrieb der Künstler, „hat mich angenehm überrascht; er war besonders

stark in Moskau, wo die glühende, begeisterte Universitätsjugend einen belebenden Einfluss auf die Gesellschaft ausübte“ (238, 173).

Das Stück selbst war eher mittelmäßig, aber es hinterließ einen faszinierenden Eindruck beim Publikum aufgrund der lebhaften und dramatischen Darstellung der Hauptrolle durch die bemerkenswerte italienische Schauspielerin. Auch Serow war von ihrer Leistung begeistert. In seiner Erinnerungsskizze über den Komponisten K. I. Swanzow erzählt er: „Eines Tages, genau am 20. Dezember 1860, in der Pause nach der holofernen'schen Orgie, in der Tragödie Giuditta, wo sowohl Ristori als auch Signor Majerani besonders gut waren, sagte ich zu Serow: „Nun, warum nicht ein Opernfinale?“ Begeistert von dieser Orgie rief Alexander Nikolajewitsch aus: „Natürlich! Und ich werde unbedingt die Oper „Judith“ schreiben, umso mehr, als mir die Legenden und Figuren des Alten Testaments immer gefallen haben!“ (85, 381).

Serows Entscheidung konnte auch durch die Antwort von Apollon Grigorjew gestützt werden, mit dem er zu dieser Zeit freundschaftliche Beziehungen aufnahm. Grigorjew betonte den zutiefst nationalen Charakter von Ristoris Kunst und schrieb: „Aber Italien - ganz Italien, mit seinem Veronese und Raffael, mit seiner ganzen poetischen und bürgerlichen Stimmung, die in unserer Zeit so viele rein epische Personen und Ereignisse hervorgebracht hat, kurz, Italien in seinen verschiedenen Zügen drückte sich in Ristori in ihrer Judith voll aus! Deshalb war Judith der größte Triumph Ristoris in Italien. Und sehen Sie, was für ein leuchtendes, heißes, beseeltes Ideal sie aus der wilden Rolle gemacht hat! Was für Momente reiner, inniger, großer Inspiration hatte sie!“ (62, 155-156).

Die Reden Ristoris, so Grigorjew, kamen für das russische Theater zur rechten Zeit. „... Wir“, stellt er fest, „haben bereits den heilsamen Wunsch gestärkt, ein Volkstheater zu schaffen, der ganze denkende Teil des Publikums wird nun zweifellos dazugehören, aber bis jetzt beschränkt sich dieser Wunsch auf die Wiedergabe von Dramen der modernen Gesellschaft und hat sozusagen ethnographischen Charakter. Nachdem es sich endlich auf dem Theatergerüst etabliert und den ausländischen Zustrom verdrängt hat, wird es sein Repertoire erweitern, und wir werden zweifellos die universellen Ideale sehen, die das russische Genie geschaffen hat“ (62, 157).

Die Idee einer russischen Oper, die „ewige“, universelle Menschenbilder und Ideale verkörpert, muss für Serow unbestreitbar verlockend gewesen sein.

2.

Das legendäre biblische Bild der heldenhaften Frau, die ihr Volk vor dem Untergang rettete, indem sie in das Lager des assyrischen Feldherrn Holofernes eindrang und ihm den Kopf abschlug, hatte Serow schon früher angezogen. In einem Brief an Stassow vom 21. April 1841, in dem er die neue Malerei des 19. Jahrhunderts dafür kritisiert, dass sie „den Menschen nicht zum mythologischen Riesen erhebt“, lenkt er die Aufmerksamkeit seines Freundes insbesondere auf die Handlung von „Judith und Holofernes“ in der Verkörperung von Rembrandt, Poussin und anderen alten Meistern: „Man wird mit einem Blick in das schwüle

Palästina und in jene fernen Zeiten versetzt, all diese Menschen leben vor einem, und man wird nicht daran zweifeln, dass sie, wenn sie jemals waren, genau so waren. Und was ist Wahrheit dieser Art anderes als das höchste Ziel der Kunst?“ (284, 1, 118).

Einige russische Dichter in den 50er - 60er Jahren wandten sich biblischen Geschichten zu und stellten sie in einen modernen Sinn. In L. A. Meis Gedicht „Die Wahrsagerin von Endor“¹¹ sieht der sowjetische Forscher eine direkte Reaktion auf den Tod Nikolaus' I., und er stuft „Judith“ desselben Dichters als ein von staatsbürgerlichem Pathos durchdrungenes Werk ein (siehe: 178, 170).

¹¹ Nach einer biblischen Legende sagte eine Zauberin aus Endor dem König Saul, der „für den Gott unerwünscht“ war, eine militärische Niederlage und den Tod voraus.

Giacomettis Stück, das die patriotischen Ideen des italienischen Risorgimento widerspiegelt, entsprach den Befreiungsbestrebungen der fortgeschrittenen russischen Gesellschaft am Vorabend der Bauernreform, was seinen besonderen Erfolg in Russland erklärt.

Serow muss auch von dem farbenfrohen Kontrast zwischen dem strengen religiösen Fanatismus des alten Judäa einerseits und dem kriegerischen und grausamen Assyrien, das im Luxus ertrinkt, andererseits angezogen worden sein. Schon in seiner Jugend, fast fünfzehn Jahre bevor er mit der Arbeit an „Judith“ begann, schrieb er, indem er seine Gedanken mit Stassow teilte: „...was auch immer das Thema der Oper sein mag, es ist durchaus zulässig, dass ein Komponist mit besonderer Zuneigung bei jenen Szenen verweilt, in denen es neben dem tiefen inneren Drama auch ein außergewöhnliches äußeres Kolorit gibt, das einen neuen Reiz verleiht“ (284, 2, 69).

Der Wunsch nach farbenfroher Handlungsvielfalt und lebendigen Bühneneffekten war Serow stets eigen und bestimmte in hohem Maße die Themenwahl des Komponisten. Bereits einige Monate vor der Aufführung von „Judith“ kritisierte er die Konventionalität der klassizistischen Kunst und bezog sich dabei zweifelsohne auf seine eigene Oper: „An die Stelle des früheren Reiches der Anachronismen und der konventionellen modischen Kleidung oder der routinemäßigen Draperie ist in der Malerei, in der Bildhauerei und, ihnen folgend, im Theater der Wunsch nach historischer Wahrheit, nach Treue der Kostüme und des Lokalkolorits in allen Schauplätzen getreten; dieser Wunsch hat in den Werken der Archäologen und aufgeklärten Reisenden reichlich Nahrung und Unterstützung gefunden.

Ganze Zivilisationen sind ins Licht Gottes getreten, von denen die Menschheit jahrhundertlang keine Ahnung hatte (z.B. die assyrische Kultur mit ihren wunderbaren Denkmälern in Ninive). Das Studium des Orients in all seiner Eigenart und Jahrtausende währenden Unbeweglichkeit hat ein neues Licht auf die Denkmäler der ältesten jüdischen Literatur geworfen. Die biblischen Geschichten, die allen so gut bekannt sind, erschienen den Dichtern in ihrer unverfälschten Form als etwas Neues und unendlich Schönes“ (274, 1487-1488).

Das Libretto von „Judith“ wurde vom Komponisten selbst geschrieben, wobei er nur teilweise von seinen literarischen Bekannten unterstützt wurde. Er behielt die Grundzüge des Stücks des italienischen Dramatikers bei¹², unterzog den Text aber gleichzeitig einer recht umfangreichen Überarbeitung¹³.

¹² Es wurde 1860 in St. Petersburg auf Italienisch und Russisch veröffentlicht (Prosaübersetzung von A. Elkan).

¹³ Die endgültige Bearbeitung des Librettotextes wurde von A. N. Maikow vorgenommen. Laut dem Biographen des Dichters beschränkte sich seine Rolle nicht nur darauf, die bereits vorbereitete Musik durch Verse zu ersetzen, und auf seinen Rat hin fügte Serow eine Reihe von Episoden in die Oper ein, die im ursprünglichen Plan nicht vorgesehen waren: „Jedes Mal, wenn Serow es bei den Maikows spielte, ließ Apollon Nikolajewitsch das Libretto bei ihm und nahm neue Änderungen vor <...> Am Vorabend der ersten Probe spielte Serow es noch einmal und sang es bei den Maikows <...>. Apollon Nikolajewitsch bemerkte zu sich selbst: „Es wäre gut, ihr hier eine Arie zu geben, hier ein Duett, Holofernes schreit nur, wir sollten auch für ihn singen“, usw. Und noch in derselben Nacht begann Apollo Nikolajewitsch, die Texte für diese Arien, Duette usw. zu verfassen. Hier schrieb er: „Ich will mich in Leinen kleiden“, dann „Unsere Berge sind arm“ für Judith, „In der Hitze der Steppe gehen wir“ für Holofernes, und so weiter, insgesamt 7 oder 8 Nummern“ (86, 71-72).

Im Allgemeinen beschränkten sich die von Serow vorgenommenen Änderungen auf die Vergrößerung der Handlung und eine stärkere Hervorhebung der wichtigsten, führenden Linien. Eine Reihe von Episoden, die vom zentralen Konflikt ablenkten, wurden gestrichen, und einige Figuren wurden ganz herausgenommen (z. B. der jüdische Älteste Gophoniel, der in Judith verliebt ist, und Holofernes' Lieblingskonkubine Arsael, die erst eifersüchtig auf Judith ist und dann zu ihrer Komplizin wird).

In der Tat werden in der Oper nur zwei Figuren ausführlich charakterisiert - Judith und Holofernes; die anderen Figuren sind mehr oder weniger episodisch. Dagegen sind die Szenen der Volksmessen sehr weit entwickelt: die Chöre des jüdischen Volkes (I. und V. Akt), das zunächst erschöpft und durstig in der belagerten Stadt Bethulia sitzt und dann über Judiths Rückkehr jubelt, und die Chöre, Tänze und Umzüge der assyrischen Soldaten (III. und IV. Akt).

Als er mit der Komposition von „Judith“ begann, war Serow bereits ein bedingungsloser Anhänger von Wagners musikalischen und dramaturgischen Prinzipien und Werken, wie er im Vorwort zum gedruckten Libretto der Oper erklärte. Allerdings spiegelten sich diese Prinzipien in seinem eigenen Werk nur teilweise und eher oberflächlich wider. Serows Wagnerianismus zeigt sich nur in so allgemeinen Merkmalen wie dem Wunsch, die Übergänge von rezitativen Szenen zu arioso-gesungenen Solo-Episoden zu glätten, der relativen Entwicklung des Orchesterparts und den thematischen Verbindungen zwischen verschiedenen, manchmal entfernten Momenten der Handlung.

Das obige Zitat aus einem Artikel über Wagners „Der Ring des Nibelungen“ spiegelt die für das russische Theater der 60er Jahre charakteristische Tendenz zu historischer Genauigkeit, zu einer archäologisch exakten Wiedergabe der Ausstattung, der Kostüme und anderer Accessoires der dargestellten Epoche wider. Aus den Worten Serows kann man schließen, dass er sich der neuesten Entdeckungen auf dem Gebiet der Assyrologie bewusst war, die in den 50er Jahren des letzten Jahrhunderts große und grundlegend wichtige Ergebnisse erzielten. Doch für die musikalische Darstellung der beiden sich in der Oper gegenüberstehenden Welten - das fromme alttestamentarische Judäa und das

kriegerische Assyrien - konnten die Erkenntnisse der Archäologen dem Komponisten keinen festen Halt geben, und er musste auf konventionelle Mittel zurückgreifen, um diesen Kontrast, der der gesamten dramaturgischen Komposition zugrunde liegt, zu schattieren. Serow findet die Lösung des Problems in der Gegenüberstellung des strengen Oratoriencharakters der beiden extremen Handlungen mit dem barbarisch-wilden oder sinnlich-raffinierten orientalischen Kolorit der Bilder des assyrischen Lagers.

Man kann nicht umhin, in der allgemeinen Struktur der Oper eine gewisse Ähnlichkeit mit der musikalischen und dramaturgischen Komposition von „Ruslan und Ljudmila“¹⁴ zu sehen, mit dem einzigen Unterschied, dass hier anstelle des antiken Epos Russland eine Welt biblischer Bilder steht, die durch das Prisma von Händels Oratorienstil gebrochen wird, während Serows Orient eher neutral exotisch und nicht ethnographisch spezifisch ist.

¹⁴ Ursprünglich war die Oper, wie Swanzow bezeugt, in drei Akten konzipiert. Die Erweiterung auf fünf Akte war offenbar das Ergebnis der Faszination des Komponisten für pittoreske Massenszenen.

Glinkas Beispiel (der Chor in der Einleitung zu „Iwan Sussanin“) wurde zweifellos durch die Verwendung der Fugenform für den Chor des verzweifelten und murrenden jüdischen Volkes im I. Akt von „Judith“ inspiriert. Doch während Glinkas Innovation darin bestand, eine Fuge über ein Thema im Geiste des russischen Volksliedes zu schaffen, dient Serow auch in diesem Fall die polyphone Thematik des Bach-Händelschen Typs als Vorbild (Beispiel 29).

Zugleich greift Serow auf eine einfache und strenge Chorstruktur zurück, um den inspirierenden Glauben der Israeliten an die göttliche Vorsehung zu charakterisieren. Dies ist die Struktur der Geschichte von Achior, dem ammonitischen Anführer, der aus der assyrischen Gefangenschaft entkommen ist¹⁵, im I. Akt (Beispiel 30).

¹⁵ Die Ammoniter sind ein mit den Juden verwandter Volksstamm. Diese Szene kommt in Giacomettis Stück nicht vor.

Diese Konstruktion wird zweimal in Achiors Geschichte und dann (in einer anderen Tonalität) in Judiths Rede an Holofernes („Dein Schwert würde das hebräische Volk nicht erschlagen“) im III. In der ausgiebigen Verwendung von harmonischen Seitenschritten und der archaischen harmonischen Färbung der Melodie (phrygische Tonleiter) lassen sich trotz der klar ausgedrückten Tonalität h-Moll mit einem Schluss auf einem Dominantdreiklang und einer Halbkadenz mit einem Stopp auf einer Doppeldominante Spuren von Serows Arbeit an der Harmonisierung orthodoxer Gesänge erkennen.

Der dritte und vierte Akt - im Lager des Holofernes - ist reich an Episoden mit „Hintergrund“-Charakter, die einen lebhaften bildlichen Kontrast zu den harten Bildern der Katastrophen und des Leidens des jüdischen Volkes bilden, aber manchmal die Entwicklung der Handlung verzögern.

Der Marsch dient als Einleitung zum III. Akt, der dann in seiner Gesamtheit wiederholt wird (nur in einer anderen Tonart - D-Dur statt B-Dur), wenn die assyrische Armee über die Bühne marschiert. Der Marsch, der für eine dreifache Besetzung mit einer Bühnenblaskapelle und einer ganzen Schlagzeuggruppe geschrieben wurde, hat den Charakter einer „Janitscharenmusik“. Das

„barbarische“ Flair entsteht durch die scharfen Rhythmen und einige besondere harmonische Techniken (insbesondere die ausgiebige Verwendung des überhöhten Dreiklangs). Man kann auch deutliche Anklänge an den Einfluss von Glinkas „Tschernomor-Marsch“ hören. Grotesk-phantastisch wirkt der Mittelteil mit seinem mechanischen Rhythmus (Oktavsprünge im Pizzicato der Celli), vor dessen Hintergrund erst die Geigen und Bratschen und dann die Holzbläser wie ein Spielzeugthema klingen (Beispiel 31).

Die erste Szene dieser Handlung - der Chor der Odaliskinnen und der Tanz - ist eine Art erweitertes Rondo: eine träge Liedmelodie, in späteren Passagen von Holzbläsern verdoppelt, begleitet von Harfenakkorden, dient als Refrain (Beispiel 32) und wechselt mit thematisch und klanglich kontrastierenden Orchesterepisoden.

Der vierte Akt beginnt mit einem großen Bild einer Orgie im Lager des Holofernes, mit einem Orchestervorspiel, den bacchantischen Tänzen der Odaliskinnen und einem Chor von Feiernden, der ebenfalls von Tänzen begleitet wird. Musikalisch wird diese Kette von Episoden durch die Gemeinsamkeit des thematischen Materials und die Logik des Tonplans geeint, dessen Grundpfeiler D-Dur - F-Dur - A-Dur - F-Dur sind. Auf diese Weise erlangt die gesamte Szene eine symphonische Einheit und Geschlossenheit.

Der anmutige, lyrische „Tanz der zwei Almeas“ kontrastiert die äußeren Abschnitte mit seiner leichten, transparenten Farbgebung. Das Thema wird vom Englischhorn mit Harfenbegleitung vorgetragen, während der Rest des Orchesters pausiert (Beispiel 33). Zum Englischhorn gesellen sich dann abwechselnd Klarinette, Oboe und schließlich das Solocello¹⁶ zu einem wunderbar ausdrucksstarken Duett.

¹⁶ „Die wollüstigen Tenöre des Orchesters“, wie Serow einmal das Timbre des Cellos charakterisierte.

Das Thema wird in den vorangehenden Tänzen der Odaliskinnen aufgegriffen und im Chor der Tänze, der die gesamte Szene abschließt, weiter entwickelt.

In dem Bestreben, diese Szenen mit der dramaturgischen Haupthandlung zu verbinden, greift Serow auf thematische Reminiszenzen aus der Ferne zurück. So werden in der dramaturgisch abschließenden Szene von Judith und Holofernes im IV. Akt bestimmte Motive des Marsches und Tanzes der Almea angedeutet.

Bei aller Uneinheitlichkeit der Musik dieser zentralen Szenen gibt es doch attraktive Momente - zum Beispiel das Vagoa-Lied und den Almea-Tanz. Das orientalische Aroma wird mit Hilfe subtiler harmonischer und klanglich-orchestraler Farben erreicht (eine Fülle von Chromatik, abgesenkten Tonhöhen und solistischen Holzbläsern mit der allgemeinen Leichtigkeit und Transparenz der orchestralen Struktur). Im Großen und Ganzen ist Serows Orient jedoch immer noch konventioneller und dekorativer Natur und hält weder dem Vergleich mit dem Orient von Glinkas „Ruslan“ noch mit der Verkörperung orientalischer Bilder in späteren Werken von Balakirew, Borodin und Rimski-Korsakow stand.

Der gesamte II. Akt ist eine ausführliche Darstellung des Charakters der Protagonistin in ihrem großen Monolog, in Szenen mit den jüdischen Ältesten, denen sie ihren Entschluss mitteilt, in das feindliche Lager einzudringen, und mit

der Dienerin Avra, die versucht, ihre Herrin vor ihrem gefährlichen Plan zu warnen.

Judiths Monolog ist in freier Form geschrieben und basiert auf einem Wechsel von rezitativischen und arioso gesungenen Strukturen. Das Thema, das als Judiths Leitmotiv betrachtet werden kann, ist das verbindende Element. Es wird in unterschiedlichem Licht dargestellt und charakterisiert die Erscheinung der Heldin aus verschiedenen Blickwinkeln. Die erste Umsetzung des Themas in der Stimme, sparsam unterstützt von Klarinetten, zu denen sich dann Fagotte und Hörner gesellen, klingt elegisch, wie ein Abschied von der lieben Heimat¹⁷ (Beispiel 34).

¹⁷ Die Orchestereinleitung zu Akt II, in der der Oboe die melodische Stimme zugewiesen wird, basiert auf demselben Thema und in derselben Bearbeitung.

Doch dann erhält dasselbe Thema dank einer leichten Veränderung des melodischen Musters und der harmonischen Färbung einen ekstatischen und schwärmerischen Charakter, der Judiths Entschlossenheit zu Heldentaten ausdrückt (Beispiel 35).

Bestimmte Intonationen des Themas sind in Judiths Text und in den Szenen mit Holofernes aus den Akten III und IV zu hören und verleihen ihrem musikalischen Bild eine innere Integrität mit all der Vielfalt an Nuancen, die durch den Wechsel der dramatischen Situationen verursacht wird.

Das Bild von Holofernes ist eher einfach und eindimensional. Seine Hauptmerkmale sind ungezügelter Machtgier, Grausamkeit, Vergnügungssucht und Luxus. Als strenger Krieger, der keine Gnade kennt, wird er im Monolog aus dem III. Akt, „Mein Blut kocht vor Zorn“, in deklamatorischem Stil dargestellt, und im kriegerischen Lied „Wir marschieren durch die sengende Steppe“, das unmittelbar auf die Orgienszene aus dem IV. Akt folgt. Die beiden Episoden liegen im Charakter der Musik nahe beieinander, bis hin zu den übereinstimmenden Tonarten (d-Moll).

Die beiden großen Dialogszenen von Judith und Holofernes sind von zentraler Bedeutung für die Entwicklung des dramaturgischen Konflikts. Während wir in der ersten dieser Szenen (II. Akt) einen furchterregenden Fürsten sehen, der von dem Bewusstsein seiner unbesiegbaren Macht und Majestät durchdrungen ist, was sich in der ruhigen Gemessenheit seiner Intonation ausdrückt, sehen wir in der zweiten (III. Akt) Holofernes, der vom Wein und der Schönheit Judiths berauscht ist und aufgrund der wahnsinnigen Leidenschaft, die ihn ergriffen hat, die Kontrolle über sich selbst verliert. Das Finale des IV. Aktes, das auf dem Aufeinandertreffen zweier starker Charaktere basiert, ist eine ausgedehnte Szene mit einem Durchgangscharakter, bei dem sich rezitativische und ariose Elemente frei abwechseln, und einem Orchesterpart, der in seiner Struktur flexibel allen Wendungen der Handlung folgt. Die Oper endet mit einem triumphalen hymnischen Chor der Juden, der ihren Gott und die tapfere Judith, die auserwählte Frau des Himmels, preist¹⁸.

¹⁸ Ausgehend von dieser Szene begann Serow mit der Komposition der Oper, die er ursprünglich für ein italienisches Ensemble vorgesehen hatte. In das Programm des für Anfang 1861 geplanten Konzerts des Autors wollte er neben dem „Weihnachtslied“ und dem lateinischen „Vater unser“ auch das Finale der „Judith“ aufnehmen (siehe seinen Brief an K. I. Swanzow vom 17. Januar 1861:

85, 382-383). In Giacomettis Drama ist das Ende anders: Judith, der es verboten ist, sich selbst zu verherrlichen, legt einen schwarzen Schleier an und zieht sich vom Volk zurück, um ihr zurückgezogenes Leben nach dem Tod ihres Mannes Manasse fortzusetzen.

Serows Oper, die am 16. Mai 1863 im Mariinski-Theater uraufgeführt wurde, war ein uneingeschränkter Publikumserfolg und weckte das Interesse vieler prominenter Persönlichkeiten aus Literatur und Kunst. Zu den enthusiastischsten Bewunderern gehörte Apollon Grigorjew, den der Komponist noch während der Arbeit an seinem Werk in einzelne Teile einführte. In einem großen Artikel, der am Tag nach der Uraufführung in der Presse erschien, würdigte Grigorjew „Judith“ als „direkten Ausdruck der Kräfte und Bedürfnisse des Lebens selbst“, „den Triumph einer neuen, großen und doch einfachen Idee <...> die Idee des wahren Realismus...“ (67, 188).

Diese Einschätzung leidet natürlich unter einer erheblichen Übertreibung, und in Grigorjews Worten über den „Triumph des wahren Realismus“ kann man eine versteckte polemische Ausrichtung gegen das Realismusverständnis der Vertreter der revolutionär-demokratischen Kritik erkennen. Die übrigen Pressestimmen waren zurückhaltender im Ton, aber im Allgemeinen ebenfalls positiv. Odojewski, der die Oper mehr als ein halbes Jahr nach der Uraufführung, bei der achtzehnten Aufführung,¹⁹ kennenlernte, war „Judith“ gegenüber wohlwollend eingestellt.

¹⁹ Siehe die zu gegebener Zeit unveröffentlichten Artikel im Buch: 198, 286-291.

In einem ausführlichen Brief an Balakirew teilte der junge Mussorgski seine Eindrücke von Serows Oper und schrieb: „Jedenfalls ist „Judith“ die erste ernsthaft interpretierte Oper auf der russischen Bühne seit „Rusalka“ (184, 64). Selbst ein so unerbittlicher Gegner Serows wie Rostislaw beurteilte „Judith“ trotz einiger Vorbehalte im Allgemeinen sehr positiv und betonte, dass ihr Autor „ein geschickter Kolorist (in der Musik) ist und dass er in der Lage ist, die Position und die Charaktere der Schauspieler mit Klang zu umreißen“²⁰.

²⁰ „Die Nordbiene“, 1863, 7. Juni, Nr. 149. Siehe auch separate Ausgabe: 364, 28.

3.

Durch den Erfolg von „Judith“ ermutigt, begann Serow bald darauf mit der Arbeit an einer neuen Oper, „Rogneda“, die auf einer russischen historischen Geschichte basiert. Das Libretto basierte auf einer Chronik über die Tochter des Polozker Fürsten Rogwolod, die der Großfürst Wladimir von Kiew gewaltsam zur Frau nahm, nachdem er ihren Vater getötet und seine Besitztümer an sich gerissen hatte. Diese Handlung wurde mit dem Thema der Christianisierung Russlands am Ende des 10. Jahrhunderts kombiniert und mit fiktiven Personen und Ereignissen romantischer Natur ergänzt. Den allgemeinen Plan und das Drehbuch der Oper entwickelte Serow selbständig, doch für die Gestaltung des Textes in Versform zog er den zu seiner Zeit populären Dramatiker D. A. Awerkijew heran, den Autor von Stücken vor allem zu historischen und

alltäglichen Themen, die in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts von den Theatern der Hauptstadt und der Provinzen Russlands erfolgreich aufgeführt wurden.

Dem gedruckten Libretto ist ein Vorwort Serows vorangestellt, in dem er schreibt, dass das Drama selbst, „das Ganze, im Ganzen und in allen Einzelheiten“, ihm gehöre und die Musik vieler Szenen bereits vor der Fertigstellung des Textes entstanden sei – „so dass mein Mitarbeiter in den meisten Fällen die Verse nach diesem detaillierten Programm zu der völlig fertigen Musik aneinanderreihen musste“ (289, 1650).

Im Großen und Ganzen hat das Vorwort den Charakter einer schöpferischen Erklärung, die mit Serows gewohntem polemischen Eifer verfasst ist. Indem er diejenigen angreift, die in der Oper nur „angenehmen, melodischen Gesang, d.h. leicht einprägsame Themen und Motive, virtuos vorgetragen von süßen Stimmen“ suchen und sich nicht für „die Erfordernisse einer wahren Dramaturgie“ interessieren, erklärt er: die „russische“ Oper sollte auf einem ganz anderen Boden stehen. „Sie muss dem „Sinn“ den ersten Ehrenplatz einräumen“ (289, 1651). Und weiter: „Mein Ideal ist die dramatische Wahrheit in den Klängen, auch wenn ich für diese Wahrheit, für den Charakter der Musik, die „konventionelle“ Schönheit, die „kabarettistische“ Eleganz der musikalischen Formen opfern musste. Beurteilen Sie mich von diesem Standpunkt aus“ (289, 1652).

Serow spricht hier mit dem Tonfall eines Künstler-Reformers, der aufgerufen ist, ein neues Wort in der Opernkunst zu sprechen, ihre konventionellen, verknöcherten Formen entscheidend zu verändern und die im Laufe der Jahrhunderte angehäuften Routinevorstellungen auszumerzen. Mit seinem Vorwort hat er selbst seinen Gegnern eine Waffe in die Hand gegeben, die berechtigt waren, seine Oper vom Standpunkt der hohen Ansprüche des Autors aus zu bewerten.

Die am 27. Oktober 1865 in St. Petersburg uraufgeführte „Rogneda“ war ein nicht minder großer Erfolg als Serows erste Oper. Im Gegensatz zu „Judith“ wurde sie drei Jahre später in Moskau wohlwollend aufgenommen. Gleichzeitig löste das Werk eine äußerst scharfe und heftige Polemik aus.

Zunächst wurden das Libretto und die Art und Weise, wie der Komponist die historischen Ereignisse in seiner Oper verarbeitete, kritisiert. Schon die Wahl des Themas war weit von den Interessen des fortschrittlichen russischen Publikums der 60er Jahre entfernt. Die Schriftsteller, Künstler und Dramatiker jener Zeit fühlten sich vor allem zu kritischen Perioden der russischen Vergangenheit hingezogen, zu Ereignissen im Zusammenhang mit der Herrschaft Iwans des Schrecklichen oder der Ära der Bauernkriege und der ausländischen Interventionen an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert. Die Legende von Rogneda, ihrem Wunsch, sich an dem mächtigen Fürsten von Kiew für die Schändung und den Tod ihres Vaters zu rächen, schien von den drängenden Fragen unserer Zeit weit entfernt zu sein und interessierte die russischen Menschen der „Sechziger“-Generation wenig. Künstlich verkrampft war auch die Idee, diese Legende mit Wladimirs Bekehrung zum christlichen Glauben zu verbinden. „...Zwei Geschichten“, bemerkt N. I. Kostomarow, „sind mit weißen Fäden zusammengenäht: die Geschichte von Rogneda und die Geschichte von Wladimirs Annahme des Christentums“ (107, 92).

Aber gerade dieser letzte Punkt wurde von der konservativen Presse besonders hervorgehoben. W. A. Sollogub, der sich längst auf reaktionären und

konservativen Positionen etabliert hatte und vorschlug, die Oper „Morgenröte des Christentums in der Rus“ zu nennen, schrieb: „Wir haben noch nie ein gelungeneres Thema für eine Oper gesehen. Zuerst haben wir es mit der heidnischen Rus zu tun, dann mit der alten, alltäglichen Rus, und plötzlich leuchtet in der Ferne die Morgenröte der orthodoxen Rus auf. Der junge Waräger, der geschworen hat, den Kiewer Prinzen zu töten, weil er seine Braut entführt hat, rettet seinen Feind vor dem sicheren Tod und stirbt für ihn. Wer hat ein solches Wunder vollbracht? Gott! Welcher Gott? Der christliche Gott! Der Gott der Liebe und der Vergebung. Diese Oper wird für immer ein Juwel des russischen Theaters bleiben“ (314).

In „Rogneda“ wird deutlich, dass Serow von den fortschrittlichen Strömungen der russischen Kunst der 60er Jahre abweicht. Sowohl ideologisch als auch stilistisch enthielt diese Oper keine fortschrittlichen innovativen Elemente. Der Komponist Serow bleibt in dieser Hinsicht weit hinter dem Kritiker Serow zurück, und sein Festhalten an den musikalischen und dramaturgischen Prinzipien Wagners zeigt sich hier in noch stärkerem Maße als in der rein deklaratorischen „Judith“. Vieles in „Rogneda“ war ein Tribut an die bereits verkommene Romantik der 20er - 30er Jahre und weckte unwillkürlich Assoziationen mit „Askolds Grab“. Das ist zunächst einmal die Idee des Gegensatzes zwischen der heidnischen und der christlichen Rus selbst. Konkretere Analogien ergeben sich aus der Szene in der Höhle der Zauberin Skulda, die versucht, den Fürsten vor dem Einfluss der Christen zu schützen, und der Szene der Wachramjews in „Askolds Grab“, den Chören der Mädchen im IV. Akt.

Dramaturgisch ist das Libretto unter dem Gesichtspunkt der gewöhnlichen Handlungslogik recht angreifbar, ganz zu schweigen von einer Reihe bemerkenswerter historischer Ungereimtheiten, wie der Szene eines Menschenopfers, das auf dem Platz der „Hauptstadt“ Kiew zu Ehren des heidnischen Gottes Perun vorbereitet wird. Mit einer Fülle spektakulärer, farbenfroher Bilder von der feierlichen Zusammenkunft des Fürsten, einem fröhlichen Fest, der Jagd, der Volksversammlung usw. ist die Handlung in der Tat nicht reich an Ereignissen.

Ein Rezensent der Zeitschrift „Sowremennik“ bemerkte, dass „die eigentlich dramatischen Momente nicht entwickelt oder umgangen werden“ und ironisierte über mehrere „leere Morde“, die auf der Bühne stattfinden: „...Obwohl Frau Rogneda sich wie ein Panther mit einem Messer auf Herrn Petrow²¹ wirft und ihn tötet, wobei sich jedoch herausstellt, dass sie ihn nicht getötet hat; obwohl Herr Petrow seinerseits mit einem Schwert auf Frau Rogneda losgeht und sie tötet, sie aber auch nicht tötet; obwohl er sie schließlich hinrichtet, sie aber auch nicht wirklich hinrichtet...“²².

²¹ O. A. Petrow - Darsteller der Rolle des Fürsten Wladimir - Rote Sonne in der ersten Produktion.

²² Sowremennik, 1865, Nr. 10, Zeitgenössische Rezension, S. 254.

Auch die stilistische Zurückhaltung in der Sprache des Librettos wurde kritisiert. Wie Kostomarow in der zitierten Notiz schrieb, „ist die Sprache der Oper ungewollt der modernen russischen Volkssprache nachgeahmt, aber dennoch erfolglos: es gibt darin keine Nationalität, aber es gibt Nationalismus“ (107, 92).

In der Musik der Oper greift Serow teilweise auf Volksliedmaterial zurück, versucht aber in keiner Weise, den archaischen Geschmack einer fernen

Epoche wiederherzustellen, sondern greift hauptsächlich auf zeitgenössische Beispiele der städtischen Volkskunst zurück. So hat der Komponist im Tanz der Mädchen aus der Szene des Fürstenmahls (II. Akt) die erste Struktur des im 18. Jahrhundert bekannten Liedes „Hauptmannstochter, geh nicht aus um Mitternacht“ und später auch mit den Worten „Fröhlicher Kopf, geh nicht am Garten vorbei“ (siehe: 243, 37-38) wiedergegeben, wobei er das melodische Muster leicht verändert und gefärbt hat (Beispiel 36). Diese Phrase, die zweimal zitiert wird, wird durch eine gefühlvolle Melodie vom Zigeunertyp ergänzt (Beispiel 37).

Das Narrenlied basiert auf dem Tanz „Unter der Eiche, unter der Ulme“. Die kurze, einfache Melodie wird von Pizzicato-Geigen und einer Piccoloflöte begleitet, die die Melodie der Stimme zwei Oktaven höher verdoppelt, um den Klang von Volksinstrumenten zu imitieren, und sich dann durch eine Vielzahl von Figurationen im Orchester windet (Beispiel 38).

Die Oper enthält auch eine Reihe von volkstümlich inspirierten Genre-Episoden, die der Komponist selbständig komponiert hat. Der Frauenchor in Rognedas Terem (IV. Akt) und das Lied „Mutter Fürstin“ des jungen Fürsten Isjaslaw sind nicht frei von lyrischem Reiz.

Der Schlusschor der christlichen Reisenden, zu dem sich dann die Stimmen des Volkes und der einzelnen Akteure gesellen, weist eine andere Intonationsstruktur auf. Die strikte strenge Diatonik, die Geschmeidigkeit des melodischen Musters und die rhythmische Gemessenheit des Satzes verleihen ihm Züge epischer Größe und bringen ihn sowohl in die Nähe alter ritueller Gesänge als auch der Melodie des Krjuki-Noten-Gesangs (Beispiel 39).

Dieses Thema wird allmählich vorbereitet, beginnend mit dem Orchestervorspiel zum III. Akt, wo seine anfängliche melodische Wendung mit einem „Trichord in der Quarte“, charakteristisch für viele rituelle Lieder der ältesten Art, zum ersten Mal zu hören ist. Im Finale der Oper ist der Chor zunächst aus der Ferne zu hören (Anmerkung: „hinter den Kulissen“) und erreicht dann durch die Hinzufügung von immer mehr Stimmen und eine kontinuierliche dynamische Steigerung einen mächtigen, triumphalen Klang.

Serow hatte eine ähnliche Technik der allmählichen Entwicklung des Themas, das sich in der Schlusszene voll entfaltet, in Glinkas „Iwan Sussanin“ entdeckt (siehe: 279), und in diesem Fall war er eindeutig bestrebt, diesem großen Vorbild zu folgen. Der Schlusschor der „Rogneda“ wird so zum Ausdruck des zentralen Leitgedankens der gesamten Oper.

Unter den Akteuren der „Rogneda“ erhält nur ein Bild eine herausragende, deutliche Charakterisierung - das der Hauptfigur, nach der das Werk benannt ist. Diese Charakterisierung findet hauptsächlich im IV. Akt statt - in Rognedas Terem, wo der Fürst, der in der Nähe auf der Jagd war, eintritt. Die erste Szene des I. Akts, in der Höhle der Zauberin Skulda, die der Fürstin, die auf blutige Rache sinnt, ein verzaubertes Messer schenkt, wird als Prolog aufgefasst, der den Zuschauer in die Bedeutung der folgenden Ereignisse einführt. Die Tatsache, dass die Protagonistin dann so lange nicht auf der Bühne erscheint und die Aufmerksamkeit von ihren Erlebnissen und Absichten abgelenkt wird, ist ein unbestreitbarer dramaturgischer Fehler. Tatsächlich erscheint das Bild von Rogneda erst kurz vor der Auflösung im Zentrum des Geschehens.

Zu den besten Momenten der Oper gehört Rognedas Ballade „Das blaue Meer stöhnte“ mit ihrem strengen, männlichen Kolorit. Der Monolog „Wieder war ich voller Sehnsucht“ ergänzt die Charakterisierung einer stolzen, freiheitsliebenden Frau, die ihre Demütigung nicht akzeptieren kann. Das Thema des Monologs, das bereits im ersten Satz (und davor in der Orchestereinleitung) zu hören ist, dient als Leitmotiv von Rogneda (Beispiel 40).

Die Szene, in der sich Rogneda auf ihre Rache vorbereitet und ein Messer schärft, um den schlafenden Fürsten damit zu erstechen, schuf Serow in Form eines Orchestergemäldes, dessen Musik zwei Pläne miteinander verbindet: das Thema des Begräbnischors der Christen zu Ehren des jungen Wikingers Ruald, das im matten Timbre von Bratschen und Celli erklingt, gefolgt von Klarinetten und Fagott, wird überlagert von den ängstlichen, schnellen Passagen der Solovioline. Der Komponist wollte auf diese Weise offenbar den moralischen Wandel ausdrücken, der sich in der Seele des Fürsten unter dem Einfluss der christlichen Moral der Selbstaufopferung im Namen der höchsten Menschenliebe vollzieht, und gleichzeitig die Aufregung und das Zittern von Rogneda, die beschlossen hatte, ihren Mann zu ermorden. Aber die Musik vermittelt nicht die ganze Dramatik der Situation, sondern ersetzt die psychologisch expressive Aufgabe durch eine äußerliche, bildhafte.

Die Rollen der anderen Figuren sind farblos und uninteressant: der Fürst ist ohne individuelle Charakterisierung, das Bild des christlichen Ruald, der weniger ein Kämpfer für den rechten Glauben als ein gekränkter, eifersüchtiger Liebhaber ist, ist blass und unzureichend definiert.

Die fortschrittliche Musikwelt lehnte „Rogneda“ einhellig ab, doch in den herrschenden Kreisen stieß sie auf uneingeschränkte Zustimmung und Unterstützung. Alexander II. besuchte die Aufführung zweimal und drückte dem Komponisten persönlich seine Zufriedenheit aus. Serow wurde von Mitgliedern der kaiserlichen Familie begünstigt und erhielt als Zeichen besonderer Verdienste um die nationale Kunst eine lebenslange Rente aus den Mitteln der Hofverwaltung. Dies trug zur Stärkung seiner offiziellen Position bei, verschärfte aber gleichzeitig die Beziehungen zu den fortgeschrittenen Künstlerkreisen.

Die harsche und manchmal vernichtende Kritik, der „Rogneda“ in der Presse ausgesetzt war, konnte den Erfolg beim Publikum jedoch nicht verhindern. Die Oper blieb recht lange und beständig im Repertoire. Im Zusammenhang mit ihrer Wiederaufnahme auf der Moskauer Bühne sieben Jahre nach der Petersburger Premiere, als die durch sie ausgelösten Leidenschaften in den Zeitschriften und Zeitungen etwas abgeklungen waren und der Autor selbst nicht mehr lebte, schrieb Tschaikowski ruhig und sachlich über das, was den durchschnittlichen Besucher ins Opernhaus gelockt haben könnte: „Der Grund für den beständigen Erfolg der „Rogneda“ und ihre feste Stellung im russischen Repertoire liegt nicht so sehr in den eigentlichen Schönheiten als vielmehr in den subtilen Berechnungen für auffallende Effekte, die den Autor bei der Komposition dieser Oper geleitet haben. <...> Und man muss Serow Recht geben; es gelang ihm, das Publikum zu erfreuen, und wenn die Oper unter der Armut an melodischer Inspiration, der groben dekorativen Harmonie und Instrumentation, dem Mangel an organischer Verflechtung der einzelnen Nummern und der völligen Schwäche der Rezitative in Bezug auf die Erfordernisse einer wahrheitsgetreuen Deklamation leidet, welche Effekte hat der gefeierte Komponist dann nicht in seine Oper hineingepackt?“ (378, 47-48).

4.

Die Schärfe der durch „Rogneda“ ausgelösten Kontroverse konnte das Vertrauen Serows in sich selbst und in seine hohe Berufung als Opernkomponist, dem die Zukunft gehört, nicht erschüttern. Anfang 1866 schrieb er an Anastasjewa: „Von meiner inneren Seite her, als Künstler, bin ich weder mit „Judith“ noch mit „Rogneda“ zufrieden, trotz des unglaublichen Erfolgs der zweiten Oper. Ich weiß, dass mir in den Annalen der russischen Kunst bereits eine sehr bedeutende Rolle zugewiesen wurde; wenn ich morgen sterben würde, hätte ich schon etwas erreicht. Aber was meine Ideale betrifft, so sind das alles nur „Experimente“, eine Erprobung meines Stils, meiner Mittel und künstlerischen Möglichkeiten“ (286, 172).

Die Suche nach einer Handlung für ein neues Musik- und Bühnenwerk beginnt fast unmittelbar nach der Produktion von „Rogneda“. Zunächst hatte Serow die Idee eines Balletts auf der Grundlage von Gogols Geschichte „Die Nacht vor Weihnachten“. Möglicherweise wurde diese Absicht durch die Auseinandersetzungen um das russische Nationalballett ausgelöst, deren Anlass die kürzlich erfolgte Premiere von „Das bucklige Pferdchen“ in der Inszenierung von A. Saint-Léon zur Musik von C. Pugni war. Anspruchsvolle Kritiker konnte dieses mit Spannung erwartete Ballett nicht befriedigen. Einer der Rezensenten fasste nach einer ausführlichen Analyse der Aufführung den Gesamteindruck wie folgt zusammen: „Was bietet uns also das neue Ballett? Prächtige Kulissen, großartige Live-Bilder, ein kühner Schritt im Ballett - Nationaltänze, Frau Murawjewa in neuer Brillanz und.... nichts. Aber es gibt nichts Russisches außer Iwanuschkas Trepak, dem Kratzen und Kämpfen, und den irdischen Verbeugungen seiner Brüder“ (187, 91-92).

Der Wunsch des Komponisten, diesem farbenfrohen Spektakel à la russe ein echtes Nationalballett mit Musik auf der Grundlage authentischer Volksmelodien gegenüberzustellen, war nur natürlich. Schon bald gab Serow seine Absicht auf und beschloss, kein Ballett, sondern eine Oper zum selben Thema zu schreiben, aber diese Idee wurde nicht verwirklicht: nur zwei Orchesterfragmente sind erhalten geblieben – „Hopak“ und „Grechaniki“. Auch die Idee zur Oper „Taras Bulba“ wurde nicht verwirklicht, und das Orchesterstück „Tanz der Saporoscher Kosaken“, das wie die oben genannten Stücke als eigenständige Konzertnummer aufgeführt wurde, steht damit in Zusammenhang.

Das Interesse an ukrainischen Themen zieht sich durch Serows gesamtes Werk, angefangen bei seiner frühen Oper „Maiennacht“, die nicht erhalten geblieben ist. In den frühen 60er Jahren stand er einer Gruppe ukrainischer Schriftsteller und Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens nahe, die die Zeitschrift „Osnowa“ (*Basis, Grundlage*) herausgaben, an der auch einige Vertreter der fortgeschrittenen russischen Intelligenz mitwirkten. 1861 wurde in dieser Zeitschrift Serows Artikel „Musik der südrussischen Lieder“ mit einem Anhang von mehreren ukrainischen Volksliedern gedruckt, die der Ethnograph und Volkskundler A. W. Markowitsch in der Bearbeitung des Autors des Artikels aufgezeichnet hatte. Das ausgezeichnete Gehör dieses Kenners der ukrainischen Folklore diente Serow, wie er selbst sagt, „zur wichtigsten Live-Überprüfung der harmonischen Behandlung jedes einzelnen Liedes“ (270, 1396-1397). Serow näherte sich den analysierten Liedern nicht nur von einem musikwissenschaftlichen, sondern auch von einem kompositorischen

Standpunkt aus. Zu einem von ihnen („Bruder Falke“) bemerkt er, dass „jedes melodische Muster der Motive dieses Liedes <...> als reichhaltiges Thema für die Entwicklung eines symphonischen Themas dienen kann“ (270, 1399). Ein anderes Lied („Mein Haus ist abgerissen“) ist seiner Meinung nach „ein wahrer Schatz für eine nationale südrussische Oper in komischer oder halbkomischer Form“ (270, 1402).

Für ein Konzert, das die ukrainische Gemeinde in St. Petersburg zugunsten der Familie des 1861 verstorbenen großen Dichters Taras Schewtschenko veranstaltete, fertigte Serow Chorarrangements von Volksliedern an, die beim Publikum großen Anklang fanden²³. Später wandte er sich Konzertbearbeitungen ukrainischer Lieder zu²⁴.

²³ Abgesehen von der wenig beachteten Aufführung von Hannas Gebet aus der „Maiennacht“ durch die Sängerin Trischatna in einem Konzert am 29. April 1851, war dies Serows erster öffentlicher Auftritt als Komponist. Seine ukrainischen Chöre wurden von der Presse im Allgemeinen sehr positiv bewertet. A. W. Markowitsch schrieb, dass Serow „die Ehre hat, die erste bedeutende wissenschaftliche Entwicklung der ukrainischen Volksmusik zu sein“ (180). Einem anderen Kritiker zufolge wurde das Lied „Oh, am Fluss“ vom Komponisten für Frauenchor und Orchester arrangiert, „ganz im Einklang mit dem naiv-fröhlichen Charakter der Melodie selbst“ (218, 158).

²⁴ Das Lied „Von Dorf zu Dorf“, arrangiert für Gesang mit Klavierbegleitung, wurde 1868 in Moskau von A. G. Menschikowa aufgeführt. Zwei weitere Bearbeitungen ukrainischer Lieder wurden posthum von W. Bessel veröffentlicht.

Die drei symphonischen Werke, die mit den nicht realisierten Plänen für eine Oper und ein Ballett auf der Grundlage von Gogols Erzählungen verbunden sind, gehören zu einem in den 60er Jahren sehr verbreiteten Werktyp, der an die Traditionen von Glinkas „Kamarinskaja“ anknüpft. Sie basieren auf authentischen Volksmelodien mit tänzerischem Charakter, die nach der Methode der Variation entwickelt wurden. Der „Tanz der Saporoscher Kosaken“ zeichnet sich durch eine relativ gut ausgearbeitete Tonleiter und den Einfallsreichtum bei der Umsetzung eines kurzen, einfachen Themas aus und trägt den Untertitel: „Ein musikalisches Bild zum zweiten Kapitel von Gogols Erzählung ‚Taras Bulba‘“. Der Autor bezog sich auf die Episode der Ankunft von Taras und seinen Söhnen in der Saporoscher Setsch, wo sie eine tanzende Menge vor sich sehen: „Eine ganze Schar von Musikern versperrte ihnen wieder den Weg, in deren Mitte ein junger Saporoscher tanzte, mit einem Teufelshut auf dem Kopf und den Händen in der Luft. <...> Um den jungen Saporoscher herum arbeiteten vier alte Männer ganz fein mit den Füßen, stürmten wie ein Wirbelwind zur Seite hinauf, und plötzlich, nachdem sie heruntergefallen waren, tanzten sie weiter und schlugen mit ihren silbernen Hufeisen steil und fest auf die dicht getötete Erde. Die Erde grollte ohrenbetäubend ringsum, und in der Luft hallten weithin Hopaks und Hopaks, die von den klingenden Hufeisen der Stiefel herausgeschlagen wurden. <...> Die Menge wuchs; andere klammerten sich an die Tänzer, und man konnte nicht ohne innere Bewegung sehen, wie alles den freiesten, rasendsten Tanz abriss, den die Welt je gesehen hatte und der nach seinen mächtigen Erfindern Kosaken genannt wird.“

Serow verwendete für sein symphonisches Bild die Melodie des ukrainischen Kosaken, die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts fest im russischen Musikleben verwurzelt war. Einige Jahre vor ihm hatte Dargomyschski in seiner Orchesterfantasie „Kleinrussischer Kosakentanz“ dieselbe Hymne aufgegriffen. Serows Stück ist diesem Werk an Meisterschaft und Fantasiereichtum unterlegen. Dem Komponisten gelang es nicht, die spontane Lebendigkeit und den Überschwang zu vermitteln, die in dem oben erwähnten Auszug aus Gogols Geschichte so wunderbar beschrieben sind. Gleichwohl ist der Tanz der Kosaken nicht frei von gelungenen koloristischen Funden. Das scharf rhythmisierte, nur vier Takte umfassende Tanzthema erklingt mit einer kontinuierlichen Steigerung in einer jeweils anderen orchestralen und strukturellen Beleuchtung. Der Höhepunkt wird in der Coda erreicht, wo das gesamte Orchester mit drei Posaunen, Tuba und einer Schlagzeuggruppe einsetzt, das Tempo beschleunigt wird und am Ende der Klang verklingt und in die Ferne zu entschwinden scheint.

Als Ergebnis seiner Recherchen und Überlegungen zu einer Vielzahl von Themen bleibt Serow bei der Idee stehen, eine Oper zu schreiben, die auf dem Theaterstück von A. N. Ostrowski „Lebe nicht, wie du willst“ basiert, auf das ihn Ap. Grigorjew in den frühen 60-er Jahren aufmerksam machte. Die Kreativität des großen Dramatikers faszinierte Serow schon früher. Unter dem Eindruck der Komödie „Armut ist kein Laster“, die er 1854 auf der Bühne des Moskauer Maly-Theaters sah, schrieb er an D. W. Stassow: „Ich zögere nicht, Ostrowski sogar ein Genie zu nennen“ (284, 3, 178). Die Annäherung an den Schriftsteller A. A. Potechin und eine Gruppe von Künstlern des Alexandrinski Theaters in der zweiten Hälfte der 60er Jahre trug dazu bei, dass sich sein Interesse an russischen nationalen Themen verstärkte. In diesem Kreis, so die Ehefrau des Komponisten, W. S. Serowa, „kam erstmals ... die Rede auf ein russisches Bauern-Drama“ (305, 85). Der oben zitierte Memoirenschreiber berichtet, dass Serow in diesen Jahren mit Begeisterung die Erzählungen über das Volksleben von Gleb Uspenski und anderen demokratischen Schriftstellern las und weiterhin Ostrowskis Stücke bewunderte (siehe: 85, 671).

Was das Drama „Lebe nicht, wie du willst“ betrifft, so gehört es nicht zu den besten und beliebtesten seiner Werke. Das vom jungen Ostrowski in der Zeit seiner vorübergehenden Annäherung an die Slawophilen geschriebene Stück leidet unter der Unbestimmtheit der ideologischen Idee und einer Reihe von künstlerischen Mängeln, auf die Nekrassow bei seinem Erscheinen hinwies (siehe: 186). Auf der Bühne war es kein Erfolg, und die demokratischen Kritiker beurteilten es überwiegend negativ. Die Verfechter der patriarchalischen Grundlagen des russischen Altertums, ob Slawophile oder „Potschwenniks“, versuchten dagegen, darin ein „breites Volksdrama“ zu sehen, das die moralischen Ideale des Volkes, das sie als ein einziges, unteilbares Ganzes verstanden, wahrheitsgetreu widerspiegelte. In der Figur des jungen Kaufmanns Pjotr, der aus Langeweile mit seiner Frau auf Sauf tour geht, dieser, nach Dobroljubows Charakterisierung, „eher unbedeutenden Kneipenwirtin“, berührte Ostrowski, wie Ap. Grigorjew schrieb, „mit einigen künstlerischen Zügen die russische Natur, die sich bis zur Wollust ausbreitet“ (63, 61). Die andere Seite des russischen Volkscharakters in Grigorjews Verständnis - Demut, Sanftmut und religiöser Gehorsam - wird von Pjotrs Vater verkörpert, dessen Lebensphilosophie sich auf eine Alternative reduziert: „Entweder lebe ich ehrlich, in Liebe zu meinem Vater, mit ruhiger Seele, mit Anmut im Haus; oder ich lebe fröhlich, zum Gelächter und zur Schande der Menschen, zum Kummer meiner

Verwandten, zur Freude der Menschenfeinde.“ Am Ende demütigt sich Pjotr vor dieser Moral: beim Klang des kirchlichen Segens wird er erleuchtet und kehrt reumütig nach Hause zurück. Schon der Titel des Stücks, der dem Sprichwort „Lebe nicht, wie du willst, sondern wie Gott es dir befiehlt“ entnommen ist, drückt eine erbauliche Tendenz aus.

Was Serow an diesem Stück reizte, waren vor allem die lebendigen Bilder des traditionellen russischen Lebens, die ungewöhnlich reiche, farbenfrohe Sprache der Figuren, voll von Liedtexten, Sprüchen, Sprichwörtern und Witzten. „Es wird - ein musikdramatisches Bild des russischen Lebens mit allen Schattierungen des Lebens, die die Handlung erfordert“ - schrieb er an Ostrowski (181, 112), der sich bereit erklärte, ein Libretto auf der Grundlage seines Stücks zu schreiben. Nicht zuletzt reizten den Komponisten die Szenen des Fastnachtsfestes, vor dessen Hintergrund sich das Drama in der Kaufmannsfamilie abspielt. In seinem ersten Brief an Ostrowski vom 23. April 1867 mit der Bitte um Zusammenarbeit schreibt Serow: „...das ist ein ausgezeichnete Stoff für eine russische Volksoper, in der es außer den Schauspielern des Stücks noch etwas geben wird, was für ein 'Drama' unmöglich ist: es wird die breite Fastnacht selbst sein, in ihrem ganzen russischen Treiben - Trinken, Lieder, Reiten auf Troikas mit Glocken usw., es wird sowohl neu als auch lebendig sein, und - alles wird so sein, wie es sein soll“ (181, 102).

In Ostrowskis Stück zieht das Bild der Fastnachtsfeierlichkeiten wie an einem vorbeigehenden Bild vorbei, und die Klänge dieser Feierlichkeiten sind nur bruchstückhaft und aus der Ferne zu hören. In der Oper wird es weit ausgedehnt und zu einem wichtigen Element der Handlung.

Das Libretto wurde anscheinend vollständig von Ostrowski geschrieben, aber bereits in der letzten Phase der gemeinsamen Arbeit kam es zu grundlegenden Meinungsverschiedenheiten zwischen dem Komponisten und dem Dramatiker, in deren Folge die Zusammenarbeit abgebrochen wurde. Diese Meinungsverschiedenheiten betrafen die Grundlage des dramaturgischen Konflikts, also die Interpretation der Figuren und das Verständnis des Genres der zukünftigen Oper. Ostrowski, so Serow, wollte die Handlung „in eine gutmütige, halb lustige Richtung“ lenken und definierte die Oper als „komödiantisch“ (offenbar in Anlehnung an die traditionelle, aber damals bereits überholte Auffassung, dass eine Hausoper nichts anderes als komödiantisch sein kann). „Für mich hingegen“, so Serow, „ist die Handlung ernst und tragisch, mit ungefähren komödiantischen Episoden“ (181, 124). In einem ausführlichen Brief vom 26. Juni 1868 beschreibt er sein Verständnis der Handlung und der einzelnen Situationen: „Ich bleibe so nah wie möglich an der Aufgabe des Familiendramas (mit seinen Episoden) und nehme Ihre eigenen Charaktere, d.h. Pjotr und Dascha, und bringe ihre Elemente auf die Spitze. Das Ergebnis ist eine Kollision, die zu einem blutigen Ende führen muss“ (181, 125).

Schon als Ostrowskis Stück Mitte der 50er Jahre erschien, wiesen die Kritiker auf die Schwäche der Auflösung des Stücks hin. In diesem Punkt trafen sich die Meinungen so unterschiedlicher, ja entgegengesetzter Denkweisen wie die von T. I. Filippow und N. A. Nekrassow. Bei der Erklärung der Gründe für das Scheitern von „Lebe nicht, wie du willst“ auf der Bühne schrieb Nekrassow: „Das innere Gefühl des Publikums kann nicht anders als verwirrt zu sein über die plötzliche Änderung der Rückkehr von Pjotr, und kein Schauspieler kann hier nicht helfen. Warum wollte Ostrowski nicht gerade diese nächtliche Szene auf der Moskwa zeigen, mit all ihrer fantastischen und bedrohlichen Kulisse“ (186, 377-378).

Aus diesen Worten geht nicht klar hervor, ob Nekrassow der Meinung war, dass das Stück zwangsläufig mit der Ermordung Daschas enden musste, aber er wies zu Recht darauf hin, dass der günstige Ausgang des Stücks nicht überzeugend war, da er durch eine falsche vorurteilsbehaftete Tendenz hervorgerufen wurde. Serow hat nach seinen eigenen Worten die Charaktere der Protagonisten „auf die Spitze getrieben“, so dass die blutige Auflösung bereits völlig unvermeidlich ist.

Diese Interpretation erforderte einige Änderungen im bisherigen Verlauf der Handlung und in den Charakteren der anderen Akteure. Das Bild von Jeremka als Vertreter des „dämonischen Elements“, das Pjotr zum Mord an seiner Frau anstiftet, hat an Bedeutung gewonnen²⁵.

²⁵ Nekrassow schrieb in dem zitierten Artikel: „Der Autor hätte aus Jeremka die Rudimente eines bürgerlichen Mephistopheles machen können; aber es blieb bei diesen Rudimenten; der Autor entwickelte sie nicht, und Jeremka, wie er in der Komödie dargestellt wird, ist eine banale und fast vulgäre Person“ (186, 376).

Auch das Bild des Fastnachtsfestes im IV. Akt, das der tragischen Auflösung vorausgeht, erhält ein anderes Licht – „eine Szene wilden Trinkens, eine russische Fastnachtsorgie in ihrer ganzen Pracht (eine Art faustischer Walpurgisnacht)“, wie der Komponist es definiert, ohne die Bedeutung des rein koloristischen Kontrastes zu vergessen: „das organische Bedürfnis nach Belustigung für die Augen - inmitten der Monotonie dunkler Hütten und trister Kaftane“ (181, 126).

Im selben Brief berichtet Serow über den neuen Titel, den er gefunden hat – „Des Feindes Macht“ -, der die Verlagerung des Schwerpunkts von der moralisierenden Idee zum dämonischen Element, das Pjotr zum Verbrechen treibt, unterstreicht, wobei Jeremka so etwas wie Webers Kaspar aus dem „Freischütz“ wird. Die Idee einer rein alltäglichen, realistischen Oper, die nach den Worten des Komponisten „zum einfachsten und tiefsten Drama tendiert, das in seiner inneren Kraft stark ist und nicht den Luxus von Ausstattungen braucht“, entwickelte sich im Laufe der Ausführung und erhielt eine gewisse romantische Färbung.

Nach dem Bruch mit Ostrowski nahm Serow die Hilfe verschiedener Personen in Anspruch, um das Libretto nach einem von ihm selbst ausgearbeiteten Plan zu überarbeiten. Die bedeutendste Überarbeitung betraf, wie anhand des uns bekannten Materials anzunehmen ist, den IV. Akt (das Bild des Fastnachtsfestes auf dem Platz) und den letzten V. Akt, wo sich der Komponist teilweise dem annäherte, was sich Nekrassow hier vorgestellt hatte, aber als Ort der tragischen Auflösung nicht die Moskwa, sondern eine abgelegene Schlucht am Rande der Stadt wählte.

Sein früher Tod hinderte Serow daran, das Werk zu vollenden, und der letzte Akt der Oper wurde bekanntlich von N. F. Solowjow zusammen mit W. S. Serowa vollendet und orchestriert. In dieser Form wurde „Des Feindes Macht“ drei Monate nach dem Tod des Komponisten, am 19. April 1871, im Mariinski-Theater aufgeführt.

Vielleicht gerade deshalb, weil der Autor nicht mehr lebte, löste diese Oper nicht so viele Kontroversen aus wie die beiden vorangegangenen und insbesondere „Rogneda“. Bald wurde die Aufmerksamkeit des Publikums auf andere neue Ereignisse im Leben des russischen Musiktheaters gelenkt - die Uraufführungen von „Der steinerne Gast“, „Das Mädchen von Pskow“, „Boris Godunow“. Aber die von Serow in „Des Feindes Macht“ gestellten Aufgaben blieben aktuell, und deshalb wendeten sich die Operntheater diesem Werk länger zu als jedem anderen seiner Werke. Die letzte Inszenierung (überarbeitet von B. W. Assafjew) fand 1947 in Moskau am Bolschoi-Theater statt.

Zu seinem Plan für ein einheimisches Musikdrama aus dem russischen Leben schrieb Serow: „Ich bin überzeugt, dass die innere dramatische Kraft hier wahrhaft russische seelenvolle Klänge hervorrufen wird, ganz im Charakter der unvergleichlichen Lieder des großen russischen Volkes“ (181, 106).

Das Volkslied ist in „Des Feindes Macht“ kein beiläufiges Element, ein Mittel, um das „Lokalkolorit“ zu umreißen, sondern die Grundlage der Musikdramaturgie. Reiches Material für die gesangliche Charakterisierung der Schauspieler lieferte Ostrowskis Stück selbst, dessen Text eine Reihe von Volksliedeinlagen enthält. Besonders reichhaltig sind sie in der Rolle der Grunja - ein keckes, schmissiges Mädchen, in das sich Pjotr verliebt. Aber die Lieder werden auch von Jeremka, Pjotrs Frau Dascha und seinem unwilligen Rivalen, dem jungen Kaufmannssohn Wasja, gesungen. Grunjas Freunde singen im Chor das Lied „Die junge Dame ist ausgegangen“²⁶.

²⁶ In der Sammlung „100 russische Lieder“ von K. P. Wilboa (St. Petersburg, 1860) ist dieses Lied mit der Anmerkung versehen: „Es wird im zweiten Akt von A. N. Ostrowskis Drama ‚Lebe nicht, wie du willst‘ gesungen“.

Natürlich reichten diese Liederepisoden nicht für die Oper aus. Außerdem verwarf Serow, nachdem er die Handlung grundlegend überdacht hatte, einige der Lieder von Ostrowski und ersetzte sie durch andere; manchmal verwendete er unter Beibehaltung des Textes eine andere Version der Melodie als die, zu der der Text, wie man annehmen kann, im Theaterstück gesungen wurde²⁷.

²⁷ Für das von Wasja im I. Akt gesungene Lied „Du wirst traurig sein, mein Schatz“ verwendete Serow beispielsweise nicht die Melodie, mit der es in Wilboas Sammlung abgedruckt ist, sondern die Melodie eines Liedes mit einem Text offensichtlich städtischen Ursprungs, „Was auf der Welt ist schrecklicher als die schreckliche Liebe“ aus Balakirews Sammlung.

Die aktive schöpferische Herangehensweise des Komponisten an die Verwirklichung seiner Idee zeigt sich also schon bei der Auswahl des Liedmaterials.

Serows Arbeit an „Des Feindes Macht“ weckte in diesen Jahren sein Interesse am russischen Volkslied, das sich in einem Vortrag „Über das große russische Lied und die Besonderheiten seiner Struktur“ niederschlug, den er 1868²⁸ in Moskau hielt, und in einem ausführlichen Artikel „Das russische Volkslied als Gegenstand der Wissenschaft“²⁹.

²⁸ Der Bericht über den Vortrag ist abgedruckt in „Beseda“ (*Das Gespräch*), 1868, Nr. 19 und 20.

²⁹ Erstmals veröffentlicht in „Die Musik- Saison“, 1869, Nr. 18 und 1870, Nr. 6.

Der Artikel enthält eine kritische Analyse der wichtigsten Musik- und Folkloresammlungen, die in Russland vom Ende des 18. bis in die 60er Jahre des 19. Jahrhunderts veröffentlicht wurden, und zeigt, welche Quellen der Komponist bei der Auswahl des Liedmaterials für seine Oper verwendete. Am meisten Gebrauch machte er von der „Sammlung russischer Volkslieder“ von Lwow-Pratsch, die Serow aus der zweiten Auflage von 1806 kennt. Er lobt den Inhalt dieser Sammlung und stellt fest, dass „viele der von Pratsch aufgenommenen Melodien sehr interessant, einige typisch sind“ (298, 2134), obwohl er die Harmonisierung der Melodien im Sinne der „Mozartschule“ kritisiert. Mehrere Beispiele stammen aus der damals neuesten Balakirew-Sammlung, und ein Lied, das Serow als „typisch“ und „charmant in seiner Einfachheit“ hervorhebt, ist von Kaschin entliehen. Was die Sammlungen von Stachowitsch und Wilboa betrifft, die aus dem Serow nahestehenden literarischen Kreis um Apollon Grigorjew stammten, so gaben sie ihm praktisch nichts für die Oper. In einer kritischen Beurteilung beider Sammlungen, insbesondere der zweiten, bemerkt Serow: „Um die Wahrheit zu sagen, hätte man von dieser Art von Arbeit brillantere Ergebnisse erwartet als die von F. Stellovski veröffentlichte Sammlung, die in Wirklichkeit nur mittelmäßig ist“ (298, 2136).

Neben gedruckten Sammlungen konnte der Komponist von „Des Feindes Macht“ auch auf direkte Höreindrücke zurückgreifen, da das Volkslied auch Mitte des 19. Jahrhunderts noch im städtischen Leben zu hören war und es unter den Vertretern der literarischen und künstlerischen Welt viele Kenner gab, mit denen der Komponist persönlich befreundet war.

Die Melodien der Volkslieder dienten Serow nicht nur als Grundlage für einzelne, mehr oder weniger vollständige und unabhängige Solo- und Chorepisoden. Das Element des Liedes durchdringt die gesamte Musik der Oper: folkloristische oder volksnahe Intonationen sind in rezitativen Szenen und in den orchestralen Strukturen der Eröffnungs- oder Zwischenspiele zu hören. Manchmal werden Volksliedmelodien zitierend in das musikalische Gefüge eingeführt, wobei ihre melodische Struktur vollständig erhalten bleibt; in anderen Fällen werden einzelne typische Melodien verschiedener Lieder kombiniert, so dass es nicht immer möglich ist, eine bestimmte Quelle für die eine oder andere Episode anzugeben.

Einige Liedthemen erhalten eine leitmotivische Bedeutung. Dies ist in erster Linie das Fastnachtsthema, das auf der Melodie des beliebten Tanzliedes „Hauptmannstochter, geh nicht aus um Mitternacht“ basiert, das vom Komponisten etwas abgewandelt wurde und in einer stabilen melodischen Fassung in allen Liedersammlungen des späten 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts enthalten ist (Beispiel 41). Dieses Thema zieht sich von den ersten Takten der Orchestereinleitung an durch die gesamte Oper und wird in den Fastnachtsfeierlichkeiten des IV. Aktes besonders ausführlich entwickelt.

Auch die einzelnen Figuren sind mit ähnlichen Lied-Leitmotiven ausgestattet. Dascha wird ständig von einem Thema begleitet, das die Intonationen des lyrischen langen Liedes „Ach, wozu war es, wozu war es“ und des Tanzliedes „Ach, Wiesenente“ aus der Sammlung Lwow-Pratsch vereint (Beispiel 42). Pjotr wird durch die ersten Intonationen des breiten Epos „Wütet nicht, ihr stürmischen Winde“ charakterisiert (Beispiel 43).

Allerdings leiden die Darstellungen dieser Figuren im Allgemeinen unter einer gewissen Einförmigkeit der Charakterisierung und dem Fehlen eines ausgeprägten individuellen Gesichts. Serow war erfolgreicher bei der Charakterisierung von Grunja und Jeremka, die in der Oper in den Vordergrund treten. Das Theaterstück von Ostrowski³⁰ lieferte einen fruchtbaren Stoff für die Gestaltung des Bildes eines lebhaften, heiteren und zugleich entschlossenen und in ihren Gefühlen festen einfachen Mädchens.

³⁰ Nekrassow bezeichnete das Bild von Grunja als eines der erfolgreichsten des Dramatikers. Sie sei „ein echtes russisches Mädchen, klug, sogar schlau, aber mit einer Seele, - sorglos fröhlich, aber mit Charakter. Dem Autor ist es gelungen, ihr, ohne die Wahrheit zu verletzen, einen besonderen Reiz zu verleihen“ (186, 376).

Grunjas musikalischer Teil zeichnet sich ebenfalls durch seine Vielfalt aus, in dem Liedmelodien unterschiedlicher Gattung und Ausdrucksstruktur verwendet werden: Tanzmelodien „An den Toren, an den Toren des Vaters“ (ein humorvolles Lied im II. Akt „Ach, niemand liebt mich, niemand nimmt mich zur Frau“), „Wie über die Brücke, die kleine Brücke“³¹ (eine ironische Geschichte über einen verheirateten Mann, der ein Mädchen betrügt, indem er vorgibt, ledig zu sein - im III. Akt), und das ausgedehnte „Was bist du denn, mein graues Täubchen“ (mit den Worten „Ach, was bist du denn, mein lieber Freund“ - ebd.).

³¹ Der Komponist nimmt die anfänglichen melodischen Wendungen dieses in der Sammlung Lwow-Pratsch vorgestellten Liedes auf und verleiht ihnen durch rhythmische Steigerung einen fließenden erzählerischen Charakter.

Eine Reihe von melodischen und rhythmischen Wendungen, die an das eine oder andere Folkloremuster erinnern, finden sich an verschiedenen Stellen in Grunjas Part.

Das Bild von Jeremka, in dem Nekrassow Züge des „russischen Mephistopheles“ gefunden hat, wird für Serow zum Träger der Hauptidee des Werks. Er verkörpert genau die „feindliche Kraft“, die den Menschen Kummer und Unglück bringt und sie zum Verbrechen treibt. Die musikalische Charakterisierung des rücksichtslosen, zynischen und verräterischen Jeremka ist untrennbar mit dem zentralen Bild des berauschten Fastnachtsfestes der Oper verbunden. Fast die populärste musikalische Nummer von „Die Macht des Feindes“ ist sein Lied mit dem Chor „Weite Fastnacht“ aus dem II. Akt. Dieses Lied hat keine spezifische folkloristische Vorlage, sondern basiert ganz auf typischen Volksliedwendungen. Dem breiten Refrain mit unverstärkten trichordalen Gesängen steht ein lebhafter Tanzrefrain gegenüber, dessen rhythmisches Muster für viele „schnelle“ Volkslieder charakteristisch ist. Beide Elemente entwickeln sich im weiteren Verlauf der Handlung und verweben sich zu den Bildern eines fröhlichen Festes.

Jeremkas Part basiert hauptsächlich auf kurzen, rhythmisch scharfen Refrains, die ihm einen Ton von gewollter Heiterkeit und Spielmannsart verleihen. So zum Beispiel seine Zeilen in der Szene mit Pjotr aus dem Finale von Akt III, deren melodische Grundlage der Refrain des Liedes „Im Hain“ ist, begleitet von „trillernden“ Akkorden der Pizzicato-Streicher (Beispiel 44).

Der Höhepunkt der gesamten Oper ist der IV. Akt - das Fastnachtsfest, vor dessen Hintergrund Pjotr und sein Rivale Wasja aneinandergeraten und Jeremka dem von Grunja zurückgewiesenen und vor Eifersucht wahnsinnigen Pjotr eine Lösung vorschlägt: „Wir müssen Witwer werden!“. Dieses kühn konzipierte Bild nimmt in gewisser Weise so bemerkenswerte Massenszenen in klassischen Beispielen russischer Musiktheaterkunst vorweg wie den „Markt“ in „Mlada“, den Platz am Ufer des Ilmen-Sees in „Sadko“, den Platz in Klein-Kitesch aus Rimski-Korsakows „Märchen von der unsichtbaren Stadt Kitesch“ - bis hin zu Strawinskis „Petruschka“. Der Beginn des IV. Aktes zeigt ein lebhaftes, festliches Treiben, bei dem die einzelnen Figuren des Sbitenverkäufers, des Lebkuchenmannes, des Pfannkuchenmachers und des Bärenführers in der fröhlichen Menge zu sehen sind. Die Rufe der Händler und das Spiel des Horns und der Klarinette auf der Bühne verschmelzen mit den abwechselnden Refrains zu einem bizarren Kontrapunkt. Das Orchester bedient sich einer Vielzahl phantasievoller Mittel, spielt das Trillern der Balalaika und den Klang des Harmoniums. Interessant sind einige harmonische Techniken (ein Septim-Orgelpunkt auf der Dominante, manchmal mit einer Quart in der Mitte), die auch einen koloristischen Zweck haben. Das Fastnachts-Leitmotiv dient als musikalisch verbindendes, festigendes Element, das in verschiedenen Varianten und unterschiedlichen Klangfarben, imitierend oder in gleichzeitiger Kombination mit anderen Themen gespielt wird.

Trotz manch lapidarer Struktur und schreiender Helligkeit der Farben beeindruckt diese Episode durch ihre üppige Klangmalerei, die von der Theatralik des Komponisten zeugt.

Der letzte Akt (der nächtliche Mord in der Schlucht an Dascha), der von Serow selbst nicht vollendet wurde, hinterlässt einen Eindruck von Skizzenhaftigkeit und Unterentwicklung. Die Ereignisse überstürzen sich, so dass die tragische Auflösung unzureichend motiviert erscheint.

B. W. Assafjew bewertete „Des Feindes Macht“ in erster Linie als „saftiges und farbenfrohes Sittenbild“, wobei er besonders die mit breitem und kühnem Pinsel gemalten Szenen des Fastnachtsfestes hervorhob: „... der Chor der Majestät der „Fastnacht“ im Wirtshaus und die meisterhafte Handlung auf dem Rummel mit dem Fastnachtsumzug sind herausragende Beispiele für die charakteristische Gattung auch in der russischen Opernmusik, wo es so viele lebhaft häusliche Episoden gibt“ (26, 38). Das einzigartige Bild auf dem Marktplatz (IV. Akt), wo die festliche Lustigkeit der tobenden Menge ihren Höhepunkt erreicht und die blutige Auflösung bereits absehbar ist, eröffnete nach Ansicht desselben Forschers „völlig neue Perspektiven im Sinne eines künstlerisch wahrheitsgetreuen und saftigen „Erfassens“ des Alltagslebens“ (27, 126).

Diese Urteile sind bis heute gültig. Nachdem Serow die für die russische Oper des 19. Jahrhunderts neue Sphäre des städtischen, bürgerlichen Lebens³² berührt hatte, fand er in einer Reihe von Fällen die richtigen und erfolgreichen Mittel für deren wahrheitsgetreue, realistische Darstellung.

³² „Der „St. Petersburger Gostiny Dwor“ von Matinski-Paschkewitsch liegt chronologisch zu weit von der „Feindes Macht“ entfernt, um eine direkte Verbindung zwischen diesen beiden Opern herzustellen.“

Viel schwächer war all das, was mit dem Drama selbst zusammenhängt, mit der Offenlegung der psychologischen Welt der Schauspieler. Der Grund dafür liegt, abgesehen von den Unzulänglichkeiten, die in der Art und dem Umfang des kompositorischen Talents liegen, auch in der Idee einer Oper, die ganz auf den Melodien oder einzelnen Gesängen echter Volkslieder beruht. Beziehen wir uns noch einmal auf Assafjew, der die musikalische und dramaturgische Struktur der Oper wie folgt definiert: „... die Formen der Arien in „Des Feindes Macht“ sind entweder ein langes Lied (nach dem Geschmack von Pratschs Harmonisierungen) oder Verse mit einer Melodie und einem Refrain, und dazwischen sehr unbeholfene Rezitative oder Refrains, stilisiert ‚in der Art der Volksrede‘“ (27, 126).

In der Tat erwecken die Gesänge mit volkstümlichem Charakter, die manchmal wörtlich aus Volksliedern entlehnt sind, in den Dialogszenen den Eindruck einer gewollten Konventionalität. Bei dem Versuch, auf diese Weise eine einheitliche Farbgebung zu erreichen, gelangte Serow zu einer Monotonie, zu einer manchmal langweiligen Handlung und zu einer unzureichenden psychologischen Plausibilität der Bilder. Deshalb sind die Charakterisierungen derjenigen Figuren, bei denen das Genretypische vorherrscht, lebendiger und überzeugender, während die Figuren im Zentrum des Dramas (Dascha und Pjotr) blass und ausdruckslos sind.

Während er an der Fertigstellung von „Des Feindes Macht“ arbeitete, schrieb Serow im letzten Jahr seines Lebens zwei weitere Werke über lateinische geistliche Texte, „Ave Maria“ und „Stabat Mater“. Das „Ave Maria“, eine Soloarie für Frauenstimme, entstand unter dem Eindruck des virtuosen Gesangs von Adelina Patti und wurde von der berühmten italienischen Sängerin zum Gedenken an den Komponisten in einem Konzert italienischer Opernkünstler am 31. Januar 1871 aufgeführt. Das „Stabat Mater“, geschrieben für drei Frauenstimmen mit Chor, wurde nie aufgeführt. Der erhaltene Plan des Werks mit einem parallelen lateinischen und russischen Text (siehe: 373) kann eine Vorstellung von der Absicht des Autors vermitteln. Serow behandelte diesen kanonischen Text wie eine dramatische Szene. „Der Autor“, schrieb er, „stellt sich Nonnen aus dem Mittelalter (z. B. aus dem 15. Jahrhundert) in einer gotischen Kathedrale vor, die im Halbdunkel, von der untergehenden Sonne durch farbiges Glas beleuchtet, ein Bild (oder eine Statue) der Mutter Gottes am Fuße der Kreuzigung betrachten. Die Nonnen sind in fromme Meditationen und Gesang vertieft“. Zu Beginn drückt die Musik, wie der Komponist anmerkt, „nur elegische Anteilnahme“ aus. Im Schlussteil „gesellt sich zum Gesang der drei Nonnen (Solo) der Chor, denn hier geht es um ein Gefühl, das alle gläubigen Katholiken umgibt: ein Gefühl der Verwirrung und der Angst in Erwartung des endgültigen Gerichts Christi über alle Sterblichen“.

Es sollte also von Anfang bis Ende eine Linie kontinuierlicher dramatischer Steigerung geben. Wie dies musikalisch umgesetzt wurde, wissen wir nicht. N. F. Findeisen, der die Musik des „Stabat Mater“ aus einer (inzwischen ebenfalls verschwundenen) Abschrift kennt, beschränkt sich auf die lakonische Bemerkung, dass sie „in einem sehr schwachen Grad einigen der Chöre von „Judith“ ähnelt“ (371, 139).

Wenn man den Weg von Serows Opersuche verfolgt, wird man unwillkürlich auf die scharfen Zickzacklinien und abrupten Wendungen aufmerksam, die für

ihn charakteristisch sind: von Shakespeare zu Laschetschnikow, vom französischen Vaudeville, das sich an den russischen Sitten orientiert, zu Gogols „Abende auf einem Bauernhof bei Dikanka“, von majestätischen biblischen Bildern zur Frühzeit der russischen Geschichte und dann zu einem häuslichen Drama aus der nicht allzu fernen Vergangenheit. Diese Kontraste werden noch deutlicher, wenn man all seine nicht realisierten Opernpläne bedenkt. So dachte Serow, bevor er sich an „Des Feindes Macht“ machte, über Opernpläne zu „Taras Bulba“ von Gogol und T. Schewtschenkos Gedicht „Die Haidamaken“³³ nach.

³³ „... ‚Die Palette‘ ist bereits für die Polen und Kosaken vorbereitet“, schrieb Serow an K. I. Swanzow (85, 9, 668).

Gleichzeitig hatte er eine Idee für eine Oper, die auf einer Handlung aus den Hussitenkriegen in Böhmen basiert³⁴.

³⁴ Laut dem berühmten Literaturhistoriker A. N. Weselowski hat Serow „eine Oper aus dem Leben von Žižka erdacht und im Geiste die Szene bewundert, in der er nach dem historischen Bericht den Kontrast zwischen der Verwirrung in den habsburgischen Truppen und dem schlanken Gesang der Taboriten, die sich so schlank wie ein Felsen bewegen und dem Feind ein verrottetes Lied singen, anschaulich beschreiben müsste“ (51, 342). Interessant ist, dass zur gleichen Zeit, auf die sich Serows Konzeption bezieht, Balakirew die „Tschechische Ouvertüre“ (1867) schrieb und Mussorgski die symphonische Dichtung „Podibrad in Böhmen“ konzipierte (siehe seinen Brief an N. A. Rimski-Korsakow vom 16. Juli 1867: 184, 90-91). Sein Interesse an Themen und Bildern aus dem Leben des tschechischen Volkes wurde durch die sich in diesen Jahren festigenden tschechisch-russischen Kulturbeziehungen geweckt.

Diese Vielfalt an Aufgaben spiegelt Serows historische Position in der russischen Musik wider. Er befand sich, in Assafjews bildhaftem Ausdruck, an der „Kreuzung“ verschiedener Wege zu einer Zeit, als in das russische Musikleben viel Neues eindrang, das angesichts der Herausforderungen, vor denen die russische Kunst stand, eine eigenständige Reflexion und kritische Bewertung erforderte. Serow zeichnete sich durch eine außergewöhnliche Neugier und ein breites Spektrum an Interessen aus, er war impulsiv und enthusiastisch und ging in seinen Hobbys bis zum Äußersten, wechselte sie manchmal und wechselte von begeisterter Verehrung zu völliger Verleugnung, aber er blieb immer mit dem Boden der russischen Kultur und ihren hohen Traditionen verbunden.

Obwohl er sich selbst als überzeugten Wagnerianer betrachtete, stand er in Wirklichkeit Glinka, Dargomytschski und in mancher Hinsicht auch Werstowski viel näher. In den Fällen, in denen Serow versuchte, in seiner Opernarbeit einigen Prinzipien Wagners zu folgen, geriet dies in Konflikt mit der phantasievollen Struktur seiner Werke und der Natur des musikalischen Materials (besonders in „Des Feindes Macht“). Seine zögerliche Haltung gegenüber Meyerbeer wurde bereits oben erwähnt. Serows Haltung zur italienischen Oper war ähnlich zwiespältig: während er die romantische Konventionalität und Unglaubwürdigkeit ihrer Handlungen beklagte, bewunderte er gleichzeitig die bemerkenswerten stimmlichen Fähigkeiten der gefeierten italienischen Sänger.

Serow, der ständig verschiedenen Einflüssen ausgesetzt war, verfügte nicht über genügend Talent, um diese im Schmelztiegel seiner eigenen kreativen Individualität zu verschmelzen und eine organische Einheit des Stils zu erreichen, was seinem Werk den Stempel des Eklektizismus aufdrückte.

Trotz alledem sind Serows Verdienste um die russische Musik unbestreitbar: er stellte kühn neue Aufgaben, zeigte Wege zu ihrer Lösung auf, und wenn sich seine Ideen als interessanter und bedeutender erwiesen als ihre tatsächliche schöpferische Umsetzung, so wurden „Judith“, „Rogneda“ und „Des Feindes Macht“ doch zu bemerkenswerten Erscheinungen im Leben des russischen Musiktheaters der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts.

MUSIKALISCHE BILDUNG

In der Mitte des 19. Jahrhunderts, Ende der 1850er Jahre, war Russland fast das einzige große europäische Land, in dem es keine einzige spezialisierte Musikbildungseinrichtung gab. Es ist bekannt, dass seit Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts in den Städten Italiens, Frankreichs, Deutschlands, Österreichs, Belgiens, der Tschechischen Republik und etwas später auch in Spanien, der Schweiz und anderen Ländern verschiedene Konservatorien, Musikakademien, Musikinstitute, höhere Musikschulen und Universitätsfakultäten bestanden. Einige von ihnen dienten in erster Linie der Ausbildung von Sängern und Dramatikern, andere der Ausbildung von Organisten oder Instrumentalisten, und in wieder anderen stand der musiktheoretische Unterricht im Vordergrund. In Russland waren die wichtigsten Zentren für die Ausbildung von Musikern jedoch weiterhin die Klassen der Hofkapelle, die Theaterschulen von St. Petersburg und Moskau, privilegierte Fraueninstitute und vor allem die öffentlichen Schulen einzelner, manchmal hervorragender Lehrer - Sänger und Pianisten.

Zu Beginn der 1860er Jahre, so das gerechte Urteil von B. W. Assafjew drohte der russischen Musikkultur „eine Kluft zwischen der Komponistenintelligenz, die sich um die Eroberung der Höhen der Musikkunst bemüht hatte, und den in ihrem Geschmack sehr unterschiedlichen Hörern der russischen Demokratie“ (24, 247). Es gab nur einen Ausweg: „Es war notwendig, eine musikalisch gebildete Schicht von Zuhörern zu schaffen, sowie russische reguläre Interpreten, um ausländische Virtuosen zu ersetzen. Wir brauchten russische Sänger und Sängerinnen, für die der intonatorische Inhalt der russischen Opernwerke wie einheimische klingen würde; wir brauchten Instrumentalisten oder Orchestratoren, um die symphonische Musik im ganzen Land zu fördern und die Liebe zu ihr zu wecken. Aber die Frage war auch die nach der Methode der Ausbildung von Komponisten...“ (24, 248).

Angesichts der Erfolge der Komponistenschule, der Operaufführung, des stetig wachsenden Konzertlebens und des musikkritischen Denkens wurde das Fehlen spezieller musikalischer Bildungseinrichtungen immer unerträglicher und unnatürlicher. Die enorme hemmende Kraft dieser Situation wurde von den führenden Kulturschaffenden und dann von einem immer breiteren Kreis von Intellektuellen erkannt, was sich auch in der Presse widerspiegelte.

In der zweiten Hälfte der 50er Jahre, und je weiter man fortschreitet, zeigen nicht nur großstädtische, sondern auch provinzielle Zeitungen Interesse an der musikalischen Bildung. In den Jahren 1857-1860 veröffentlichten die Lokalzeitungen Berichte und Rezensionen über die Musik bei Versammlungsabenden und öffentlichen Konzerten in den Gymnasien von Stawropol und Charkow, im Irkutsker Mädcheninstitut, im Mariinski-Institut für adlige Mädchen in Nischni Nowgorod, in der Provinzschule in Kostroma, im privaten Internat von Chulkowa in Kasan und in der Mariinski-Schule in Tobolsk. Manchmal wurde nicht nur auf die Ergebnisse, sondern auch auf den Verlauf des Unterrichts geachtet¹.

¹ Siehe z.B. die Notiz „Über den Musikunterricht im Wologdaer Gymnasium“, „Wologodaer Gouvernements Wedomosti“, 1860, 30. Juli.

Über die Arbeit der Instrumentalklasse an der Hofsängerkapelle wurde wiederholt berichtet. Ähnliche Veröffentlichungen finden sich auch in der Presse der ersten Jahrhunderthälfte, doch der quantitative Zuwachs spiegelt nun eine neue Qualität, eine neue Bedeutung wider.

Immer häufiger werden die Wünsche und Forderungen nach der Einrichtung von speziellen Bildungseinrichtungen direkt geäußert. Es ist wohl kein Zufall, dass im Jahr 1860 mehrere Zeitungen und Zeitschriften Artikel über die Arbeit der Konservatorien in Paris, Mailand, Toulouse und Florenz veröffentlichten. Sie schreiben wiederholt und ausführlich über die Eröffnung des Musikinstituts in Warschau im Jahr 1859 und die ersten Schritte unter der Leitung von Apollinarius Kontski (es war ja schließlich Russland!). Die Fakten des Musiklebens des Landes zeugen von „Ansätzen“ zur Lösung der dringenden Probleme: 1858 diskutierten lokale und St. Petersburger Zeitungen das Projekt eines Konservatoriums für Musik und Gesang in Odessa²; 1859 veröffentlichte das „Musik- und Theaterbulletin“ eine Korrespondenz aus Kiew, in der die Meinung von M. I. Glinka über die Möglichkeit der Eröffnung eines Konservatoriums dargelegt wurde (siehe: 392), und im folgenden Jahr schrieben lokale Zeitungen über die Wünschbarkeit der Einrichtung eines Musikinstituts in der Stadt.

² Siehe zum Beispiel Literarische Beilagen zum „Nouvellist“, 1858, Juli.

Ein großer Artikel, der einem gewissen „B. ch. m. n.“ gehört, mit dem langen Titel: „Musikalisches Bekenntnis. Über unsere Mittel zur musikalischen Erziehung im Allgemeinen. Ursachen der Stagnation in den Kompositionen. Versuch, ein Konservatorium zu gründen, usw.“ Der Autor stellt fest, dass die Musik in unserem Land im Vergleich zu anderen Künsten in ihrer Entwicklung zurückgeblieben ist. „Die Talente sind nicht auf die Länder verteilt, und wenn wir weniger davon haben als anderswo, so liegt das nicht daran, dass es an ihnen mangelt, sondern daran, dass sich das Bedürfnis nach den Künsten nicht entwickelt hat, was eher von den Beschränkungen des öffentlichen Bildungswesens abhängt, zu denen ein Mangel an Mitteln, insbesondere für das Musikstudium, hinzukommt, der das Haupthindernis für die Erreichung des gewünschten Ziels darstellt. Seit langem wird über das Fehlen einer Musikschule gesprochen, die vor allem von den ärmeren Schichten benötigt wird, die sich speziell der Musik widmen wollen <...>. Die Zunahme des musikalischen Unwohlseins wird durch einen spürbaren Mangel an guten

Lehrern genährt, der ein gründliches Studium der Musik verhindert, und deshalb muss der unglückliche Sterbliche, der zum Beispiel gründlich Komposition studieren will, tausend Werst weit weg laufen, um saure Milch zu trinken. Positiv kann man sagen, dass wir fast keine Harmonielehrer haben, und wenn es eine Ausnahme gibt, dann ist der Zugang zu solchen Lehrern nur für die Besitzer der „Spitzen“-Budgets möglich ...“³.

³ „Die Nordbiene“, 1860, 29. November.

Abschließend weist der Autor darauf hin, dass in anderen, auch „unbedeutende Staaten (das Königreich der Lombardei)“, seit langem bestehende Konservatorien, die nicht nur hervorragende Sänger, sondern auch Komponisten hervorbringen.

Noch früher, im Jahr 1852, schrieb N. I. Sacharow, Musik- und Gesangslehrer an der Moskauer Theaterschule, über die Notwendigkeit entscheidender Veränderungen im Bereich der speziellen Musikerziehung ⁴.

⁴ Die mit „N. S.“ unterzeichneten Artikel werden W. W. Protopopow zugeschrieben (siehe: 221).

In seinen Artikeln „Ein paar Worte über die Musik und die Methode des Musikunterrichts in Russland“ und „Ein paar Worte über den Gesang in Russland“ ging es im Wesentlichen um die Entwicklung einer nationalen Musikschule (siehe: 83; 84). „...Russland kann und muss seine eigene, originelle Musikschule haben, so wie es bereits seine eigenen, originellen Schulen der Malerei und Bildhauerei hat“, argumentierte der Autor. Er formulierte die gesellschaftlichen Gründe für die Bremsen in diesem Bereich: „Wir haben die albernen, lächerlichen und sogar für die Kunst schädlichen Vorurteile gegenüber Schauspielern und Schauspielerinnen, d.h. eigentlich gegenüber ihrem Titel <...>, noch nicht ausgerottet. Den Vorurteilen verdanken wir unter anderem die Tatsache, dass bei der starken Entwicklung des praktischen Teils der Musik die theoretische Musikerziehung in unserem Land weit von der Form entfernt ist, in der sie gegenwärtig sein sollte“ (83, 47). Sacharows Schlussfolgerungen über die Notwendigkeit, den Unterricht in jedem Fachgebiet mit dem Studium von Theorie, Geschichte und Ästhetik zu verbinden, sind sehr aufschlussreich. Es sollte erwähnt werden, dass im selben Jahr, 1852, A. G. Rubinstein, damals ein sehr junger Musiker, vorschlug, ein Musikinstitut an der Akademie der Künste zu eröffnen, ein Projekt, das nicht verwirklicht wurde.

Diese Auszüge aus Artikeln, die von keineswegs herausragenden Musikern verfasst wurden, zeigen die Reifung nicht nur der Notwendigkeit einer speziellen musikalischen Ausbildung, sondern auch wichtiger spezifischer Ideen und Aspekte, die A. G. Rubinstein in seinem berühmten Artikel „Über die Musik in Russland“ mit großer Klarheit zum Ausdruck brachte; sein Erscheinen gilt als Ursprung (oder zumindest als Vorläufer) der „Konservatoriumsperiode“ in der Geschichte der russischen Kultur.

Die Zeitschrift „Das Jahrhundert“, in der der Artikel abgedruckt wurde, war eine neu entstandene Wochenzeitschrift der liberalen Strömung, ihr Herausgeber war P. I. Weinberg, und seine Mitarbeiter - I. S. Turgenjew und P. D. Boborjkin, A. W. Druschinin und einer der Teilnehmer an der Vorbereitung der Reform von 1861 Historiker K. D. Kawelin, N. A. Nekrasow und A. A. Potechin.

Das Pathos des Artikels liegt in der Forderung nach Professionalität in ihrer Gesamtheit und ihrem Konzept – als vollkommene Beherrschung des Könnens und als Quelle materieller Existenz und gesellschaftlichen Status: „...es gibt in Russland fast keine Künstler-Musiker im gewöhnlichen Sinne des Wortes. Das liegt natürlich daran, dass unsere Regierung der Musik noch nicht die gleichen Privilegien einräumt wie anderen Künsten, wie der Malerei, der Bildhauerei und anderen, d.h. dass sie denjenigen, die sie ausüben, nicht den Titel eines Künstlers verleiht“ (240, 46). Die Analogie wurde hier vor allem mit der Akademie der Künste gedacht, die ab der Mitte des 18. Jahrhunderts ein ganzes Jahrhundert lang ihren Studenten den Titel „Freie Künstler“ verlieh.

In der Sphäre der Professionalität als Meisterschaft proklamierte der Autor die überragende Bedeutung der Schule - sowohl für Interpreten als auch für Komponisten. Wie seine Vorgänger wies auch A. G. Rubinstein in seinem Artikel auf die hohen Kosten des Musikunterrichts, dessen Unzugänglichkeit für viele Amateure und den Mangel an russischen Lehrern hin – „wer kein Französisch und Deutsch kann, kann keinen Unterricht nehmen“ (240, 52). Es gab nur einen Ausweg: die Gründung eines Konservatoriums. Und dann „konnte jeder Orchester- und Theaterbesitzer in den entlegenen Provinzen leicht ein Orchester oder eine eigene Truppe gründen“ (240, 53).

Die Organisation des Musikunterrichts wurde neben der Konzert- und Bildungstätigkeit zur wichtigsten Aufgabe der RMO seit ihrer Gründung im Jahr 1859. Bereits in § 1 des Statuts heißt es, dass der Zweck dieser Gesellschaft darin besteht, „die musikalische Bildung und den Musikgeschmack in Russland zu entwickeln und das einheimische Talent zu fördern“ (zitiert in: 372, 14). Das Kapitel „Konzertleben“ unterstreicht die gesamtrussische Resonanz, die die Organisation der RMO hatte. Der noch nicht näher spezifizierte Abschnitt über die musikalischen und pädagogischen Aufgaben wurde in allen Veröffentlichungen zur Eröffnung der Gesellschaft zitiert.

Auf Initiative des RMO wurde im Dezember 1859 die Eröffnung von Vorbereitungskursen beschlossen, und ab dem Frühjahr des folgenden Jahres nahmen (teils kostenlos, teils gegen eine moderate Gebühr) Klassen prominenter Lehrer den Betrieb auf: G. Nissen-Saloman, A. P. Lodia und L. Piccioli (Gesang), O. I. Dütsch (Elementartheorie, später F. O. Leschetizky). Nissen-Saloman, A. P. Lodij und L. Piccioli (Gesang), O. I. Dütsch (Elementartheorie), später F. O. Leschetizki (Klavier), K. B. Schubert (Cello), H. I. Wieniawski (Violine) und N. I. Saremba (Kompositionslehre). Sie alle wurden Professoren am Konservatorium und A. G. Rubinstein leitete es.

Ebenfalls vor der Eröffnung des Konservatoriums, am 17. Oktober 1861, wurde sein erstes Statut verabschiedet (bis 1866 hieß die Einrichtung Musikschule). Es legte die Bürgerrechte für Personen fest, die einen Musikberuf ausübten, einschließlich des Titels „Freier Künstler“ für diejenigen, die den Kurs erfolgreich abgeschlossen hatten (§ 19 des Statuts). Im selben Paragraphen wurde eine wichtige Bedingung formuliert: „...den Titel eines Freien Künstlers mit strengster Diskretion und ausschließlich an solche Personen zu vergeben, die nicht nur ihre Fertigkeit im mechanischen Spiel auf einem Instrument, sondern auch eine gründliche Kenntnis der Musiktheorie und Instrumentation bewiesen haben“ (89, 14). Bezeichnend: das erste Diplom für den Titel eines „Freien Künstlers“ wurde im ersten Jahr des Konservatoriums an A. G. Rubinstein selbst verliehen, der sich zusammen mit seinem Lehrer A. I. Villoing dem Prüfungsverfahren unterziehen wollte.

Die Biografie von P. I. Tschaikowski legt beredtes Zeugnis von der Bedeutung aller Maßnahmen ab, die der Eröffnung des Konservatoriums vorausgingen. Der junge Beamte der Abteilung des Justizministeriums begann, die Kurse von N. I. Saremba zu besuchen, die ihm die Möglichkeit boten, in das Konservatorium einzutreten und sich auf Kompositionstheorie zu spezialisieren; die Aussicht, einen bestimmten Rang zu erlangen, wurde für ihn und vor allem für seine Familie ein wichtiges Argument, den Dienst zu verlassen.

Die Kontroverse um die Eröffnung des St. Petersburger Konservatoriums (im Vergleich zum Moskauer Konservatorium war der Fall etwas anders gelagert) spiegelt sich in dem Kapitel über Musikwissenschaft und -kritik wider. An dieser Stelle sei noch angemerkt, dass die Orientierung A. G. Rubinsteins an der Akademie der Künste aus rechtlicher Sicht unvermeidlich war, aber dazu beitrug, dass falsche Analogien zwischen den beiden Institutionen gezogen wurden. Mit der leichten Hand von W. W. Stassow wurde das Gegensatzpaar „Kutschkisten“ - Konservatorium und „Peredwischniki“ - Akademie über viele Jahre hinweg gefestigt.

N. A. Rimski-Korsakow, der am Ende des betrachteten Zeitraums Professor am St. Petersburger Konservatorium wurde, erinnerte sich in den 1890er Jahren an die Zeit vor der Eröffnung der ersten musikalischen Bildungseinrichtung: „Zur Zeit seiner (des Konservatoriums - L. K.) Gründung gab es in Russland Kompositionen von Glinka und Dargomyschski, aber es gab kein Musikleben. Die Orchester und Chöre der Großgrundbesitzer hatten sich bereits aufgelöst, so dass es keine Musiker mehr gab. Das großstädtische Publikum war an die Vorstellung gewöhnt, dass der Musiker ein Ausländer, der Instrumentalist ein Deutscher und der Sänger ein Italiener sein müsse. Eine Ausnahme bildeten die Russen. Das Publikum hatte vage Vorstellungen von einem Generalbass, von musikalischen Wundern wie dem Ablesen von Noten oder der Transposition, von weisen Männern, die die Musik kannten. Niemand sprach über Geschichte und Ästhetik. Mit der Gründung eines Konservatoriums musste man zeigen, dass man all dies studieren musste, unter der Androhung, kein Diplom und die damit verbundenen Vorteile zu erhalten. Dieser entscheidende Befehl war notwendig. Und so nahmen die Studenten unwillkürlich musikalische Pflichtfächer auf“ (237, 209-210). Die Probleme und Aufgaben der Konservatoriumserziehung kritisch begreifend, stellt Rimski-Korsakow fest: das Konservatorium „hat viel Fruchtbare für die Etablierung der Musik in unserem Vaterland getan; ich will mehr sagen: bei seiner Gründung musste es so sein, wie es ist“ (237, 209).

Die Eröffnung des Konservatoriums fand am 8. September 1862 statt. 179 Studenten wurden aufgenommen. Einer der 179 - H. A. Laroche - berichtet in seinen Erinnerungen über ihre Zusammensetzung: „Da wir aus den verschiedensten Schichten der Gesellschaft und zum Teil aus den entlegensten Winkeln Russlands in die junge Einrichtung strömten, stellten wir eine bunt gemischte Schar dar. Es gab hier und einen Kantinenbeamten der Zollabteilung Kross, und den Sohn des Gerichtssängers Rybassow, und den ehemaligen stellvertretenden Gerichtsermittler bei der Strafkammer Tschernigow Rubez, und den Seniorchef der Abteilung des Justizministeriums Tschaikowski, und Derpter Studenten Tiron, und Georgier Sawanelli, und der Militäringenieur Mirezkij, und der Pole Baranezkij, und der Leutnant des Leibgarde-Semjonowskij-Regiments, und Zur-Mühlen, und der Engländer Ludger, der aus Newcastle gekommen war, und der Sohn des Junglehrers für Französisch am Dritten St. Petersburger Gymnasium, und Laroche, der Sohn des Junglehrers für Französisch am Dritten St. Petersburger Gymnasium. Es gab sogar einen Mohammedaner, einen

Konvoi-Offizier. Wir waren von unterschiedlicher Herkunft und wiesen eine gewisse Altersheterogenität auf. Obendrein gehörten wir auch verschiedenen „Richtungen“ an“ (148, 2). Im jungen Konservatorium fanden sich die besten oder jedenfalls die entschlossensten Kräfte des russischen Amateurwesens zusammen, um russische Berufsmusiker zu werden.

Sowohl die Statuten von 1861 als auch die zahlreichen Anweisungen und Vorschriften, die in den ersten Jahren des St. Petersburger Konservatoriums entwickelt wurden, zeugen nicht nur von der Suche nach optimalen Lösungen für die damalige Zeit, sondern auch von der großen Bereitschaft der Leitung des Konservatoriums in diesen Fragen. Zweifellos spiegelte sich hier A. G. Rubinsteins breites Bewusstsein für die Errungenschaften der europäischen Musikausbildung wider. Rubinsteins Mutter war mit Mendelssohn bekannt, und auf dessen Rat hin begann der 13-jährige Musiker, zusammen mit seinem jüngeren Bruder Nikolai, Unterricht bei S. Dehn in Berlin zu nehmen. Ein Jahr zuvor, 1843, war auf Initiative Mendelssohns, in dessen Haus sich die Rubinsteins zu dieser Zeit aufhielten, in Leipzig ein Konservatorium gegründet worden. In den folgenden Jahren lebte A. G. Rubinstein für längere Zeit in verschiedenen musikalischen Zentren: in Wien, wo seit Anfang der 1820er Jahre ein Konservatorium existierte und die musikwissenschaftlichen Kräfte an der Universität konzentriert waren; in Berlin, wo zu dieser Zeit ein Institut für die Ausbildung von Organisten und Musiklehrern, der Lehrstuhl für Musik an der Akademie der Künste und die Lehre der musiktheoretischen Disziplinen an der Universität gleichzeitig arbeiteten. 1854 lebte Rubinstein fast ein halbes Jahr lang in Weimar, wo er in engem Kontakt mit Liszt stand, und besuchte auf weiteren Reisen Paris und London.

Ein Vergleich des ersten russischen Konservatoriums mit ähnlichen westeuropäischen Einrichtungen zeigt, dass deren Erfahrungen berücksichtigt und zusammengeführt wurden. Da an die Eröffnung mehrerer verschiedener Zentren für die musikalische Ausbildung nicht zu denken war (allein die Organisation des Konservatoriums erforderte gigantische Anstrengungen und fand unter chronischem Geldmangel statt), wurde die Ausbildung von ausführenden Musikern, Komponisten und Musiktheoretikern in einer Bildungseinrichtung vereint. Dies ist bis heute ein Merkmal und eine Tradition des russischen Bildungswesens geblieben. Die Bedingungen des damaligen Konzertlebens verlangten von den Studenten des St. Petersburger (und später des Moskauer) Konservatoriums, an den Konzerten der RMO als Chorsänger und oft auch als Solisten teilzunehmen. Sowohl angehende Komponisten als auch Theoretiker sangen in den Chören der RMO; die Tatsache, dass sie in denselben Mauern mit Pianisten, Sängern und Orchestermusikern aufwuchsen, brachte sie der Praxis näher. Andererseits wurde die wichtigste Voraussetzung für Studenten der darstellenden Berufe sofort festgelegt - ein ausreichend hohes Niveau der allgemeinen musikalischen, vor allem musiktheoretischen Ausbildung. In dieser Hinsicht übertrafen die russischen Konservatorien, soweit man das aus der Literatur beurteilen kann, eine Reihe der „älteren“ westeuropäischen Konservatorien. Kollektivklassen und der „obligatorische“ Klavierunterricht wurden ernsthaft organisiert. Die Forderung nach diesem Aspekt der Bildung wurde immer wieder erhoben. Im Bericht der Direktion der RMO für das akademische Jahr 1864/65 (Januar 1866) heißt es: „Der Unterricht in den von den Studenten gewählten Spezialfächern oder Instrumenten wurde sehr zufriedenstellend besucht, aber die obligatorischen Klassen, wie Klavier,

Theorie, Orchester, Chor, musique d'ensemble usw., sowie die wissenschaftlichen Klassen wurden von der Mehrheit der Studenten nicht ganz richtig besucht. Angesichts dieser Tatsache war die Leitung des Konservatoriums bestrebt, den Studenten zu erklären und einzuflößen, dass für einen wahren Künstler nicht nur eine vollständige musikalische Ausbildung, sondern auch eine allgemeine wissenschaftliche Ausbildung notwendig ist⁵.

⁵ LGIA, Bestand 408, Inventarverz. 1, Akte 13, Blatt 151 Rückseite

Der Unterricht in den so genannten „wissenschaftlichen“ Fächern (Disziplinen des allgemeinen Bildungszyklus) wurde zu einem spezifischen nationalen Merkmal. Von Anfang an gab es am St. Petersburger Konservatorium Unterricht in Russisch, Deutsch, Italienisch, Geschichte, Geographie und Mathematik. Dies war vor allem auf die Aufnahme sehr junger Studenten zurückzuführen, die ihre Ausbildung ausschließlich am Konservatorium erhielten. Von diesem Zeitpunkt an und während der gesamten vorrevolutionären Zeit blieb einer der wichtigsten inneren Widersprüche in der Arbeit der russischen Konservatorien die fehlende Kompartimentierung der Bildung, die Kombination verschiedener Bildungsstufen innerhalb einer Institution - von der Grundschul- bis zur Hochschulbildung.

Mit dem Herannahen der ersten Graduierung wurden die Bedingungen für die Vergabe der Diplome präzisiert. Auch hier zeigt sich die konsequente Überwindung des „Dilettantismus“, dessen charakteristisches Merkmal das Fehlen einer musikalischen Allgemeinbildung war. „Auf Initiative Rubinsteins kam der Rat zu dem Schluss, dass man nicht nur dann eines Diploms für würdig erachtet werden sollte, wenn man zwar außergewöhnliche, aber einseitige virtuose Fähigkeiten und Erfolge vorweisen kann, sondern auch dann, wenn man eine abgerundete musikalische Ausbildung, wenn auch mit weniger solchen Fähigkeiten, erworben hat. Dementsprechend hat der Rat beschlossen, die in das Diplomprüfungsprogramm aufgenommenen Fächer in ein solches Verhältnis zu bringen, dass das Übergewicht nicht ausschließlich auf den Anteil eines Spezialfaches fällt ... (siehe Protokoll vom 18. September 1865)“ (223, 24).

Sieben Personen schlossen in diesem Jahr ihr Studium mit dem Titel „Freier Künstler“ ab, darunter P. I. Tschaikowski, ein Schüler von A. G. Rubinstein, der Pianist G. G. Kross (später der erste Interpret von Tschaikowskis erstem Klavierkonzert in St. Petersburg), ein Schüler von K. J. Dawydow, und der Cellist L. K. Albrecht (wie Kross, später Lehrer am Konservatorium). Andere schlossen ihre Ausbildung ohne Diplom ab, da sie nur Prüfungen in ihrem Fachgebiet abgelegt hatten, und hier finden wir so bekannte zukünftige Musiker wie die Pianistin S. A. Malosemowa und den Geiger W. B. Salin (Klassen bei L. O. Leschetizky bzw. H. Wieniawski). In diesem und den folgenden Absolventen finden sich weitere zukünftige Persönlichkeiten der Musikausbildung: G. A. Marenitsch, der sein Studium bei Saremba absolvierte, unterrichtete bis 1901 Musiktheorie am St. Petersburger Konservatorium; L. F. Tomilius, ein Schüler von A. G. Rubinstein und G. Stiehl, der hier mehr als ein Vierteljahrhundert lang die Orgelklasse leitete; A. I. Rubez unterrichtete nicht nur Musiktheorie, sondern auch die Orgelklasse. Rubez unterrichtete nicht nur theoretische Fächer, sondern leitete auch die Chorklasse und veröffentlichte wie Marenitsch nützliche Handbücher über Solfeggio und weithin anerkannte Sammlungen von Volksliedern; N. A. Hubert wurde Professor für höhere theoretische Kurse und war eine Zeit lang Direktor des Moskauer Konservatoriums usw.

Die Arbeit des St. Petersburger Konservatoriums in den 60er Jahren gliedert sich in zwei Perioden: von der Gründung bis 1867, als A. G. Rubinstein an der Spitze der Institution stand, und die folgenden Jahre - die Zeit der Leitung durch N. I. Saremba. Der Grund für Anton Grigorjewitschs Weggang war nicht nur die Verschlechterung der Beziehungen zur Schirmherrin der Gesellschaft, Großfürstin Jelena Pawlowna, sondern auch Unstimmigkeiten innerkonservativer Natur. Seine Vorschläge zur Einführung neuer Klassen (Oper, Kirchenchorleitung, Militärkapellmeister, obligatorisches Singen für alle Studenten) und zur Erweiterung der bisherigen Klassen (obligatorische Theorie usw.) wurden vom Rat nur teilweise angenommen. Der Grund für seinen Austritt war die Weigerung A. G. Rubinsteins, einigen Absolventen des Jahres 1866 den Titel „Freier Künstler“ zu verleihen.

Rubinsteins letzte Aktion als Direktor des Konservatoriums war die Inszenierung von Glucks „Orpheus“. Anton Grigorjewitsch wollte damit zeigen, dass „das Konservatorium auf einem soliden Fundament und auf festen Füßen steht“ (241, 151). Die Aufführungen, die am 18. und 21. Mai 1867 im Theater des Michailowski-Palastes stattfanden, zeigten ein hohes Niveau der Vorbereitung der Studenten. Der musikalische Leiter war A. G. Rubinstein, die Oper wurde von dem berühmten Künstler W. W. Samoilow inszeniert, und die Hauptrollen wurden von den Schülerinnen N. A. Irezkaja und J. A. Lawrowskaja gespielt.

Obwohl die erste „Rubinstein“-Periode am St. Petersburger Konservatorium nur fünf Jahre dauerte, ist ihre Bedeutung immens. In diesen wenigen Jahren wurden die Grundzüge des russischen Konservatoriums geschaffen - die Basis für die weitere Entwicklung des St. Petersburger Konservatoriums und ein Modell für die Organisation aller anderen. Aus den Mauern des Konservatoriums gingen Musiker hervor, die die Geschicke der russischen Kunst über viele Jahrzehnte hinweg maßgeblich beeinflussten. Einige von A. G. Rubinsteins Ideen wurden nach seinem Weggang verwirklicht. Der neue Direktor N. I. Saremba richtete Chor- und Opernklassen ein (für die Leitung der letzteren wurde der russische Sänger und Regisseur I. J. Setow engagiert, doch wurde diese Klasse bald wieder geschlossen). Die „Mäzene“ der RMO waren in diesen Jahren bestrebt, die Orchesterabteilung zu entwickeln - zum Nachteil anderer Spezialgebiete. Saremba lehnte es ab, das Konservatorium in eine „Orchesterschule“ umzuwandeln, und war aufgrund von Meinungsverschiedenheiten mit der Großfürstin Jelena Pawlowna gezwungen, den Posten des Direktors aufzugeben. Kurz zuvor hatte W. A. Kologriwow, einer der Organisatoren der RMO, ein Mitarbeiter von A. G. Rubinstein und ein Enthusiast der musikalischen Bildung, seine Tätigkeit am Konservatorium eingestellt.

In den ersten Jahren waren viele Pläne und Aufgaben der RMO eng mit dem Konservatorium verbunden. So heißt es im Jahresbericht der RMO-Direktion, der von A. G. Rubinstein und anderen Direktoren unterzeichnet wurde: „In den Konzerten des Russischen Musikvereins 1865/66 wirkten neben Chören, die fast ausschließlich aus Konservatoriumsschülern bestanden, im Orchester bis zu 20 Schüler mit, was Anlass zu der Hoffnung gibt, dass mit der Zeit die Konzerte des Russischen Musikvereins ausschließlich von Konservatoriumsschülern gespielt werden“⁶.

⁶ LGIA, Bestand 408, Inventarverz. 1, Akte 13, Blatt 157 Rückseite.

Die Pädagogen nahmen die praktische „Rendite“ des Konservatoriums, das schnelle Erreichen der gesetzten Ziele, gerne zur Kenntnis. Aus demselben Bericht geht hervor, dass die Lehrer des Konservatoriums als Experten bei Kompositionswettbewerben auftraten, die der „Förderung einheimischer Talente“ dienten (dieses Dokument bezeugt auch das durchschnittliche Niveau der Produktion von Komponisten): „Für den von der Gesellschaft ausgeschriebenen Wettbewerb, eine Klaviersonate zu schreiben, die aus 4 Teilen besteht: Allegro, Scherzo, Andante und Finale, wurden 6 Klaviersonaten eingesandt <...>. Zur Diskussion gestellt... Der Rat der Professoren des Konservatoriums kam in einer Sitzung am 19. März 1865 zu dem Schluss, dass keine der Sonaten mit dem Preis ausgezeichnet werden könne. Nachdem er jedoch unter den Sonaten zwei bemerkenswerte gefunden hatte, eine unter dem Motto *Suum cuique*, bemerkenswert für ihre vernünftige und elegante Komposition als Ganzes und in Teilen, die andere unter dem Motto *Weite*, attraktiv für die Originalität der Melodien und Wendungen im russischen Volksgeist, beschloss der Rat: diese Sonaten von den anderen zu unterscheiden und als Belohnung für ihre Komponisten - die erste an N. A. von Wilm - hundert Rubel zu geben, und die zweite an N. J. Afanasjew - fünfzig Rubel“⁷.

⁷ LGIA, Bestand 408, Inventarverz. 1, Akte 13, Bl. 150 - 150 Rückss.. N. J. Afanasjew, Violinist und Operndirektor, war ein sehr produktiver Komponist.

Zu den Professoren des St. Petersburger Konservatoriums gehörten von Anfang an hervorragende Musiker und Lehrer. Es wurde der Grundstein für kreative Schulen in verschiedenen Bereichen der musikalischen Aufführung und Komposition gelegt, die sich in der Folgezeit fruchtbar entwickelten.

Neben A. G. Rubinstein⁸ ist hier vor allem Teodor (Fjodor Ossipowitsch) Leschetizky (1830-1915) zu nennen.

⁸ Die Tätigkeit von A. G. Rubinstein als Lehrer für speziellen Klavier- und praktischen Kompositionsunterricht wird in dem ihm gewidmeten Kapitel behandelt (siehe Band 7 dieser Ausgabe).

Der Pole, der in Wien bei Carl Czerny studierte, lebte ab den frühen 1850er Jahren in Sankt Petersburg und leitete bis 1878 eine Klavierklasse am Konservatorium. Der Pianist pflegte über viele Jahre eine enge Freundschaft mit A. G. Rubinstein und stand unter dessen beträchtlichem Einfluss. Zu Leschetizkys Schülern zählten A. N. Jessipowa, M. K. Benois, I. A. Borowka, K. K. von Ark, W. W. Puchalski und W. I. Safonow. Später, in Wien, studierten I. Paderewski, O. Gabilowitsch, A. Schnabel und viele andere Pianisten bei ihm. S. M. Maikapar, der sich bei Leschetizky weiterbildete, erinnerte sich: „Als Pädagoge kann er ohne Übertreibung als genial bezeichnet werden. Sein Unterricht war ein Paradebeispiel für wahre pädagogische Kreativität. Je talentierter der Schüler war, desto höher stieg diese Kreativität. <...> Leschetizkys Verdienste um die russische Pädagogik sind besonders groß. Er hat unseren Konservatorien so viele große Pädagogen hervorgebracht, dass er mit Recht als Vater der höheren russischen Klavierpädagogik bezeichnet werden kann“ (179, 163, 164).

Sowohl Maikapar, A. Potozkaja, A. Schnabel als auch andere Schüler zeichneten das Bild des Pädagogen Leschetizky. Die pädagogische Arbeit dieses Meisters ist am ausführlichsten in dem Buch seines Assistenten (in Wien) M. Brey „Grundlagen der Leschetizky-Methode“ (405) beschrieben. Die spezifische Fixierung der Lektionen ist in diesem Fall besonders wichtig, weil Leschetizkys Tätigkeit bei aller Bedeutung der theoretischen Verallgemeinerung vor allem künstlerischer und praktischer Natur war. Viel Zeit wurde auf die technische Aufrüstung verwendet. Leschetizkys Einstellungen waren recht traditionell, er war ein Verfechter des Fingerspiels, der „aktiven“ Handgelenkführung und ähnlicher Prinzipien, die vielleicht der Vergangenheit angehören. Aber seine reiche Intuition, sein künstlerischer Geschmack und seine große praktische Erfahrung hoben diesen Musiker über einige seiner eigenen Haltungen hinaus. Auf jeden Fall gehörten der koloristische Charakter der Klangfarben und die „Perlentechnik“ der Passagen zu Leschetizkys Schule. Besonderes Augenmerk wurde auf die Klangentfaltung gelegt: das Klavier musste singen, jeder genommene Ton oder jede Konsonanz wurde vorher gehört und realisiert. Beim Auswendiglernen, bei der künstlerischen Vollendung von Werken verlangte Leschetizky das lange Nachdenken über einen musikalischen Text ohne Instrument mehr als die wiederholte mechanische Wiederholung. I. S. Aisberg, ein Schüler von K. K. van Ark und N. A. Rimski-Korsakow, weist auch auf die Verdienste Leschetizkys auf dem Gebiet der Pedaltechnik hin („Aufdeckung des Charakters der Klavierpedalisierung als Element, das diese oder jene Struktur in den Werken von Komponisten der romantisch-virtuosen Schule bedingt“) (12, 87). Konstant waren die Forderungen nach bewusster Phrasierung, reicher, aber keineswegs übertriebener, kompensierter Agogik. Zusammen mit Liszt und Rubinstein trug Leschetizky nicht nur als Konzertpianist, sondern vor allem als Pädagoge dazu bei, den künstlerischen Wert der Werke romantischer Komponisten, vor allem von Chopin, Schumann und Liszt, zu verstehen.

Mitte der 70er Jahre, als Leschetizky ein Vierteljahrhundert lang in St. Petersburg tätig war, schrieb C. A. Cui: „Als Lehrer ist Leschetizky unübertroffen. Das lässt sich anhand der erzielten Ergebnisse mit Sicherheit sagen. Andere große Pianisten waren und sind als Lehrer tätig, aber keiner von ihnen hat so bedeutende Ergebnisse erzielt wie Leschetizky. Er legt besonderen Wert auf Virtuosität, versteht es, sie seinen Schülern zu vermitteln und behindert dabei in keiner Weise deren natürliche, individuelle Entwicklung. Seine Schüler sind keine Kopie von ihm selbst, sondern ihr Spiel ist das Ergebnis einer höchst geschickten und erfolgreichen Entwicklung ihrer angeborenen Fähigkeiten. Etwa 800 Schüler und Studenten sind durch seine Hände gegangen. An erster Stelle steht dabei A. N. Jessipowa, die so schnell und verdientermaßen zu einer weltweiten Berühmtheit wurde. Nach ihr sollten wir die Herren Klimow, Borowka, Frau Schtschetinina, Ponsch, Folbort, Kawelina, Karnowitsch, Schukowskaja, Gamowa, Benois und viele andere zu nennen, um sich der großen Verdienste von Leschetizky um die Kunst zu versichern“ (138, 129-130).

Anton Augustowitsch Gerke (1812-1870) wurde in St. Petersburg als Konzertpianist und nicht weniger als Pädagoge lange vor der Zeit des „Konservatoriums“ weithin bekannt. Es sei daran erinnert, dass neben Hunderten von anderen auch M. P. Mussorgski, P. I. Tschaikowski und H. A. Laroche bei ihm Unterricht nahmen. W. W. Stassow, der bei Gerke an der juristischen Fakultät studierte, hat in seinen Erinnerungen die Anforderungen

des Lehrers auf dem Gebiet des Klavierspielens („perlungestreute Passagen, Präzision und Eleganz“), des Repertoires (neue Werke von Liszt, Chopin, Schumann, Thalberg) und der Bedeutung der hochkünstlerischen Darstellung festgehalten (siehe: 331, 32-33).

Der berühmte tschechische Pianist, Virtuose und Komponist A. Dreyschock (1818-1869) war mehrere Jahre lang am Konservatorium tätig. Pianisten - Schüler des Konservatoriums - wurden aktiv in den Lehrkörper aufgenommen. Noch vor Abschluss des Studiums wurden sie Adjunkten (Assistenten) von K. K. van-Ark, I. O. Rybasow, S. A. Malosemowa; unmittelbar nach Abschluss des Studiums wurden G. G. Kross usw. als Lehrer angestellt.

A. G. Rubinstein lud Henryk Wieniawski (1835-1880), einen in Russland äußerst populären Geiger und Komponisten und einen der herausragendsten Künstler seiner Zeit, ein, sein Violinprofessor zu werden. Die beiden Musiker trafen sich 1858 in Paris, wo sie ein gemeinsames Konzert gaben. Wieniawski zog bald darauf nach St. Petersburg. Am neu eröffneten Konservatorium unterrichtete er neben der Violinklasse auch eine Kammermusikklasse. Unter seinen Schülern ragten heraus: N. K. Putilow - ein Virtuose, der Werke von Paganini, Chopin und selbst Wieniawski spielte; D. A. Panow - Gründer und erster Geiger des „Russischen Quartetts“; W. J. Salin, der erfolgreich in Charkiw, Kiew, Saratow und Moskau arbeitete. Unter Wieniawskis Anleitung lernten auch andere herausragende Geiger, die später den Kurs von A. Auer und anderen Pädagogen abschlossen (darunter P. A. Krasnokutski, später ebenfalls Lehrer am St. Petersburger Konservatorium, dem Nikolai Rimski-Korsakow „Fantasie über russische Themen“ für Violine und Orchester widmete); etwa zwanzig Schüler besuchten jährlich seine Klasse.

In Wieniawskis Unterricht stand eher der Künstler-Praktiker als der Pädagoge-Entertainer im Vordergrund. Einer seiner Schüler, der spätere berühmte Komponist und Publizist W. W. Bessel, behauptete, dass „die Demonstration, d. h. die Aufführung schwieriger Passagen im Unterricht, sowie die genaue Anleitung zur Ausführung - all dies zusammen von hohem Wert war...“ (43, 184). So wie der Künstler Wieniawski in einer Zeit, in der auf der Bühne Salonvirtuosen regierten, die Musik von Beethoven und Mendelssohn in seine Konzertprogramme aufnahm, so setzte auch der Lehrer Wieniawski im Violin- und Ensembleunterricht Werke von Bach (Chaconne, Sonaten), Beethoven (Sonaten, Quartette), Mozart und Haydn (Quartette) sowie das Konzert für Violine und Orchester von A. G. Rubinstein und andere klassische und romantische Musik ein (siehe: 55, 273-275). 1868 wurde Wieniawski am Konservatorium von L. S. Auer abgelöst, der die Leitung der St. Petersburger Violinschule übernahm; seine Blütezeit lag in den folgenden Jahrzehnten.

Ein weiterer herausragender Instrumentalist, der 1863 in die Riege der Professoren des St. Petersburger Konservatoriums aufgenommen wurde, war der Cellist Karl Julewitsch Dawydow (1838-1889). Zuvor hatte er zwei Jahre lang als sehr junger Musiker am Leipziger Konservatorium unterrichtet (im Fach Komposition war er Schüler von M. Hauptmann, einem Professor an diesem Konservatorium, gewesen). Nachdem er sich in St. Petersburg niedergelassen hatte, übte K. J. Dawydow erfolgreich eine umfangreiche und vielseitige schöpferische Tätigkeit aus: er war Solist des Orchesters der Italienischen Oper, ständiges Mitglied des Quartetts, das zunächst von H. Wieniawski und dann von L. S. Auer geleitet wurde, und er komponierte viel und bereicherte das damals

nicht sehr reiche Cellorepertoire. Am Konservatorium unterrichtete er neben einer speziellen Celloklasse auch Kammerensemble-, dann Orchester- und Opernklassen; für kurze Zeit unterrichtete er zunächst auch Musikgeschichte⁹.

⁹ Er wurde eingeladen, diesen Kurs bei der Eröffnung des Konservatoriums zu unterrichten, und übernahm den Cellokurs nach dem Tod von K. B. Schubert im Jahr 1863.

K. J. Dawydow gilt zu Recht als der Begründer der europäischen Celloschule. A. W. Werschbilowitsch, A. E. von Glen, F. F. Mühlert, N. N. Loganowski, D. S. Bzul, J. S. Rosenthal, P. P. Fedorow, A. E. Worobjew, N. N. Potapow, A. W. Kusnezow, I. I. Seifert und viele andere studierten in verschiedenen Jahren bei ihm und bildeten ihrerseits Dutzende von Cellisten aus, die in der Sowjetzeit aktiv wurden. G. Wigan, J. Klengel und K. Fuchs, die zu einem besonderen Besuch nach St. Petersburg kamen, konsultierten Dawydow. Dawydows Klasse, so E. K. Albrecht, war „zweifellos eine der besten“, „eine Modellklasse nicht nur für russische, sondern auch für viele ausländische Konservatorien“ (17, 27). Vergleiche mit ausländischen Bildungseinrichtungen wurden auch von anderen Musikern angestellt, und zwar schon zu Beginn von Dawydows Tätigkeit. So zieht ein Korrespondent einer russischen Zeitschrift, der 1867 das Pariser Konservatorium besuchte und die Schüler des berühmten O. Franchomme spielen hörte, einen Vergleich zugunsten der Schüler von Karl Juljewitsch; nach den Frühjahrsprüfungen 1868 behauptete er, dass „unser Konservatorium uns hervorragende Cellisten liefern wird“¹⁰.

¹⁰ „Sohn des Vaterlandes“, 1868, Nr. 102, S. 2.

Das Repertoire von Dawydows Schülern beschränkte sich nicht auf Werke von Romberg, Servais und anderen damals populären Komponisten, sondern umfasste auch Stücke russischer Komponisten, darunter Dawydow selbst, und vor allem Konzerte von Schumann und Saint-Saëns (Dawydow selbst führte Schumanns Konzert zum ersten Mal in Russland auf).

Einer seiner Schüler erinnerte sich daran, dass Dawydow die Fähigkeit besaß, „jedem das zu geben, worin er sich im Moment am besten zeigen konnte“, und dann, wenn der junge Musiker Vertrauen gewonnen hatte, „das, was ihm am meisten fehlte“ (69, 23). Alle Besonderheiten und alle Errungenschaften des Künstlers Dawydow - von den Prinzipien der Interpretation bis hin zu rein technischen (sogar technologischen) Momenten, die im Kapitel „Konzertleben“ behandelt werden - wurden an seine Schüler weitergegeben.

Es ist unmöglich, Dawydows enorme Hingabe an das Konservatorium nicht zu erwähnen, seinen aktiven Dienst an der Sache der musikalischen Bildung, deren Aufgaben er noch umfassender und demokratischer als A. G. Rubinstein verstand. Dies wurde in der folgenden Periode, als Dawydow Direktor des St. Petersburger Konservatoriums wurde (1876-1887), mit großer Vollkommenheit manifestiert.

Die Gesangsklassen am Konservatorium waren zahlreich und zogen viel Aufmerksamkeit auf sich. Hier gelang es Rubinstein, einen großen künstlerischen und pädagogischen Gewinn zu erzielen. Zu den Professoren gehörte die in den europäischen Ländern bekannte Sängerin Henriette Nissen-Saloman (1819-1879), die schon vor der Eröffnung des Konservatoriums in den Musikklassen tätig war. Die russischen Musikliebhaber erinnerten sich noch gut

an H. Nissen, eine Primadonna der italienischen Oper, eine Schülerin des berühmten M. Garcia. Garcia, der auf Tournee war, und ihr Name stärkten das Ansehen der jungen Einrichtung. Die Ergebnisse der Arbeit wurden bald anerkannt. In dem zitierten Bericht des RMO für das Jahr 1864/65 über die erste Abschlussprüfung heißt es, dass er mehrere weibliche Stimmen gefunden habe, die bald die russische Opernbühne schmücken könnten; außerdem verdiene die ausgezeichnete Unterrichtsmethode von Frau Nissen Anerkennung, und wenn die Schüler ihrer Klasse die Möglichkeit hätten, auf die Bühne zu gehen, würden sie der Verbreitung einer wirklich guten Gesangsmethode in Russland großen Nutzen bringen können“¹¹.

¹¹ LGIA, Bestand 408, Inventarverz. 1, Akte 13, Bl. 155- 155 Rückseite.

Nissens Schülerinnen, die Teilnehmerinnen der erwähnten Konservatoriumsaufführung „Orpheus“ N. A. Irezkaja und J. A. Lawrowskaja, waren die ersten Schülerinnen ihrer Klasse, die in Russland sangen. A. Lawrowskaja, wurden zur ersten herausragenden Kammersängerin und Professorin am St. Petersburger Konservatorium; die zweite wurde eine gefeierte Opern- und vor allem Kammersängerin und Professorin am Moskauer Konservatorium.

Seitdem hat die Nissen-Saloman-Klasse Dutzende von Sängern hervorgebracht, die auf den Bühnen der Großstadt und der Provinz tätig sind und in vielen Städten unterrichten. Es sind dies W. I. Raab, ein Künstler des Mariinski-Theaters, Professor am St. Petersburger Konservatorium, ein aktiver Propagandist des russischen Repertoires; P. S. Lewizkaja, ebenfalls eine Künstlerin des Mariinski-Theaters, die erfolgreich in Paris und London auftrat; A. P. Krutikowa, die nach dem Abschluss des Konservatoriums, wie die vorangegangenen, eine andere Opernbühne des Landes betrat, dann in Moskau, Odessa, Charkow arbeitete; E. F. Zwanziger, A. A. Poljakowa-Chwostowa - Professoren des St. Petersburger Konservatoriums; Opern- und Kammersängerin W. Panajewa -Karzewa und viele andere.

Nissen-Saloman fasste ihre reichen pädagogischen Erfahrungen in einem wertvollen methodischen Handbuch zusammen, das auf Initiative von A. G. Rubinstein begonnen, am Vorabend seines plötzlichen Todes fertiggestellt und 1888 veröffentlicht wurde. Diesem Werk ist ein Vorwort und ein Nachruf des Herausgebers vorangestellt, in dem die Biographie ausführlich dargestellt und das Werk der Autorin charakterisiert wird: „Frau Nissen-Saloman hat in Russland eine Schule im vollen Sinne des Wortes gegründet und sich damit für immer das schönste und dauerhafteste Denkmal gesetzt. Alles, was in St. Petersburg und in Russland gut singt, ist ausschließlich ihren Schülern zu verdanken. <...>. Ihr Unterricht wurde durch zwei Eigenschaften unterstützt: ihr (für eine Sängerin) außergewöhnliches pianistisches und theoretisches Wissen, verbunden mit einem erstaunlichen Gedächtnis, das es ihr erlaubte, alles ohne Noten zu begleiten und in jede Tonart zu transponieren. <...> Trotz ihres Alters war sie im Vollbesitz ihrer Stimme ... und konnte ihren Schülern alles vorsingen ...“ (188, VI).

Nissen-Salomans „Schule des Gesangs“ ist ein großartiges Werk, das sich durch seine Durchdachtheit, seine Ausführlichkeit und den Zusammenhang seiner beiden Hauptteile auszeichnet: dem ersten, theoretischen Teil (22 Abschnitte), und dem zweiten, der Notation, praktischen Teil (über 400 Seiten). Der Autor stellt hohe Anforderungen an die Studierenden in den Bereichen

Klangbildung, Intonation, Atmung, korrekte Intonation, Textaussprache, allgemeine musikalische Bildung und Vermittlung des Inhalts des Werkes. Die empfohlenen Listen und Beispiele umfassen Vokalmusik von Bach, Pergolesi, Lully, Gluck, Cherubini, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, italienischen Opernkomponisten und russischen Komponisten wie Anton Rubinstein.

Die musikalische und theoretische Ausbildung wurde am St. Petersburger Konservatorium durch N. I. Saremba vertreten. Die Charakterisierung dieses Lehrers ist nicht unbedeutend, und sei es nur, weil P. I. Tschaikowski und H. A. Laroche in seiner Klasse studierten. Die Geschichte hat es so eingerichtet, dass Saremba der Nachwelt vor allem als Prototyp einer der vernichtenden Satiren in M. P. Mussorgskis „Rajak“ in Erinnerung geblieben ist, was nicht ganz gerecht ist. Nikolai Iwanowitsch Saremba (1821 -1879) wurde an der Universität von St. Petersburg ausgebildet und studierte gleichzeitig Klavier bei A. A. Gerke und Cello bei I. W. Gross. Als Musiker formte er sich jedoch erst später, als er bei A. B. Marx in Berlin den theoretischen Zyklus studierte. Es sei daran erinnert, dass dieser bedeutende Theoretiker, Professor an der Berliner Universität, später einer der Gründer des Berliner Konservatoriums, Autor eines vielfach nachgedruckten Kompositionslehrbuchs sowie einer Monographie über Beethovens Werk, für seine Zeit ästhetisch fortschrittliche Positionen vertrat. Er war ein glühender Verfechter des Programmsymphonismus, und die von ihm gegründete und herausgegebene „Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung“ bildete den Gegenpol zur eher konservativen „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ in Leipzig. A. B. Marx wurde von W. W. Stassow außerordentlich hoch geschätzt.

N. I. Saremba war zum Zeitpunkt der Eröffnung des Musikunterrichts noch kein alter Mann, etwa 40 Jahre alt, ungewöhnlich begeistert von seiner Arbeit. Die Erinnerungen von H. A. Laroche, die er im Auftrag von M. I. Tschaikowski für die Biografie von P. I. Tschaikowski verfasst hat, zeichnen ein anschauliches Bild von Saremba: „Nikolai Iwanowitsch besaß viele der Eigenschaften, die einen idealen Professor ausmachen Er erschien in voller Stärke, hatte den Kurs offensichtlich bis ins letzte Detail vorbereitet und ausgearbeitet.... Wie es sich für einen überzeugten Marx-Jünger gehört, war Nikolai Iwanowitsch ein musikalischer Liberaler und Progressist, der nicht nur an Beethoven im Allgemeinen, sondern auch an seine letzte Periode im Besonderen glaubte...“ (148, 279). Auf Drängen von A. G. Rubinstein las Saremba nach dem Harmonielehrgang den strengen Kontrapunkt anhand des gerade erschienenen Lehrbuchs von G. Bellerman. Nach Laroches Beobachtungen zeichnete sich Saremba jedoch auch durch beträchtliche Einschränkungen aus: er kannte die „neueste“ Bewegung der Musik in Deutschland, vertreten durch Schumann, nicht, „er kannte Berlioz nicht und ignorierte Glinka. Seine Entfremdung von russischem Boden war in diesem letzten Umstand besonders deutlich“ (148, 280). Nein, es war kein Zufall, dass Saremba zum Objekt von Mussorgskis Parodie wurde: es war ein anderer Pol. Eine solide Schule und systematische musiktheoretische Kenntnisse waren aber sicherlich nützlich, vor allem in jenen frühen Jahren der russischen Berufsmusikausbildung.

A. S. Faminzun, der von 1866 bis 1872 Musikgeschichte und Ästhetik lehrte, wurde zu Recht getadelt. Der Unmut von so unterschiedlichen Musikern wie Serow, Cui und Laroche war auf Faminzuns Beschränkungen und Konservatismus zurückzuführen, und Mussorgskis Pamphlet „Klassiker“ war

richtig. Es ist nicht zu übersehen, dass Faminzun als Schüler von M. Hauptmann und E. F. Richter am Leipziger Konservatorium nützliche Übersetzungen von Richters und A. B. Marx' Lehrbüchern anfertigte.

Nur vier Jahre lagen zwischen der Eröffnung der Konservatorien in St. Petersburg und Moskau. Aus heutiger Sicht schien die Entwicklung dieser Bildungseinrichtungen damals natürlich alles andere als sicher. In seinen Briefen an seine Mutter äußerte A. G. Rubinstein diesbezügliche Bedenken: Selbst er war sich nicht sicher, ob das Land ein zweites Konservatorium brauchte. Die Zweifel zerstreuten sich jedoch bald, und Moskau machte sich die Erfahrungen der Hauptstadt zunutze. Auch hier bestand die erste Aufgabe der Russischen Musikgesellschaft darin, den Unterricht zu organisieren. Der Musikunterricht wurde im selben Jahr 1860 eröffnet wie die RMO, also sechs Jahre vor dem Konservatorium. In dieser Zeit überstieg die Zahl der Schüler in den Klassen 250 Personen, und der Lehrkörper wurde in großem Umfang gebildet. Und nicht nur die besten Moskauer Musiker waren beteiligt, sondern auch solche aus St. Petersburg - P. I. Tschaikowski, der 1866 sein Studium am Konservatorium abschloss, und danach die hervorragenden ausländischen Künstler F. Laub und B. Kossak, die in Moskau auftraten. N. G. Rubinstein, der in Moskau ein enormes künstlerisches Ansehen genoss, übte eine besonders große Anziehungskraft auf die Klassen aus. Vor der Eröffnung der Klassen gab er eine kleine Anzahl von Privatstunden, aber mit der Eröffnung der Klassen mussten sich alle Studenten, die seine Anleitung suchten, dort einschreiben, was den Klassen sofort eine feste und stabile Position gab", schrieb N. D. Kaschkin, ein Historiograph des Moskauer Musiklebens, einer der Lehrer der Klassen und Professor am Konservatorium seit dem Zeitpunkt seiner Gründung (102, 6).

Die Bedürfnisse, die der russischen Kultur zu dieser Zeit eigen waren, veranlassten viele männliche Musiker, einen Chor zu gründen. Neben dem Unterricht in Sologesang, Klavier, Streich- und Blasinstrumenten, Theorie und Solfeggio wurde eine kostenlose Chorklasse eröffnet, die gelegentlich von etwa 250 Personen besucht wurde - eine Art „freie Musikschule“ (siehe 191). Wie in der BMSCH wurde auch hier der Chorgesang nach dem numerischen Chev -System (*Methode Galin-Chev -Paris*) unterrichtet. Der Propagandist dieser Methode war Konstantin Karlowitsch Albrecht (1836-1893), N. G. Rubinsteins engster Mitarbeiter am RMO und am Konservatorium und in den späten 1870er Jahren Gründer und Dirigent der Russischen Chorgesellschaft; Albrecht wurde von Odojewski und Laroche unterstützt.

Alle beschriebenen Maßnahmen bedingten die Bereitschaft für den Start des Konservatoriums.

Die Einweihung des Moskauer Konservatoriums fand am 1. September 1866 statt. Nach Ansprachen von N. G. Rubinstein, Vertretern des Direktoriums der Moskauer Filiale der RMO, B. F. Odojewski, den künftigen Professoren F. Laub und P. I. Tschaikowski wurde ein musikalischer Abend veranstaltet. Auf dem Programm standen die Kammermusikwerke von Beethoven. Die von N. D. Kaschkin berichtete Tatsache ist weithin bekannt: „Tschaikowski beschloss, dass die erste Musik am neu eröffneten Konservatorium die Musik von Glinka sein sollte, und spielte deshalb auswendig die Ouvertüre aus ‚Ruslan und Ljudmila‘... Alle waren sehr zufrieden, besonders mit dem Gedanken, der ihn leitete, obwohl die Aufführung selbst gut war“ (97, 30).

Im ersten Studienjahr waren es 150 Studenten. Wie am St. Petersburger Konservatorium war das Kontingent sowohl in sozialer Hinsicht als auch in Bezug auf Alter und Ausbildungsstand äußerst heterogen. Auch hier wurden verschiedene Ausbildungsniveaus kombiniert und auch allgemeinbildende („wissenschaftliche“) Fächer unterrichtet. Der Wunsch, umfassend ausgebildete Musiker hervorzubringen, war in Moskau vielleicht noch deutlicher. „N. G. Rubinstein stellte von Anfang an hohe Anforderungen an die allgemeine musikalische Entwicklung der Studenten und schätzte und förderte erfolgreichen Unterricht in Harmonielehre und Musiktheorie im Allgemeinen sehr. Andererseits widerstand er mit der ganzen Kraft seiner unermüdlichen Energie der Tendenz, den theoretischen Unterricht zu vernachlässigen“, berichtet Kaschkin (102, 16). Diese Betonung, die auch in Rubinsteins „Petersburger“ Tätigkeit zu finden war, bedeutete eine konsequente Überwindung des Dilettantismus, des Unterrichts einer „künstlerischen Spezialität“, wie es in der Vorkonservatoriumszeit der Fall war.

Es wurden wichtige praktische Schritte unternommen, um die Studenten an die berufliche Tätigkeit in Moskau heranzuführen: der obligatorische Klavierunterricht in den unteren Klassen wurde älteren Pianisten anvertraut. Die Absolventen der ersten Abschlussklasse (im Frühjahr 1870) traten während der Saison als Solisten in Konzerten der RMO auf. A. J. Sograff (Dulowa) spielte das Litolff-Konzert mit dem Orchester, und bei einer anderen Gelegenheit spielte sie Solostücke von Chopin und A. Rubinstein. N. A. Muromzewa trat mit einem Konzert von Moscheles im Symphoniekonzert und als Mitglied eines Trios im Quartettabend auf. Beide erhielten Diplome und wurden im Laufe der Zeit zu bemerkenswerten Pianisten. Einige Sängerinnen und Sänger traten auch bei öffentlichen Konzerten auf.

Die Konservatoriumsaufführungen hatten großen Anklang. Den Anfang machte im Mai 1869 die Inszenierung von Glinkas „Ein Leben für den Zaren“ unter der Leitung von N. G. Rubinstein und dem bekannten Schauspieler des Maly-Theaters, S. W. Schuiski. Dabei wurden die Kürzungen, die normalerweise auf der Bühne des Bolschoi-Theaters vorgenommen wurden, aufgehoben. Der Chor und das Orchester bestanden fast ausschließlich aus Konservatoriumsstudenten. In einer der Presserevisionen hieß es: „Die Darsteller singen nicht nur ihre Rollen, sondern spielen sie auch auf eine andere Art und Weise, so dass das Publikum den vollen Eindruck erhält, die Oper sei ein Musikdrama und nicht nur eine Ansammlung von mehr oder weniger gekonnt vorgetragenen Musiknummern, wie es auf Opernbühnen oft der Fall ist ...“¹².

¹² „Die Stimme“, 1869, 14. Mai.

In den Jahren, in denen die russische Oper in Moskau mit enormen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, war die Aufführung im Konservatorium ein Ereignis. Die zweite Aufführung, die auf große Resonanz stieß, war Glucks „Orpheus“ (Mai 1872), die in Moskau noch nie aufgeführt worden war. In der Titelrolle glänzten E. P. Kadmina und S. I. Eiboschenko - später berühmte Opernkünstler.

Das Zweite Russische Konservatorium versammelte hervorragende pädagogische Kräfte. Und, was sehr wichtig ist, diese Kräfte waren vereint, geeint durch ein einziges Ziel. Die bekannte Abgeschlossenheit von der

Hauptstadt, dem Hof und den Mächtigen im Allgemeinen, die Eigenheiten der demokratischeren Kjukow-Kultur und die Tendenz der Moskauer, die wissenschaftliche und künstlerische Intelligenz zu konsolidieren, waren allesamt Faktoren. Obwohl seit der Gründung des ersten russischen Konservatoriums nur wenig Zeit verstrichen war, wurden seine Erfahrungen berücksichtigt und das dort ausgebildete Personal als Lehrer akzeptiert. N. G. Rubinstein, territorial und zeitlich von den akuten Konflikten der Anfangszeit entfernt, stand auf einer recht breiten ästhetischen und kulturellen Basis. Er knüpfte kreative Kontakte zu vielen St. Petersburger Musikern. In Vorbereitung der Eröffnung des Konservatoriums lud Rubinstein A. N. Serow ein, Musikgeschichte und theoretische Fächer zu unterrichten. Vielleicht fanden diese Verhandlungen bereits im März 1862 statt, als Serow im Auditorium der Universität in der Mochowaja-Straße eine Vorlesung zum Thema „Über die Oper als Musikdrama“ hielt. Serow lehnte ab und Tschaikowski, der noch niemandem bekannt war, wurde eingeladen. Der junge Rubinstein hatte eine freundschaftliche Beziehung zu M. A. Balakirew. Rubinstein und später sein Schüler A. I. Siloti nahmen das Nikolai Grigorjewitsch Rubinstein gewidmete Stück „Islamey“ in ihre Programme auf und spielten es brillant. Rubinstein versuchte auch, Balakirew an das Konservatorium zu holen - Anfang und Ende der 70er Jahre - aber ohne Erfolg.

Am Moskauer wie am Petersburger Konservatorium standen die Klavierklassen an erster Stelle, und hier nahm Rubinstein eine herausragende Stellung ein. Sein starker Einfluss auf seine Schüler war vor allem auf sein künstlerisches Talent, die Größe seiner künstlerischen Persönlichkeit zurückzuführen. Rubinsteins musikalische und theoretische Ausbildung und seine brillante Kenntnis der Weltmusikliteratur ergänzten viele seiner Qualitäten als Klavierpädagoge.

Nikolai Grigorjewitschs grundlegende Forderung war ein tiefes, ernsthaftes Studium des Notentextes. Er begrüßte die Einstellung zu Urtexten und war, in den Worten eines seiner besten Schüler, E. Sauer, „ein prinzipieller Gegner aller neu überarbeiteten und korrigierten Ausgaben“ (zitiert in: 14, 235). Das Repertoire seiner Schüler, von dem das Archiv des Konservatoriums (Programme von Abenden und Prüfungen) und seine Memoiren einen Eindruck vermitteln, war umfangreich und vielfältig: Bachs Präludien und Fugen aus dem „Wohltemperierten Klavier“, Bachs von Liszt transkribierte Orgelfugen, viele Beethoven-Sonaten, alle Sonaten von Schumann und Chopin, Konzerte von Beethoven, Weber, Schumann, Grieg, Saint-Saëns, Brahms, A. Rubinstein, usw.

N. G. Rubinstein war äußerst anspruchsvoll, wenn es darum ging, den musikalischen Sinn und die Struktur einer Komposition zu studieren und aufzudecken. „In die Klasse von N. G. konnte man nur mit ausreichenden theoretischen Kenntnissen über Harmonie, Kontrapunkt und Orchestrierung eintreten“, berichtet sein Schüler R. W. Genika (53, 799). N. D. Kaschkin spricht von der gleichen wichtigen Eigenschaft: „N. G. begnügte sich nicht mit der formalen Ausführung der Anweisungen des Komponisten und verlangte von den Schülern ein Verständnis der Komposition, ihres Modulationsplans, des melodischen und harmonischen Inhalts usw., wobei er aus einer solchen Analyse Phrasierung, dynamische Abstufungen, Pedalisierung und im Allgemeinen alles, was mit der Aufführung zusammenhängt, ableitete...“ (103, 14).

N. G. Rubinstein griff kaum auf die programmatische Interpretation von Stücken zurück, aber die Analyse der Elemente der musikalischen Sprache nahm einen wichtigen Platz im Unterrichtsprozess ein. Die Charakterisierung seiner pädagogischen Prinzipien und Herangehensweisen erlaubt es uns indirekt, ihn als einen Interpreten zu beurteilen, der sich im Gegensatz zu seinem älteren Bruder durch - konventionell gesprochen - „Nicht-Programmatik“ auszeichnete. E. Sauer, A. I. Siloti, S. I. Tanejew, A. J. Sogra-Dulowa, N. A. Muromzewa, N. N. Kalinonskaja, F. Friedenthal und viele andere von Rubinsteins Schülern wurden Konzertpianisten und bedeutende Lehrer.

N. G. Rubinstein zog weitere maßgebliche Lehrer in die Klavierklassen: Józef Wieniawski (Bruder von Henryk Wieniawski), den berühmten Wiener Pianisten Anton Door (beide arbeiteten für kurze Zeit), den populären Moskauer Pädagogen A. I. Dubuque und den wichtigsten von ihnen, Karl Klindworth.

Die Klassen der beliebtesten Moskauer Künstler - des Geigers F. Laub und des Cellisten B. Cossman - waren nicht weniger attraktiv.

Wie am St. Petersburger Konservatorium war die personelle Besetzung der Blechbläserklassen ein großes Problem. Amateure traten nicht in diese Klassen ein, und der Gedanke der Professionalisierung hatte sich noch nicht durchgesetzt. Kostenloser Unterricht für Blechbläser und spezielle Stipendien trugen dazu bei, die Situation zu verbessern und die Orchestermusiker auszubilden, die das Land brauchte.

Unter den Gesangspädagogen ist vor allem Alexandra Dormidontowna Alexandrowa-Kotschetowa (1833-1902) zu nennen. Sie war eine Schülerin von G. W. Teschner und F. Ronconi. Wie in anderen Fällen auch, kam es in ihrer darstellerischen und pädagogischen Tätigkeit zu einer Assimilierung westeuropäischer Schulen, begleitet von einem Umdenken, einer „Reintonisierung“ auf russischem Boden. Die reichhaltige kulturelle, theatralische und musikalische Atmosphäre Russlands hatte einen bedeutenden Einfluss auf die italienischen Lehrer. Und die russische Sängerin, die auf der Bühne des Bolschoi-Theaters erfolgreich Hauptrollen in Opern von Werstowski, Glinka und Dargomyschski gesungen hat, ist sich dessen voll bewusst. Das Repertoire von Alexandrowa-Kotschetowas Schülern und Studenten (im Gegensatz zu Nissen-Saloman arbeitete die Moskauer Sängerin auch mit Männerstimmen) umfasste neben den traditionellen italienischen Arien und Stücken auch russische Musik¹³.

¹³ Ausführliche Erinnerungen an den Unterricht von A. D. Alexandrowa-Kotschetowa wurden von einer ihrer Schülerinnen, der Opernkünstlerin A. N. Amfiteatrowa-Lewizkaja, hinterlassen (siehe: 52, ??).

Sie sang Auszüge und Teile aus Opern von Glinka und Dargomyschski (letzteren schätzte die Sängerin sehr) sowie Romanzen von Tschaikowski. Ihre Schüler sind sowohl bei RMO-Konzerten als auch bei Konzerten der offenen Klasse aufgetreten.

P. I. Tschaikowski kommentierte einen dieser Auftritte: „Wir haben bei diesem Konzert zahlreiche Schüler und eine Schülerin von Frau Alexandrowa gehört, denen man dazu gratulieren kann, dass ihre Talente in gute, erfahrene Hände gefallen sind. Frau Alexandrowa versucht nicht, wie manche Gesangslehrer, die Augen des Publikums mit den schlechten Trillern und groben Fiorituras ihrer Schüler zu vernebeln. Sie ist offensichtlich vor allem bestrebt, nur die natürliche Entwicklung und Stärkung der Stimmorgane sowie die einfache, normale

Tonerzeugung (émission) zu fördern - und ist es nicht das, worum es bei der Kunst des Singens geht? Nichts ruiniert die Stimmen so sehr wie die gewaltsame Anwendung von Koloraturverzerrungen, die eine voll gestärkte, fest platzierte Stimme erfordern. Frau Alexandrowa vernachlässigt auch diese Feinheiten der Schule nicht, aber sie stellt sie nicht in den Vordergrund, sondern widmet ihre ganze Aufmerksamkeit dem breiten, bewussten Gesang“ (389, 143-144). Bei einer anderen Gelegenheit wies Tschaikowski auf das Debüt von E. P. Kadmina am Bolschoi-Theater hin und hob ihre Stimme hervor – „der reinste Mezzosopran mit einem sehr einfühlsamen, warmen Timbre, der sehr gut choreographiert ist und von der ausgezeichneten Methode ihrer Lehrerin Frau Alexandrowa zeugt“ (382, 146). Unter den von Alexandrowa-Kotschetowa ausgebildeten Sängern sind die prominenten Opernsänger A. W. Swjatlowkaja, O. A. Pustynina, M. M. Karjakin und P. A. Chochlow zu nennen.

Zur gleichen Zeit unterrichteten A. R. Osberg, W. N. Kaschperow und B. Walzek in den 60er Jahren in den Gesangsklassen des Moskauer Konservatoriums. Am Ende dieser Periode trat J. Galvani auf, doch sein fruchtbares Werk gehört in die folgenden Jahrzehnte.

Eine Tatsache von großer Bedeutung war Tschaikowskis pädagogische Tätigkeit, die zwölf Jahre dauerte. Er unterrichtete Kurse in Instrumentaltheorie, Harmonielehre und Instrumentation (letztere zusammen mit Komposition – „freie Komposition“)¹⁴.

¹⁴ Die einzige Quelle, die über die Theorie- und Instrumentationskurse berichtet, sind S. I. Tanejews Notizen zu den vollendeten Werken mit Tschaikowskis Korrekturen (siehe: 105, 21-24, ??).

Der Harmoniekurs war von besonderer Bedeutung. Sein Unterricht in diesem Kurs gipfelte in der Erstellung des „Leitfadens für das praktische Studium der Musiktheorie“ (1869-1871; 1872 veröffentlicht und mehrfach nachgedruckt). Tschaikowskis Lehrbuch ist das erste pädagogisch-methodische Werk eines russischen Komponisten der Klassik (Glinkas „Anmerkungen zur Instrumentation“, die 1856 von Serow aufgezeichnet und veröffentlicht wurden, können nur zum Teil zu dieser Gattung von Lehrbüchern gezählt werden). Diese Linie wurde in der Geschichte der russischen Musikkultur von N. A. Rimski-Korsakow, A. S. Arenski und S. I. Tanejew fortgesetzt.

Die Aufzeichnungen Tanejews lassen vermuten, dass das Lehrbuch die individuelle pädagogische Praxis Tschaikowskis zusammenfasste und die Frucht seines Unterrichts und seiner Schlussfolgerungen daraus war. So war der Schüler während des gesamten Kurses aktiv an der Harmonisierung von Melodien und Mittelstimmen beteiligt, was ein Novum im Vergleich zu E. F. Richters Lehrbuch darstellte, in dem solche Aufgaben erst am Ende gestellt werden (vermutlich benutzte Tschaikowski dieses Lehrbuch in den ersten zwei oder drei Jahren seines Unterrichts). Die von Tschaikowski begründete Tradition wurde von Rimski-Korsakow weiterentwickelt, der in seinem Lehrbuch vorschlug, Melodien schon zu Beginn des Unterrichts zu harmonisieren. In der pädagogischen Praxis der russischen Konservatorien wurden weitere Besonderheiten der Präsentation und Interpretation des Materials eingeführt (siehe: 22?, XVI-XVII). Tschaikowskis Lehrbuch verbindet die Aufmerksamkeit für die melodische Natur der Harmonie, die Theorie und Praxis der Intonation mit modus-funktionalen Aspekten.

Schon vor Beginn seiner pädagogischen Tätigkeit am Moskauer Konservatorium hatte Tschaikowski mit Lehrbüchern und Lehrmitteln auf die Bedürfnisse der Musikerziehung reagiert. Auf Initiative von A. G. Rubinstein übersetzte er im Sommer 1865 den „Leitfaden zur Instrumentation“ von F.-O. Gevaert (das Werk des berühmten belgischen Musikwissenschaftlers mit dem Titel „Abhandlung über die Instrumentation“ war erst zwei Jahre zuvor in Lüttich erschienen). Tschaikowski versah das Buch mit einer Reihe von Anmerkungen, in denen er den Haupttext ergänzte und manchmal korrigierte. Außerdem stellte er Beispiele aus Glinkas Partituren der beiden Opern und drei symphonischen Werken vor. Ende der 60er Jahre wurden zwei weitere Übersetzungen Tschaikowskis veröffentlicht: R. Schumanns „Lebensregeln und Ratschläge für junge Musiker“ und I. K. Lobes „Musikalischer Katechismus“.

In der Vorkonservatoriumszeit wurden in Russland zahlreiche Handbücher veröffentlicht - verschiedene Klavier- und Gesangsschulen sowie pädagogische und methodische Werke zu einzelnen Bereichen der Musiktheorie und -geschichte. Dazu gehören I. K. Hunkes „Anleitung zum Studium der Harmonielehre, geeignet zum Selbststudium“ (St. Petersburg, 1852) und seine „Vollständige Anleitung zum Komponieren von Musik“ (St. Petersburg, 1863). Eine Reihe von Artikeln und Vorlesungen von A. N. Serow (vor allem der Zyklus „Über die Musik von ihrer technischen, historischen und ästhetischen Seite“) hatte einen ausgeprägten pädagogischen Charakter. Serow räumte ein: „Was er über Musik weiß, hat er selbst ohne die geringste Aufsicht gelernt, aber deshalb ist er mit gedruckten Musikhandbüchern und Lehrbüchern jeder Art bestens vertraut“ (269, 1584). Die Reihe der verschiedenen Arten von Kursen und Handbüchern war ein wichtiger Aspekt seiner Tätigkeit. In dem zitierten Artikel übt er zum Beispiel eine gut begründete und scharfe Kritik an I. Schlüters „Übersicht über die allgemeine Geschichte der Musik“, die 1866 von Bessel übersetzt und veröffentlicht wurde. Die von Tschaikowski angefertigte Übersetzung (mit Ergänzungen) von Gevaerts Werk löste bei Serow helle Zustimmung aus: „...die russische musikalische Jugend sollte Herrn Tschaikowski ein großes Dankeschön sagen“ (269, 1800). In diesem Werk, das speziell der pädagogischen „Produktion“ des Moskauer Konservatoriums gewidmet ist, wird dem hier erstmals vorgestellten Kurs - der Geschichte des russischen Kirchengesangs - besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Im Kapitel „Musikalische Kritik und Wissenschaft“ wurde die Bedeutung des Buches von D. W. Rasumowski bereits erwähnt, doch muss hinzugefügt werden, dass es sich um ein Lehrbuch mit dem Untertitel „Aus dem Unterricht am Konservatorium der Moskauer Musikgesellschaft“ handelte; im Vorwort wies der Autor darauf hin, dass „die Veröffentlichung einen rein pädagogischen Zweck verfolgt“. Odojewski, der zu dieser Zeit in engem Kontakt mit Rasumowski stand, war der Urheber dieses Kurses. Der Kurs über die Geschichte des Kirchengesangs ergänzte weitgehend den Kurs über die Geschichte der fremden einheimischen Musikkultur und ersetzte ihn in mancher Hinsicht. Obwohl letztere H. A. Laroche anvertraut wurde (die Artikel des jungen Studenten des St. Petersburger Konservatoriums wurden auch von Serow in der zitierten Rezension wohlwollend bewertet), nahm dieses Thema bis zur Oktoberrevolution einen untergeordneten Platz ein. Im Großen und Ganzen spricht Serow beim Studium der wissenschaftlichen und methodischen Arbeit der beiden russischen Konservatorien „vom größten Unterschied zwischen St. Petersburg und Moskau“ (304, 1790) - zugunsten der jüngeren Institution. Auch wenn seine Einschätzungen nicht frei von Subjektivität sind, kann man nicht umhin, ihm

zuzustimmen, dass die theoretische Komponistenfakultät in Moskau nicht zuletzt dank Tschaikowski auf einem hohen Niveau stand.

In anderen russischen Städten waren die 60er Jahre noch durch „vorprofessionelle“ Formen der Ausbildung gekennzeichnet, obwohl die Organisation von RMO-Zweigstellen auch in diesem Bereich immer wieder Veränderungen mit sich brachte. In Kiew zum Beispiel nahm 1868 eine Musikschule ihre Arbeit auf, und ein Jahr später - bezahlte Elementarklassen für Chorgesang, geleitet von A. Hubert, einem Absolventen des St. Petersburger Konservatoriums, später Professor am Moskauer Konservatorium. Ein weiteres typisches Beispiel ist Saratow, wo viele Jahre lang Musik in privaten Pensionen und später in einem Fraueninstitut unterrichtet wurde. Die Musikklassen dieses Instituts wurden 1856 eröffnet; bis in die 80er Jahre gab es unter den Gesangs- und Klavierlehrern keine russischen Musiker, und der Inspektor war einmal der bereits erwähnte A. Henselt. 1866 wurde in der Stadt eine private Musikschule von O. K. Fritsche eröffnet, in der laut Ankündigung und Programm Klavier, Violine, „die Gesetze der Harmonie“ sowie „zusätzlich Orchestrierung“ unterrichtet wurden (80, 155). In Kasan waren bis Anfang der 70er Jahre nur Privatlehrer in den einzelnen Fachbereichen tätig, und erst 1870 eröffnete L. K. Nowizki eine private Musikschule. Das Entstehen von Musikhochschulen und der Beginn eines vollwertigen Prozesses der musikalischen Ausbildung gehören in die nächste Periode.

KONZERTLEBEN

Der gesellschaftliche Aufbruch der späten 50er - 60er Jahre spiegelt sich am unmittelbarsten im Bereich des Musiklebens wider. Qualitative, radikale Verschiebungen fanden in seiner gesamten Struktur statt. Als unmittelbare Folge der Veränderungen des öffentlichen Bewusstseins bedingten sie ihrerseits neue Beziehungen eines größeren Personenkreises zur musikalischen Kunst. Die Unzugänglichkeit der klassischen und zeitgenössischen Musik für diesen Hörerkreis, die Unregelmäßigkeit und mangelnde Intensität der Konzertpraxis, die für die vorangegangenen Jahre charakteristisch waren, gerieten in Konflikt mit den Bedürfnissen des sozialen und kulturellen Lebens. Diese Situation führte zu einer tiefen Unzufriedenheit der Zeitgenossen.

Der Wandel in der Wahrnehmung und in der Praxis: vom versammelten Konzert und dem „Virtuoskonzert“ zum „Interpretenkonzert“ und schließlich zum „Komponistenkonzert“, bei dem das Hauptinteresse den aufgeführten Werken gilt; von Werken kleinerer Autoren zu systematisch präsentierten Meisterwerken; von Solokonzerten zu Orchester- und Chorensembles; von der Vorherrschaft ausländischer Musiker zu regelmäßigen Auftritten russischer Musiker - dieser Wandel vollzog sich nicht sofort. In den Provinzen vollzog sich diese Entwicklung über Jahrzehnte, in St. Petersburg und Moskau relativ schnell.

Das Bedürfnis nach einem Musikleben mit nationalem Charakter, das bereits gegen Ende der vorangegangenen Periode festgestellt worden war, begann sich erst ab Ende der 50er Jahre und insbesondere in den 60er und sogar 70er Jahren tatsächlich zu realisieren. Lange Zeit wurde noch ein unverhältnismäßig

großer Platz im Bewusstsein der Öffentlichkeit von auftretenden Musikern eingenommen („Künstlerkonzert“). Ein Blick in die Zeitungen zeigt, dass nicht nur ein herausragender Künstler, sondern auch ein durchschnittlicher Künstler oder gar ein Wunderkind mehr Reaktionen hervorrief als ein bedeutender Komponist.

Bereits 1858 stellte A. N. Serow in einer wohlwollenden Rede über einen anderen „Musikmorgen“ an der St. Petersburger Universität fest, dass „für Musikliebhaber ... die gegenwärtige Zeit ungünstig ist“; „die Mehrheit des Konzertpublikums“ glaubt, „dass alle Sinfonien (einschließlich Beethovens) in einem Konzert denselben Zweck erfüllen wie Ouvertüren im Theater, d.h. sie existieren, um das Publikum auf die Stücke der Solisten vorzubereiten; die virtuoson Solisten ... sind das Hauptinteresse des Konzerts... der Hauptkern desselben; Beethoven und Gluck werden dazu gegeben, wie die Polkas und Walzer in den Pausen der Theaterstücke des Alexandriski Theaters“ (259, 330-331).

Der Typus des Konzerts, der allmählich der Vergangenheit angehörte, rief bereits eine ausgesprochen ironische Haltung hervor. Der Weggefährte von N. A. Nekrassow, I. I. Panajew, der eine monatliche Zeitschrift über das Leben in der Hauptstadt herausgab, nannte es in einem seiner Feuilletons so: „G. Servais - der Löwe der musikalischen Saison 1857 <... >, eine leicht entworfene Skizze eines ausländischen Geigers, Flötisten oder Pianisten auf Besuch, der sich für einen großen Künstler hält und auf die Russen herabschaut, deren Geld und gutmütige Gastfreundschaft er rücksichtslos ausnutzt“ (211).

Ein anderer aufmerksamer Autor wies direkt auf die chronologischen Grenzen der Veränderungen hin. P. D. Boborykin erinnerte sich an seine St. Petersburger Eindrücke vom Beginn der 60er Jahre und bemerkte: „Die Musik und die Winterstadt hatten die jahreszeitlichen Bräuche der Hauptstadt bereits stark beeinflusst. Aber Petersburg verfügte (ebenso wie Moskau) noch nicht über die Mittel für eine höhere musikalische Ausbildung. <...> Die konzertante symphonische Musik wurde bei den Matineen der Universität unter der Leitung von Schubert und bei den Abenden der Philharmonischen Gesellschaft gespielt. Und der gesamte virtuose Teil blieb fast ausschließlich in den Händen der Deutschen“ (46, 302, 303). Ein Jahrzehnt später hatte sich das Bild gewandelt: „Als ich 1871 nach einem fünfjährigen Auslandsaufenthalt nach St. Petersburg zurückkehrte“, erinnerte sich derselbe Autor, „hatte sich die Musikalität unserer Hauptstadt merklich entwickelt. Alles dank der allgemeinen Erziehung, der Alphabetisierung und der höheren Bildung, die unter der Leitung von Anton Rubinstein stattgefunden hatte; und in der Entwicklung ihres originellen Stils im Musikdrama unterschieden sich diejenigen, die aus den „Kutschkisten“ hervorgingen, und diejenigen, die von ihren Idealen inspiriert waren ...“ (46, 309). Der Memoirenschreiber folgt der Tradition der Zweiteilung in zwei Lager, die sich vor allem dank W. W. Stassow etabliert hat, und zwar, zumindest was die Aktivitäten der beiden Konzert- und Musikausbildungsinstitutionen betrifft, auf beiden Seiten.

Obwohl sich, wie bereits erwähnt, die Typologie des Konzertlebens grundlegend änderte, und zwar bis Ende der 70er Jahre, ist ein charakteristisches Merkmal dieser Zeit das Nebeneinander alter und neuer Formen.

1.

In St. Petersburg ist die zweite Hälfte der 1850er Jahre durch die laufende und vielfältige, vor allem aber regelmäßige Arbeit der bereits bestehenden Konzertorganisationen gekennzeichnet. An erster Stelle standen die sogenannten Universitätskonzerte („Musikalische Übungen der Studenten der Kaiserlichen Universität“). Ab 1847 gab ein Orchester mit 50-60 Musikern pro Saison 10 Sinfoniekonzerte. Ihr Hauptverdienst bestand darin, dass sie die Möglichkeit hatten, Orchesterwerke der besten westeuropäischen und russischen Komponisten aufzuführen. Alle Sinfonien von Beethoven wurden hier aufgeführt, viele von Haydn, Mozart, Mendelssohn und Schubert. Gegen Ende des Jahrzehnts hatte sich das Repertoire verändert. D. W. Stassow bemerkte, dass der Leiter und Dirigent der Universitätskonzerte, K. B. Schubert, zu dieser Zeit „auf Drängen des Publikums“ begann, Schumann zu spielen, der in St. Petersburg bis in die 50er Jahre überhaupt nicht gespielt worden war (332, 331). Neben „Fürst Cholmski“ und der Ouvertüre zu „Ruslan und Ljudmila“ wurden auch Balakirews Ouvertüren und A. G. Rubinsteins „Der Ozean“ aufgeführt. Die wichtigste Errungenschaft war jedoch die Tatsache der Aufführung selbst. In diesem Fall war es schwierig, über die Verdienste der Interpretation zu sprechen. Ein erfahrener Dirigent, K. B. Schubert, leitete die Konzerte ohne Proben. Am Rande sei bemerkt, dass einige Merkmale der Konzertpraxis in späteren Jahren allgemein als inakzeptabel angesehen worden wären. So wurde am 7. Dezember 1858 Beethovens Neunte Symphonie aufgeführt, allerdings nur die ersten drei Sätze: Das Finale wurde wegen des fehlenden Chors nicht aufgeführt.

A. H. Serow schrieb in dem zitierten Artikel über dieses Konzert: „Trotz der Tatsache, dass die Aufführung viel zu wünschen übrig ließ, trotz der Tatsache, dass die Tempi nicht ganz in Harmonie genommen wurden, und an einigen Stellen überhaupt nicht in Harmonie mit dem Charakter von Beethovens Gedanken, trotz der Tatsache, dass in diesem Wunder der Kunst der Kopf (Finale) abgeschnitten wurde, und die anderen Sätze entgegen der Reihenfolge, in der sie im Original folgen, vermischt sind (Beethovens Scherzo der Symphonie kommt vor dem Adagio), trotz alledem - die Wunder der Musik, unvergleichlich mit jeder anderen in der Welt, lebendig, eindrucksvoll aufgeführt. ..“ (259, 332). Nur wenige Jahre später wäre eine solche Aufführung innerhalb der RMO kaum noch möglich gewesen oder hätte zumindest Tadel hervorgerufen.

Eine andere, anonyme und ziemlich dilettantische Reaktion auf die Universitätskonzerte der späten 1850er Jahre bestätigt, dass ihre Hauptbedeutung in der Aufführung symphonischer Musik lag; im Vergleich zu einem „Solistenkonzert“ war es immer noch ein außergewöhnliches Phänomen: „Gehen Sie im Winter in ein Konzert: seit dem 13. Oktober haben die Konzerte an der Universität bereits begonnen, und was für Konzerte! Wir reden nicht über die Aufführung: wir, d.h. die Mehrheit, scheren uns nicht viel um die Aufführung; die meisten Leute haben keine so geschulten Ohren, dass sie den geringsten Hauch von Unanständigkeit oder etwas Ähnliches wahrnehmen können. <...> Und wo sonst ist es möglich, all diese Symphonien, all diese großen Ouvertüren zu hören, die von einem großen und feinen Orchester aufgeführt werden? <...> Universitätskonzerte sind auch deshalb in höchstem Maße bemerkenswert, weil sie uns mit der musikalischen Entwicklung unserer Hauptstadt vertraut machen. Die Soli werden meist von begabten Amateuren gespielt, die nicht nur spielen,

sondern manchmal auch singen. Andererseits ist die Vielzahl der Zuhörer bereits ein Beweis dafür, dass wir uns in Sachen Musik stark weiterentwickelt haben“¹.

¹ „Der Russische Invalide“, 1857, 13. November, S. 1016.

Mit der Gründung der RMO hörten die Universitätskonzerte allmählich auf zu existieren. Der Vollständigkeit halber sei hinzugefügt, dass bei den musikalischen Vormittagen der Universität neben den dem Publikum bereits bekannten klassischen und symphonischen Werken auch mehr oder weniger bekannte Werke aufgeführt wurden. So wurden am 22. November 1859 Werke von Schubert und „Prometheus“ von Liszt aufgeführt. Bei einem Konzert am 12. Februar 1866 trat der junge Balakirew mit seinem Klavierkonzert an die Öffentlichkeit (wir werden später darauf zurückkommen).

Die Konzertgesellschaft veranstaltete in der Fastenzeit musikalische Abende, und das Publikum war ganz anders als die Besucher der preiswerten Universitätskonzerte. In jeder Saison wurden drei Konzerte im Saal der Hofsängerkapelle veranstaltet, deren Direktor A. F. Lwow im Jahr 1850 der Gründer dieser Gesellschaft war.

Das Konzert-Gesellschaft hatte keine besonders strenge Repertoirepolitik. Dennoch bemerkte Serow: „Die Auswahl der Stücke, die in diesen, man kann sagen, aristokratischen Konzerten aufgeführt werden, erfolgt mit großer Sorgfalt und Überlegung und hat das ständige Ziel, einen wohltuenden Einfluss auf die Entwicklung eines aufgeklärten Geschmacks für wahre, höhere Musik in der Petersburger Gesellschaft auszuüben“ (281, 204).

Das Programm des ersten Konzerts im Jahr 1856 (9. März) umfasste die Vierte Symphonie Beethovens, seine Ouvertüre und Entr'actes zu „Egmont“ (in der zitierten Rezension vermutete Serow, dass die Entr'actes „in diesem Salon fast zum ersten Mal für das Petersburger Publikum aufgeführt werden“ 281, 205), die Szene des Orest aus Glucks „Iphigenie in Tauris“ und den Krönungschor auf Georg II. von Händel. Dirigiert wurde wie immer von L. Maurer, die Chorleitung übernahm A. F. Lwow.

Solche Konzerte waren Mitte der 1850er Jahre noch ein ungewöhnliches Phänomen. Auch W. W. Stassow äußerte sich zu diesem Konzert. In einem ausführlichen Artikel vergleicht er die Abende des Konzert-Gesellschaft mit den Zyklen in Frankreich und Deutschland (ausführlicher mit dem Konzert-Gesellschaft des Pariser Konservatoriums) und gibt dem Petersburger Gesellschaft den Vorzug, die nur erstklassige Musik propagiert. In den westeuropäischen Ländern, so Stassow, sei der Hauptgrund für die Verkrüppelung des Konzertrepertoires das Diktat der Modevirtuosen und die Ambitionen moderner, mitunter zweitrangiger Komponisten („In Deutschland gibt es zu viele Komponisten...“). In Petersburg hingegen findet sich in den Programmen des Konzert-Gesellschaft keine mittelmäßige Musik; außerdem „gibt es bei uns, Gott sei Dank, bis jetzt noch sehr wenig Komponisten“. Das Wichtigste, was Stassow jedoch anmerkt, ist der Wandel des Geschmacks und der Ansichten des aufgeklärten Teils des Publikums: „Man muss es nicht mehr mit guten, soliden Konzerten ködern, es besteht keine Notwendigkeit, durch Virtuosen und virtuose Darbietungen die allzu große Ernsthaftigkeit der Ausrichtung zu mildern, diese ehemals so bittere Pille zu versüßen“ (324, 73). Bemerkenswert ist hier auch,

dass es sich um das 15. Konzert (seit 1850) handelt! Mit der Organisation der öffentlichen Konzerte durch die RMO wird es in der Hauptstadt bald 10 pro Saison geben, und wenn auch nicht immer viel einheimische Musik dabei sein wird, so liegt dies doch an dem von Stassow angegebenen Grund: „zu wenig Komponisten“.

Jedes Konzert der Konzertgesellschaft in den folgenden Jahren fand auch in der Presse Beachtung. Über den Märzabend 1857 (Beethovens Dritte Symphonie und Auszüge aus Beethovens Feierlicher Messe, Ouvertüren von Cherubini und Gluck) schrieb der Kritiker: „...der beträchtliche Andrang nicht nur bei den Konzerten selbst, sondern auch bei den Proben beweist, dass der Zweck der Einrichtung voll erreicht worden ist“ (348). Mit der Zeit begann die russische Musik, vor allem die Kompositionen Glinkas, in die klassischen Konzerte einzudringen; Serow bezeichnete die Aufführung des Persischen Chors aus der Oper Ruslan und Ljudmila durch Serow als „einen wichtigen Schritt, der für alle Russen, die viel von Musik verstehen, äußerst erfreulich ist“ (aber auch einen Hinweis auf „die Kälte der Mehrheit unseres Publikums gegenüber der Musik Glinkas“; 251, 239).

Das gleiche Konzert erregte die Aufmerksamkeit des Pianisten M. A. Balakirew, der Beethovens Fünftes Konzert spielte (Serow betont in seiner Rezension, dass das Beethoven-Konzert von „einem jungen russischen Virtuosen“ gespielt wurde; 251, 235). Die Konzertgesellschaft funktionierte bis in die 1880er Jahre.

Die Philharmonische Gesellschaft, die älteste in St. Petersburg, die bereits 1802 gegründet worden war, spielte in diesen Jahren keine bedeutende Rolle mehr im Musikleben. In der Regel fanden jährlich zwei Konzerte statt, eines mit italienischen „Stars“ und das andere mit einem klassischen Programm. Die Eintrittsgelder waren für die Familien der Künstler-Musiker bestimmt. Doch auch im Rahmen dieser Konzerte fanden in der zweiten Hälfte der 1850er Jahre wichtige künstlerische Veranstaltungen statt. Dazu gehörten Aufführungen von Händels „Messias“ und Mendelssohns „Elias“, selten gehörte Auszüge aus Mozarts „Così fan tutte“ mit den berühmten Sängern L. Lablache und E. Calzolari und sein Requiem (1856 - im Gedenkjahr des Komponisten), Ouvertüren zu Wagners Opern (zu „Tannhäuser“ - zum ersten Mal am 15. März 1856) und andere. Die Philharmonische Gesellschaft war der Initiator der Einladung zu Richard Wagners Tournee im Jahr 1863.

Die traditionellen Konzerte der Kaiserlichen Theaterdirektion in St. Petersburg (seit 1816), die K. Schubert zusammen mit Mozart und Beethoven leitete, enthielten Auszüge aus Wagners Opern, Liszts „Prometheus“ und Glinkas „Jota de Aragonese“. A. N. Serow schätzte solche Musikfestivals sehr: „Ehre und Ruhm für das Direktorium und für K. B. Schubert für diese wahrhaft musikalischen Konzerte. Ich werde nicht müde zu wiederholen, dass die Freude und der Nutzen dieser Konzerte unschätzbar sind. Sie stellen eine Epoche im musikalischen Leben von St. Petersburg dar und sind sein Stolz im Vergleich mit den ersten Hauptstädten“ (283, 259). An den Konzerten nahmen bis zu 150 Orchestermusiker und bis zu 175 Chorsänger teil.

Die Konzerte der Chorkapelle des Grafen Scheremetew nahmen einen besonderen Platz ein. Sie wurden fast jährlich für eine kleine Anzahl von Eingeladenen gegeben. Die Sängerinnen und Sänger (bis zu 80 Personen), die den orthodoxen Gottesdienst in der Hauskirche der Scheremetews gestalteten, brachten Werke geistlicher Gattungen (katholisch und protestantisch) und weltliches Repertoire zur Aufführung, was zu jener Zeit einzigartig war. Es war

fast das einzige Ensemble (zum Teil neben der Hofkapelle), das alte Musik aufführte: Palestrina, Nanini, Carissimi, Lotti, Leo, Durante und natürlich Bach (letzterer - Motetten, Fragmente von Messen und Choräle). Die Noten stammen größtenteils von W. W. Stassow: während seines Aufenthalts in Rom in den Jahren 1852-1853 lernte er die Sammlung von Abt Denigi kennen und bestellte Kopien von vielen der dort gelagerten Werke. Stassow schenkte dem D. N. Scheremetew-Chor immer wieder besondere Aufmerksamkeit und war stolz auf ihn: „...wer hätte sich vorstellen können“, schrieb er 1879, „dass.... alte Musik, die von Kolossen geschaffen wurde, in Russland einen Platz gefunden hat und Interpreten gefunden hat, die die Schöpfer dieser großen Werke nur erfreuen würden?“ (20, 68). Liszt und Berlioz, Viardot und Roubini bewunderten die bemerkenswerte Ensemble- und Gesangsleistung der Scheremetew-Kapelle.

Doch an der Spitze dieses Chors stand viele Jahre lang Gawriil Ioakimowitsch Lomakin (1812-1885). Als Leibeigener des Grafen Scheremetew, der schließlich ein freier Mann wurde, sang er von Kindheit an in dessen Kapelle; er leitete zunächst den Männerchor des Grafen Scheremetew und nach dessen Auflösung 1874 den Männerchor (D. Scheremetew) und unterrichtete gleichzeitig Gesang an der Hof- und Synodalkapelle, der Theaterschule und der Juristischen Fakultät. 1837 veröffentlichte er in St. Petersburg zwei Lehrbücher für Gesang - die ersten in der russischen Literatur („Die vollständige Schule des Gesangs“ von A. J. Warlamow wurde drei Jahre später veröffentlicht). In Lomakins Handbuch sind stimmtechnische und allgemeine musikalische Entwicklung untrennbar miteinander verbunden, und es wird der für die russische Gesangsschule charakteristischen Klangsicht viel Aufmerksamkeit geschenkt (siehe: 35). Später entfaltete sich Lomakins Tätigkeit im Rahmen der Freien Musikschule. 1837 veröffentlichte er in St. Petersburg zwei Lehrbücher über Gesang - die ersten in der russischen Literatur (A. J. Warlamows „Vollständige Schule des Gesangs“ wurde drei Jahre später veröffentlicht). In Lomakins Handbüchern sind vokaltechnische und allgemeine kulturelle Entwicklung untrennbar miteinander verbunden, und es wird viel Wert auf die klingende Silbe gelegt, die für die russische Gesangsschule charakteristisch ist (siehe: 35). Später entfaltete sich Lomakins Tätigkeit im Rahmen der Freien Musikschule.

Als Schüler von G. J. Lomakin, der seine musikalische Ausbildung bei berühmten Theoretikern in Deutschland absolvierte, trat Juri Nikolajewitsch Golizyn bis 1858 mit seiner Chorkapelle auf, und diese Auftritte wurden hoch geschätzt: „Nach der Hofkapelle ist dies zweifellos einer der besten geistlichen Chöre, die in unserem Lande wirken. Die Strenge und Harmonie seines Gesangs ist erstaunlich; mehr als hundert Stimmen singen wie eine einzige kolossale Stimme“².

² „Notizen des Vaterlandes“, 1857, Nr. 11, III, S. 46.

Das Schicksal von Golizyn war reich an dramatischen Situationen. 1858 veröffentlichte er in Herzens „Glocke“ Notizen, wurde dafür unter polizeilicher Aufsicht ins Exil geschickt und floh zwei Jahre später ins Ausland, führte eine Konzerttätigkeit aus, indem er russische Musik aufführte (der Artikel von L. I. Herzen „Russische Musik in London“ ist den Auftritten von Golizyn gewidmet). Ende 1857 war J. N. Golizyn gezwungen, seine Kapelle aufzulösen, trat aber weiterhin selbst auf. So dirigierte er am 2. März 1858 ein Wohltätigkeitskonzert,

das von 150 Künstlern russischer und italienischer Opernchöre besucht wurde. Auf dem Programm standen neben Orchesterwerken Beethovens (darunter die Ouvertüre op. 124, die dem Vater des Dirigenten, N. B. Golizyn, gewidmet war) auch Chöre aus geistlichen Werken von Cherubini, Mozart und Haydn. In seiner Rezension hebt Serow Golizyns Talent als Kapellmeister hervor, stellt aber gleichzeitig fest, dass St. Petersburg „durch das Fehlen von Kapellmeistern gekennzeichnet ist, die den Gesangspart gut beherrschen. Darauf ist unter anderem der bedauerliche Umstand zurückzuführen, dass wir heute keine großen Vokalwerke (Oratorien, Messen) mehr hören...“; ein weiteres Hindernis ist laut Serow, dass die Philharmonie und andere Gesellschaften gezwungen sind, Solisten unter Amateuren zu finden; dadurch stehen sie vor „einem Abgrund von Schwierigkeiten“ (258, 232-233). Ein wichtiges Geständnis am Vorabend der Organisation der RMO.

Das Bild des St. Petersburger Konzertlebens an der Wende der 50er - 60er Jahre wurde natürlich nicht nur durch die Auftritte von Gruppen und Konzerten verschiedener Gesellschaften geprägt, sondern zu einem großen Teil auch durch die Konzerte von Solisten - Sängern und Instrumentalisten. Sie alle zusammen sorgten für eine noch nie dagewesene Intensität im Musikleben der Hauptstadt.

Konzertankündigungen in Zeitungen nehmen immer mehr Raum ein. Wöchentliche oder monatliche Musikrevuen von A. N. Serow, F. M. Tolstoi (Rostislau), M. J. Rappaport und anonymen Kritikern beleuchten die Sättigung und Typologie der Konzertsaisonen und charakterisieren die Idole der damaligen Musikliebhaber - die Solisten. So sah die Petersburger Konzertwoche Mitte März 1856 aus:

- 15.: Konzert der Philharmonischen Gesellschaft (Mozart, Beethoven, Wagner)
- 16.: Soloabend des belgischen Geigers T. Haumann (hauptsächlich aus eigenen Werken)
- 18.: Autorenkonzert des Komponisten-Dilettanten A. W. Lazarew
- 19.: Benefizkonzert zugunsten von Invaliden (Orchester, Chöre von Rossini, Militärmusik)
- 20.: Autorenkonzert von S. Moniuszko
- 21.: C. Pugni mit lebenden Gemälden und am selben Tag die Geigerin Wilma Neruda
- 22.: Klavierabend von T. Leschetizky (im Michailowski-Theater) und Solokonzert von Ap. Konzki (im Adelshaus)
- 23.: Konzert des Konzertvereins (9. Sinfonie von Beethoven und die gesamte Musik von Mendelssohn zu „Ein Sommernachtstraum“). Natürlich war die Intensität der Fastenzeit besonders hoch. Besonders viele Instrumentalisten traten im März und April dieses Jahres auf. „Kein Zweifel, keine Stadt, nicht einmal Paris, verdient den Namen „Pianopolis“ mehr als Petersburg. Außer dass das Klavier ein notwendiges Möbelstück in allen Salons ist, gibt es in keiner Stadt so viele ausgezeichnete Pianisten“, so der Kritiker und zählte die in den letzten Wochen aufgetretenen Solisten-Pianisten auf: Ap. Konzki („die erstaunliche Kraft seines Spiels, der erstaunliche Mechanismus haben allgemeine Anerkennung gefunden“); T. Leschetizky („sein Spiel zeichnet sich durch Anmut, Weichheit und bemerkenswerte Reinheit in den schwierigsten Passagen aus“); die junge Ingeborg Stark („der Charme und die Reinheit ihres Spiels lassen nichts zu wünschen übrig, sie spielte auswendig ein Konzert von Chopin und wurde mit

Applaus und Blumen überschüttet“); R. Kündinger („verdient Lob für die Aufführung von Beethovens Konzert ‚Egmont‘“); E. Prudhomme („der geliebte Pianist“, „der große Virtuose“, der „nur der Vernunft gehorcht und klar wie die Vernunft ist“, dessen Spielweise „etwas Realismus hat, aber was macht das schon, wenn er den Hörer ergreift, ihn verzaubert und überrascht“ (341, 36-38). Außerdem werden hier die im März und April aufgetretenen M. A. Balakirew, W. Dütsch, Frau Flüggehaupt und Lind erwähnt. In derselben Rezension werden drei Konzerte des Geigers Ap. Konzki erwähnt, der in Russland nach wie vor populär ist: „Seine feurige und kraftvolle Darbietung wird immer wieder Eindruck auf die Zuhörer machen... warum nutzt er diesen Einfluss nicht, um endlich einige Passagen aus seinem Spiel zu streichen, die nur Flitterkram der Kunst und Gaukeleien sind, deren Mode vorbei ist und die mit dem geraden Geschmack längst in ganz Europa verbannt wurden“ (341, 36).

Auch in den Rezensionen der nächsten Saison wurden zahlreiche Phänomene von unterschiedlicher Qualität und Bedeutung erwähnt, die unser buntes Bild prägten. In den wenigen Wochen der Frühjahrssaison wurde eine große Anzahl von Konzerten aufgeführt. Beobachter stellen den österreichischen Pianisten R. Wilmers und den Cellisten A. Servais auf die Ehrenplätze. Ersterer wird sogar mit Liszt verglichen, obwohl die Charakterisierung dieses Virtuosen, der hauptsächlich eigene Kompositionen vortrug, zeigt, dass seine Tugenden vor allem in der Brillanz und Klarheit seines Spiels lagen. Die Tournee von 1857 war der vierte Besuch des berühmten belgischen Cellisten in Russland. Das Publikum war begeistert, als Servais in den Konzerten vom 11. und 12.(?) April 1857 seine Transkription von Glinkas Romanze „Zweifel“ vortrug, worüber der Rezensent von „Notizen des Vaterlandes“ begeistert schrieb: „Servais ist immer noch ein Virtuose ohne Rivalen. <...> In seiner Sphäre ist er ein Riese unter den Pygmäen“. Unmittelbar darauf wird das Erscheinungsbild der aus der Praxis verschwundenen Konzerte lebender Gemälde (*frz. tableaux vivants*) skizziert: „Und warum haben uns diese Bilder nicht zum Lachen gebracht, die teils an die eleganten Zeichnungen eines mimischen Kupferstichs erinnerten, teils an die etwas kitschigen Malereien billiger Künstler, die zum Wohle der russischen Jugend veröffentlicht wurden!“³.

³ „Notizen des Vaterlandes“, 1857, Nr. 3-4, 111, S. 79, 81.

Lebende Gemälde werden auch 1858 im Zusammenhang mit einem Konzert im Alexandria-Theater erwähnt, an dem die Sängerin D. M. Leonowa, der Cellist S. Montigny und der Pianist P. W. Muskow teilnahmen (siehe: 19). Sowohl damals als auch später wurden Konzerte (z. B. am 10. November 1860 - H. Wieniawski und italienische Sänger) und Auftritte von Zauberkünstlern bewacht. Immer wieder wurden Klagen über den unkultivierten Geschmack des Publikums und der Künstler selbst laut. In der Rückschau auf die vergangene Saison saß Serow dem Schicksal eines Musikkritikers auf, der gezwungen war, sich eine Masse mittelmäßiger oder schlichtweg schlechter Musik anzuhören, die in zahllosen Konzerten von Solisten, berühmten und nicht berühmten, Instrumentalisten mit echter Virtuosität und Solisten ohne sie; Solisten jung, unreif und überreif - in Live-Konzerten mit handgemachten lebenden Gemälden geboten wurde. <...> Schauen Sie sich an, womit all die täglichen Konzerte gefüllt sind...? Stücke von Solisten, zwischen denen, wie ohne Ballast, einige Orchester- oder Chornummern aufgeführt werden, denen niemand oder fast

niemand zuhört" (276, 277). 1860 schlägt ein unbekannter Kritiker vor, zwischen zwei Arten von Konzerten zu unterscheiden – „für Italiener und für Liebhaber ernster Musik“, und „für Italiener sind alle Plätze ausverkauft, von den ersten Sitzreihen bis zur Galerie einschließlich“; „alles, was von Italienern in diesen Konzerten gesungen wird, hat man schon tausendmal gehört und wieder gehört, wie kann man sich da nicht beeilen, das Tausendste zuerst zu hören!“⁴.

⁴ „Die Kunst“, 1860, Nr. 4, November, Bd. 1, S. 41.

Der Autor glaubt, dass St. Petersburg „den deutschen Hauptstädten weit unterlegen ist, wo das Publikum, wenigstens aus Gewohnheit, aus Routine, Konzerte mit klugen - guten Programmen besucht“.

Das traditionelle Interesse des Publikums an Konzerten mit italienischen Sängern blieb in den folgenden Jahrzehnten stabil. Es schien die exklusive Position, die die italienische Oper in der Hierarchie der musikalischen Vorlieben des Publikums einnahm, zu entwickeln und zu verstärken. M. J. Rappaport beklagte die Leere des Saals („menschenleer“) bei einem seriösen Konzert, bei dem insbesondere Auszüge aus Tschaikowskis Oper „Der Wojewode“ aufgeführt wurden, und stellte fest, dass sich alle unermesslich mehr zu Adelina Patti hingezogen fühlten: „Die Mehrheit ist der Musik gegenüber gleichgültig, und deshalb wird einerseits Virtuosität und andererseits Italianismus noch lange nicht zum Vorschein kommen, vor allem, wenn die Direktion ausschließlich die Bedürfnisse der Oberschicht im Auge hat“ (226).

Manchmal, wenn auch selten, gab es Konzertereignisse, die nicht in die gängige Typologie passten. So war es auch am Abend des 17. April 1867. Im Saal der Adelsversammlung gaben der Chor und die Solisten der Russischen Oper ein Programm mit russischer Opernmusik von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart (ein seltener Fall von Aufmerksamkeit für das Werk von Komponisten der Vor-Glinka-Ära!). Der erste Teil wurde von A. G. Rubinstein dirigiert, der zweite von K. N. Ljadow. Zu Beginn erklangen Auszüge aus Opern italienischer Komponisten, die in Russland geschrieben wurden (die Ouvertüre und der Chor aus Arajas „Cephalos und Procris“ und das Duett aus Martin y Solers „Fedul und seine Kinder“⁵), gefolgt von Auszügen aus Fomins „Die Kutscher in der Poststation“ und Cavos' „Iwan Sussanin“.

⁵ In den Programm- und Zeitungskritiken wurde Sarti als Autor des letztgenannten Duetts genannt.

Im zweiten Teil des Konzerts erklangen ein Duett aus Werstowskis „Wadim“, Arien aus beiden Opern von Glinka, die Schlusshymne aus Serows „Judith“, das Orchesterstück „Lesginka“ aus der Oper „Dämon“ von B. Schel (Vietinghoff), eine Arie aus Dargomyschskis „Der Triumph des Bacchus“, Auszüge aus Sokalskis „Maiennacht“, Afanasjews „Ammalat-Bek“ und das Finale des II. Aktes von A. Rubinsteins Oper „Die Kinder der Heide“.

Ein weiteres interessantes „historisches Konzert“ wurde von I. Promberger veranstaltet, und seine Initiative wurde sehr kontrovers beurteilt (z. B. von C. A. Cui - negativ; A. N. Serow hielt es für einen Erfolg). Dieses Konzert (31. März 1869) mit Werken von Palestrina, Frescobaldi, Lully, Monteverdi, Scarlatti, Rameau und anderen umfasste Chor-, Vokal- und Instrumentalmusik (anstelle einer Orgel wurde ein Harmonium verwendet). Das Konzert hatte einen wissenschaftlichen und pädagogischen Charakter. Promberger verfasste und

druckte Anmerkungen zu den aufgeführten Werken, wie eine kurze Skizze der Entwicklung der Musik, und ein Künstler einer deutschen Dramatiktruppe las sie laut vor, zum Missfallen des Publikums, das ihn immer wieder unterbrach.

2.

Auch in der Zusammensetzung der Solisten gab es in dieser Periode im Vergleich zur vorangegangenen bekannte Gesichter. Das Publikum und die Presse ließen sich nicht davon abhalten, die Brüder Ap. und Ant. Kontski zu bewundern (obwohl in der oben genannten Rezension von F. M. Tolstoi ein leichter französischer Einschlag zu hören war). A. N. Serow behauptete, Anton Kontski sei „einer der ersten europäischen Pianisten, perfekt im Spiel, der langen und häufigen musikalischen Beifall hervorrufen sollte“ (277, 213). F. M. Tolstoi fand in diesem Pianisten „metallische Muskelkraft“ und „leichten, luftigen, Anschlag“ (347). Das Konzertprogramm umfasste Mozarts Es-Dur Konzert, Beethovens Sonaten und eigene Kompositionen.

A. Dreyschock, der bereits 1842 in St. Petersburg auftrat und sich durch seine Treue zum ernsten Repertoire auszeichnete, blieb ein Pionier unter den Pianisten. Im Zusammenhang mit einem seiner Konzerte von 1860 (Beethovens Fünftes Konzert, Mendelssohns Konzert, Werke von Bach, Chopin u.a.) nannte der Kritiker Dreyschock „einen großen Pianisten“, dessen Spiel beeindruckte durch „die Verbindung von außerordentlicher Kraft und Zartheit, die Anmut, Weichheit und Ebenmäßigkeit seiner subtilen Übergänge, den Gesang und das Gefühl in seinem Spiel...“ (227, 88). Der gemeinsame (Abschieds-)Auftritt von Dreyschock und H. Wieniawski im April 1860 wurde als ein bedeutendes Ereignis angesehen. Als Kuriosum, aber ironischerweise stellen wir fest, dass Dreyschock zu dieser Zeit in der Meinung des Publikums und der Kritiker im Schatten von Anton Rubinstein stand, obwohl letzterer „nach seinen Erfolgen in Europa begann, mit großem Respekt betrachtet zu werden“ (211, 190); allerdings, so schrieb eine Fachzeitschrift, sei sein „Pianist von überragender Bedeutung, aber nicht mehr als das“, er sei „anderen Pianisten wie Dreyschock künstlerisch unterlegen, da es seinem Spiel an Kunstfertigkeit fehlt“ (228, 98)⁶.

⁶ A. G. Rubinsteins aufführende - dirigierende und pianistische - Tätigkeit wird in dem ihm gewidmeten Kapitel behandelt (siehe Band 7 der vorliegenden Ausgabe).

Bereits in den frühen 1850er Jahren gab der berühmte Pianist Seymour Schiff erfolgreiche Konzerte in der Hauptstadt. Er war mit D. Ulybyschew und M. A. Balakirew befreundet. Im Jahr 1857 unternahm er eine große Tournee durch russische Städte von der Krim und Transkaukasien bis nach Kasan. In St. Petersburg trat S. Schiff als Solist und als Komponist auf. Seine Kompositionen wirkten blass und uninteressant, und sein Klavierspiel wurde viel kritischer beurteilt als noch einige Jahre zuvor: „Als Pianist hat Herr Seymour Schiff, nach seinem Vortrag und dieser Aussage zu urteilen, eine große (wenn auch nicht erstaunliche) Technik. Er hat eine kecke, sogar außergewöhnliche, in *chique tout particulier*⁷, und eine ziemlich korrekte Welt.“

⁷ Ein ganz besonderer Chic (franz.).

Aber ich hatte den Eindruck, dass er die Elastizität seiner Finger eher dazu nutzt, Kraft als Anmut auszudrücken; er schlägt, so könnte man sagen, eher auf die Tasten, als dass er sie liebkost. Es gibt sehr viel Geläufigkeit und Zuversicht in seinen Passagen, aber die Töne, die er herausholt, sind nicht immer vorbildlich (wie sie es bei erstklassigen Künstlern immer sind), und wenn das Pedal nicht immer richtig eingesetzt wird, kommen sie nicht deutlich genug heraus und sind an manchen Stellen sogar falsch“ (21, 153).

Der berühmte belgisch-französische Geiger H. Vieuxtemps besuchte 1860 erneut Russland, und seine Konzerte, die von der Kritik hoch geschätzt wurden, waren von großem Erfolg beim Publikum begleitet. „Man sollte sehen“, schrieb einer der Kritiker, „wie beim ersten Strich von Vieuxtemps' Bogen die Masse der Zuhörer erstarrt; mit welcher intensiver Aufmerksamkeit, mit welcher Gier sie jeden Ton auffängt, der anmutig mit seiner magischen Geige verwoben ist und direkt in die Seele eindringt. Wie viel Charme und anmutige Schlichtheit steckt in dieser Darbietung! Wie weit entfernt von... musikalischer Scharlatanerie, musikalischen Tricks...“ (31, 113). Diese herzliche Reaktion hat den Eindruck in Moskau, aber auch bei der Tournee in St. Petersburg eingefangen. Noch größer war die Anerkennung für die bereits erwähnte junge Geigerin Wilma Neruda („Welcher Eifer, welche Leidenschaft, welche Begeisterung im Spiel dieses Mädchens, das kaum das Alter eines Kindes überschritten hat! Welcher mächtige, weite Bogen, welche Klangfülle, welcher unbegreifliche Mut und welche Zuversicht bei der Überwindung der furchtbarsten technischen Schwierigkeiten...“⁸) oder die Schwestern W. und K. Fern (Moskau - St. Petersburg, 1859-1860; „glänzendes Talent“, „kunstvolles Spiel“, „Klarheit, Ausdruckskraft des Vortrags sind außerordentlich, viel Geschmack“) (32, 144).

⁸ „St. Petersburger Wedomosti“, 1861, 9. April.

„Der König der Cellisten“ war weiterhin A. Servais (sein Tod 1866 löste in der Presse vieler russischer Städte zahlreiche Reaktionen aus). Während der Tournee von 1857 wurde festgestellt, dass „er sein Instrument zum Singen bringt und ihm samtige, angenehm schmeichelnde Töne entlockt, es gibt keinen einzigen harten Ton in seinem Spiel - besonders bemerkenswert ist das Flageolett, das bei Herrn Servais ungewöhnlich rein und voll herauskommt“ (21, 211).

Teilweise zur gleichen Zeit, d.h. in den späten 50er - frühen 60er Jahren, teilweise während des nächsten Jahrzehnts und im Rahmen der RMO, entfaltete sich die künstlerische Tätigkeit bemerkenswerter Musiker: des Pianisten T. Leschetizky, des Cellisten K. J. Dawydow und des Geigers H. Wieniawski⁹.

⁹ Die fruchtbare pädagogische Arbeit dieser Musiker wird im Kapitel „Musikalische Bildung“ beschrieben.

Theodore (Fjodor Osipowitsch) Leschetitzky (1830-1915) verbrachte seine Kindheit in seiner polnischen Heimat und studierte dann in Wien bei Carl Czerny. Ab 1852 lebte und arbeitete Leschetitzky in St. Petersburg. Zeitgenossen zufolge zeichnete sich sein Spiel durch Kunstfertigkeit, Anmut, Eleganz und brillante Technik aus. Leschetitzkys Kunst, die anfangs einen

offensichtlichen Beigeschmack des Salonismus hatte, entwickelte sich im Laufe der Jahre weiter, was H. A. Laroche sehr treffend feststellte: „Sein brillantes Talent, das er in der feinen Wiener Schule entwickelt hat, hat immer zahlreiche und begeisterte Bewunderer gehabt; die vielseitige und fast makellose Technik seines Spiels befriedigte die anspruchsvollsten Ansprüche der Experten, und die Fähigkeit, einen Effekt zu erzeugen, auszudrücken und zu beeindrucken, zog die Zuhörer auf seine Seite und die Menge <...>. In den ersten Jahren seiner St. Petersburger Karriere folgte er jener Salonströmung, die in den 50er Jahren <...> so stark war, dass sie der Verbreitung guter und ernster Musik schadete und dazu beitrug, dass die alten Klassiker (Mozart, Clementi, Beethoven) in Vergessenheit gerieten und die Verbreitung der neuen, insbesondere Schumanns, verhinderte. Im Laufe der Zeit erkannte Herr Leschetitzky jedoch mit dem richtigen Instinkt, dass die Zeit für diese Richtung vorbei war, und ganz geschickt, talentiert und erfolgreich schlug er die neue, klassische Richtung ein, die unter dem wohltuenden Einfluss von Anton Rubinstein in St. Petersburg immer tiefere Wurzeln zu schlagen begann“ (154, 104-105). Dieser Kritiker wies darauf hin, dass Leschetitzkys Mitwirkung in Kammermusikensembles weniger Eindruck hinterließ, da es ihm manchmal „an Augenmaß mangelt: seine Kontraste sind zu stark, seine Töne zu laut und im Allgemeinen leidet sein Ausdruck oft an rauen und harten Farben“ (154, 105). In Bezug auf die Interpretation des Ersten Konzerts von Brahms durch den Pianisten bemerkt Laroche die Perfektion, mit der Leschetitzky „verschiedene Aufgaben“ erfüllt und „pianistische Schwierigkeiten“ überwindet; „viel sympathischer sind seine musikalische Intonation, seine Gabe für Effekt und äußeren Glanz, sein heißes, leidenschaftliches und ungestümes Wesen. Diese Leidenschaft macht die Stärke seines Talents aus, aber sie ist auch seine Schwäche...“ (161, 113).

Briefe, die dieser Charakterisierung von Leschetitzky nahe kommen und seine pianistischen Tugenden hervorheben, werden von C. A. Cui gesammelt: „Als Interpret ist Leschetitzky ein Virtuose erster Klasse. Er ist sehr individuell; er gibt allem, was er spielt, einen objektiven Ton. Nervosität, tadellose Reinheit und schillernde Brillanz - das sind die charakteristischsten Merkmale seines Spiels. Darin hat er keine Konkurrenten. Er ist der spektakulärste der Virtuosen, die St. Petersburg gesehen hat, und er hat viele von ihnen gehört und die größten. Man sieht, wie sehr Leschetitzky die Virtuosität schätzt, wie sehr er sie liebt und bereit ist, ihr sogar um ihrer selbst willen zu dienen“ (138, 129). Ich denke, dass für die russische Musikkultur Leschetitzkys Konzerttätigkeit, trotz all ihrer unbestrittenen Verdienste, von geringerer Bedeutung war als seine pädagogische Tätigkeit. Die Zeichen des Virtuosen-Salon-Stils wurden bei ihm nie ganz getilgt.

Karl Juljewitsch Dawydow (1838-1889) stammte aus der Familie eines Arztes, eines Schülers der Universität Dorpat und eines Amateurgeigers J. P. Dawydow. Seine Kindheit verbrachte er in Moskau, wo seine Mutter eine Privatpension führte und sein älterer Bruder A. J. Dawydow bereits in seiner Jugend die Position eines Professors der mathematischen Abteilung der Universität innehatte. Im Alter von 16 Jahren wurde Karl Juljewitsch Student an derselben Fakultät. Gleichzeitig erhielt er seit seiner Kindheit eine musikalische Ausbildung zu Hause: Klavier- und Cellounterricht (letzterer unter der Leitung von H. Schmitt, einem Künstler des Orchesters des Bolschoi-Theaters). Auch K. Schubert, der aus St. Petersburg nach Moskau reiste, studierte bei ihm. Offensichtlich überwog die Anziehungskraft der Musik, denn nach seinem

Abschluss an der Moskauer Universität im Jahr 1858 ging K. J. Dawydow nach Leipzig, um bei M. Hauptmann Komposition zu studieren. Ein zufälliger Auftritt bei einem häuslichen Kammerabend offenbarte Dawydows Potenzial als Cellist, und im folgenden Jahr, nachdem er sein erstes Konzert erfolgreich gespielt hatte, wurde er im Alter von 22 Jahren als Konzertmeister-Solist des renommierten Gewandhausorchesters eingeladen. Bald darauf unternahm er eine Konzertreise durch europäische Länder, bevor er ab 1862 sein Leben mit St. Petersburg verband. Hier wurde er sofort sehr geschätzt, was sich insbesondere darin zeigt, dass Matwej Jurjewitsch Wielhorski, der das Spiel des jungen Dawydow bewunderte, ihm sein Stradivari-Cello schenkte: „Ich kann niemanden finden, der würdiger ist, mein Stradivari zu empfangen als Sie!“ (374, 84). Dawydows Tätigkeit war äußerst vielseitig: Solist, Ensemblespieler, Dirigent, Lehrer, Komponist, er trat auch im musikalischen, sozialen und administrativen Bereich (als Direktor des Konservatoriums) in Erscheinung. Es scheint, dass er in St. Petersburg in den 60er - 70er Jahren in der Sphäre des Konzertlebens und der musikalischen Ausbildung fast der größte nach A. G. Rubinstein war.

Alle, die ihn hörten - Serow, Laroche, Cui und Tschaikowski - stimmten in der höchsten Bewertung von Dawydows Kunst überein (ein seltener Fall für diese turbulente Zeit). Man kann der Meinung eines zeitgenössischen Forschers zustimmen, dass „Dawydow nicht nur der bemerkenswerteste Cellist seiner Epoche war, sondern auch einer der brilliantesten Vertreter des Cellospiels während der gesamten Periode seiner historischen Existenz“ (57, 49)¹⁰.

¹⁰ Die detaillierteste schöpferische Biographie dieses Musikers ist im Buch: 56.

Die Entwicklung des Repertoires von K. J. Dawydow vom Salonvirtuosen zum Hochkünstler beeinflusste nicht nur seine Schüler, sondern wirkte sich auch auf das Konzertleben im Allgemeinen aus. Er spielte - als Solist und in Ensembles - Werke von Bach und Beethoven, Mendelssohn und später Brahms. Am 2. November 1869 spielte er in einem Benefizkonzert für die Freie Musikschule zum ersten Mal in St. Petersburg Schumanns Konzert unter der Leitung von Balakirew (auf Balakirews Bitte hin erhielt Tschaikowski die Orchesterstimmen von dem Moskauer Cellisten B. Cossman). Dawydow ist es zu verdanken, dass sich dieses Konzert, das er mehrfach aufführte, auf der russischen Bühne etablierte. „G. Dawydow ist ein erstklassiger Cellist und gehört zweifelsohne zu den besten Interpreten, die man in St. Petersburg hören kann. Sein Spiel ist saftig und von makelloser Reinheit, seine Technik ist ausgezeichnet, Schwierigkeiten gibt es für ihn nicht; darüber hinaus zeichnet sich sein Spiel auch durch beachtliche musikalische Verdienste aus: Verständnis für den Geist dessen, was vorgetragen wird, getreue Übertragung desselben, getreuer, nicht übertriebener Ausdruck. Das beste und größte Stück, das er gespielt hat, war das Cellokonzert von Schumann, elegant, schön, musikalisch und sehr interessant vom ersten bis zum letzten Ton“, schreibt Cui (120, 82).

Henryk Wieniawski, den russischen Musikliebhabern als reisendes Wunderkind in Erinnerung, zog im Frühjahr 1860 nach St. Petersburg. Er kannte Rubinstein bereits von gemeinsamen Auftritten in Paris und London und nahm daher die Einladung, sich in der russischen Hauptstadt niederzulassen, gerne an. Wieniawski wurde Solist an den Kaiserlichen Theatern (wie auch K. J.

Dawydow), unterrichtete an der Theaterschule und später am Konservatorium, trat in Konzerten als Solist und Ensemblespieler auf und komponierte auch.

Wieniawskis künstlerische Tätigkeit im RMO-Quartett in den Jahren 1860-1862 war bemerkenswert; er beteiligte sich in den folgenden Jahren aktiv an der Arbeit dieser Gruppe. Zum Beispiel spielte er 1868 vier Beethoven-Quartette - op. 59 und 131 mit I. Ch. Pickel, I. H. Weickmann und K. J. Dawydow). Die Musikzeitschrift notierte: „G. Wieniawski hat sogar neue Erfolge im Quartettspiel erzielt. Die außergewöhnliche Technik... das Feuer und die Leichtigkeit von Wieniawskis Spiel, das auch seine Quartettkameraden elektrisierte, all dies zusammen diente der beispielhaften Übertragung der Quartette“¹¹.

¹¹ „Die Musik-Saison“, 1869, Nr. 1, S. 27.

Als Komponist und Interpret war Wieniawski ein extravaganter Romantiker, der sein Publikum subtil und äußerst ausdrucksstark ansprach, und sein ausdrucksstarkes Spiel ging nahtlos in seine Virtuosität über, die seine Bewunderer in Erstaunen versetzte. Sein Spiel zeichnete sich durch lebhaft kontrastierende Töne aus - durch den Einsatz sowohl extrem leiser als auch sehr reicher Töne, durch subtile und reliefartige Phrasierung, durch die Schönheit und Vielfalt der Klangfarben und vor allem durch die Kunst des „Singens“ auf der Geige (siehe: 68). Die künstlerische Autorität des Geigers wurde durch seine kompositorische Tätigkeit verstärkt. Während seiner Jahre in St. Petersburg schrieb er das Konzert in d-Moll op. 17, Polonaisen, Etüden, Mazurken und Fantasien, die bis heute populär geblieben sind. In den 60er - 70er Jahren änderte sich Wieniawskis Aufführungsstil, als er sich der Musik von Bach (Chaconne), Beethoven (Romanze, „Kreutzer-Sonate“, Konzert) und Mendelssohn zuwandte (A. P. Borodins Lob für Wieniawskis Interpretation des berühmten e-Moll-Konzerts ist bekannt). Doch wenn es um das Solokonzertieren geht, bilden die leidenschaftlichen, brillant bravourösen Stücke selbst, einschließlich derer, die er selbst komponiert hat, die Grundlage von Wieniawskis Repertoire.

Es ist interessant (und symptomatisch), dass die Ära der Virtuosen und die Ära der romantischen Künstler in den Beobachtungen eines so sensiblen Zuhörers wie A. N. Serow zu einem einzigen vorübergehenden Stilphänomen verschmelzen: „In der Vergangenheit, vor allem in den ersten vier Jahrzehnten unseres Jahrhunderts, nahmen Instrumental- und Vokalvirtuosen einen reichlichen Tribut vom Publikum entgegen und reisten mit einem kleinen Repertoire von drei oder vier Konzertstücken um die Welt. Und dieser Bereich der Kunst hatte schließlich seinen Höhepunkt erreicht. Solche Virtuosen wie Paganini und nach ihm Franz Liszt waren zu Recht die entscheidenden Könige der Musikwelt. <...> Jetzt ist die Zeit anders. Das Zeitalter der Virtuosität ist - mit ganz wenigen Ausnahmen - fast vorbei“ (260, 1742). Neue Strömungen, neue künstlerische Tendenzen verlangten nach neuen Formationen des Konzertlebens - und wurden dann von ihnen bestimmt.

3.

Die Gründung der Russischen Musikgesellschaft war ein Ereignis, das das Schicksal der Musikkultur des Landes maßgeblich beeinflusste. Die Initiative von

A. G. Rubinstein und einer Gruppe von Musikern fiel so genau wie möglich mit den dringenden Anforderungen des Musiklebens zusammen; diese Anforderungen waren ausdrucksstark. Die Konzertpraxis wurde regelmäßig; es entstanden und entwickelten sich organisatorische, repertoirebezogene und andere Bedingungen und Traditionen, die dann (natürlich unter Berücksichtigung lokaler Besonderheiten) in Moskau und vor allem in den Provinzstädten reproduziert wurden. Was sich in St. Petersburg an der Wende der 50er - 60er Jahre abspielte, erwies sich als landesweit bedeutsam.

Da es nicht einfach und auf jeden Fall mühsam war, eine neue Gesellschaft zu gründen, nutzten die Initiatoren der RMO die Statuten der Symphonischen Gesellschaft, die schon lange nicht mehr existierte. D. W. Stassow berichtet, wie die ehemaligen Mitglieder der letzteren am 27. Januar 1859 bei Matwej J. Wielhorski zusammenkamen und beschlossen, die Tätigkeit wieder aufzunehmen: „...wählten neue Direktoren der Gesellschaft - Gr. Matwej Jur. Wielhorski, W. A. Kologriwow, A. G. Rubinstein, Dmitr. Was. Kanschin und ich selbst <...>. Das Hauptziel war es, der Gesellschaft das Recht zu geben, ohne zeitliche Begrenzung, das ganze Jahr über, ohne ständige Erlaubnis, Konzerte zu geben, um Landsleute zum Komponieren und Aufführen aufzurufen und zu gewinnen“ (332, 365).

Diese Auserwählten wurden die ersten Direktoren der RMO, das im Herbst desselben Jahres eröffnet wurde; ein unvermeidliches Attribut war die Schirmherrschaft eines Mitglieds der Kaiserlichen Familie - in diesem Fall der Großfürstin Jelena Pawlowna -, deren „Hausmusiker“ der junge Anton Rubinstein war und der Gegenstand der musikalischen Parodie „Hymne an Euterpe“ in Mussorgskis „Rajek“ war. Sie stellte auch die Räumlichkeiten des Michailowski-Palastes für die Proben zur Verfügung.

In der Folge gaben diese Umstände Rubinsteins Gegnern Anlass zu der Behauptung, die Idee zur Gründung der RMO sei am Hof entstanden. Das war natürlich nicht der Fall, und D. W. Stassow bezeugte: „... die Idee zur Gründung der Russischen Musikgesellschaft entstand keineswegs am Hof der Großfürstin, sondern in einem musikalischen Kreis <...> und vor allem war es Rubinsteins eigene Initiative“ (332, 391).

Neben Rubinstein, der mit der Leitung des gesamten musikalischen Teils betraut wurde, übernahm W. A. Kologriwow einen erheblichen Teil der Arbeit. A. G. Rubinstein schrieb viele Jahre später über ihn: „...Kologriwow war eine große, außergewöhnliche Persönlichkeit seiner Art, sowohl was die Energie als auch was die Leidenschaft der Initiative und die Liebe zur musikalischen Sache betraf, die ihn beseelte“ (239, 85).

Im ersten Absatz der RMO-Satzung heißt es, dass der Zweck der Gesellschaft darin besteht, „die musikalische Bildung zu erhöhen und den Musikgeschmack in Russland zu entwickeln sowie einheimische Talente zu fördern“. Im nächsten Absatz heißt es: Um ihre Ziele zu erreichen, führt die Gesellschaft: a) in höchstem Maße die besten Werke der Instrumental- und Vokalmusik auf, wie Symphonien, Ouvertüren, Quartette, Trios, Oratorien, Kantaten usw.; b) bietet einheimischen Komponisten die Möglichkeit, ihre Werke aufzuführen (zitiert in F. Nestjew, 14). Diese beiden Positionen waren die wichtigsten programmatischen Aussagen; sie betrafen ferner Kompositionswettbewerbe, Preise, die Rechte der Mitglieder der Gesellschaft usw.

Die Mittel, die die materielle Seite und die Integrität der Gesellschaft sicherten, setzten sich aus den Beiträgen der Abonnentenlisten und vor allem aus den Jahresbeiträgen derjenigen zusammen, die der RMO beitraten: Vollmitglieder zahlten 100 Rubel, Initiativmitglieder - 15 Rubel, Aufführungsmglieder, Chormitglieder - jeweils 5 Rubel. In der ersten Saison gab es mehr als 500 Mitglieder der neuen Musikgesellschaft. Es gibt keine genauen und vollständigen Informationen über die Zusammensetzung des Orchesters, aber es ist bekannt, dass Orchestermusiker der Kaiserlichen Theater sowie einige eingeladene Instrumentalisten-Lehrer und andere für eine lange Zeit daran teilnahmen.

Am 11. Oktober 1859 fand die erste Sitzung des Direktoriums statt, in der die notwendigen organisatorischen Fragen geklärt und vor allem der Text einer Bekanntmachung (die in den meisten Provinzzeitungen erschien) über den Beginn der Konzerttätigkeit der neuen Gesellschaft ausgearbeitet wurde. Noch im selben Monat begannen die Proben des Orchesters und des Chors unter der Leitung von A. G. Rubinstein. Eine große Rolle spielten die Kurse von Anton Grigorjewitsch mit dem Laienchor, den er seit Herbst 1858 in der Hoffnung leitete, die Gesangsakademie bekannt zu machen.

Das erste Konzert fand am 23. November 1859 in der Adelligen Versammlungshalle statt. Sein Programm ist recht bezeichnend. Die erste Nummer war die Ouvertüre zu Glinkas „Ruslan und Ljudmila“, eine Komposition, die A. G. Rubinstein verehrt hatte. Auch Rubinsteins eigenes Drittes Klavierkonzert wurde gespielt. Weitere Programmpunkte waren das Finale von Händels Oratorium „Jephtha“, das Finale des ersten Aktes von Mendelssohns Oper „Lorelei“ und Beethovens Achte Symphonie. Das zehnte und letzte Sinfoniekonzert der Saison fand am 1. Februar statt. Jedes von ihnen führte mindestens ein Werk eines russischen Autors auf. Vier davon waren Werke von Glinka, zwei von Dargomyschski und zwei von Cui. Werke von Werstowski, Mussorgski und Filippow wurden jeweils einmal aufgeführt.

Die Frage des Stellenwerts des russischen Repertoires in den Konzerten der RMO wird auch in den zitierten Memoiren von D. W. Stassow hervorgehoben: „In den Sitzungen unseres Komitees wurde vereinbart oder beschlossen, dass in jedem Konzert mindestens ein Werk eines russischen Autors aufgeführt werden sollte, und es gab keine Auswahl: Glinka und Dargomyschski und wieder Dargomyschski und Glinka! <...> Gleich im ersten Jahr des Bestehens der Gesellschaft erschienen die Namen neuer russischer Komponisten zum ersten Mal auf den Plakaten ihrer Konzerte: C. A. Cui (dessen Scherzo in F-Dur aufgeführt wurde), M. P. Mussorgski (Scherzo in B-Dur), und im gleichen Jahr wurde zum ersten Mal in Russland (!!) die gesamte Einleitung aus dem ersten Akt von „Ruslan und Ljudmila“ aufgeführt, einschließlich beider Lieder von Bajan, die niemals zuvor an keinem Ort - selbst nicht in den Kaiserlichen Theatern - aufgeführt worden waren, aufgrund von „Kürzungen“, die zuvor von den Leitern der musikalischen Angelegenheiten empfohlen wurden...“ (332, 366—367).

In den folgenden Jahren wurden neben den Werken von Glinka und oft Dargomyschski die Klavierkonzerte von A. G. Rubinstein, der erste Satz der Sinfonie von Gussakowski, das Cellokonzert von K. J. Dawydow, einzelne Werke von Cui, Christianowitsch, Sokalski dem Publikum präsentiert.

In diesen acht Spielzeiten wurden unter der Leitung von A. G. Rubinstein bedeutende Werke westeuropäischer Komponisten aufgeführt. Beethoven stand an erster Stelle: seine Sinfonien, außer der Ersten und Vierten, „Coriolan“, „König Stephan“, „Leonore“, Missa solemnis (nicht vollständig) und Auszüge aus „Fidelio“ wurden gespielt. Mozart war mit der Sinfonie C-Dur und Fragmenten aus Opern vertreten, Haydn mit der Sinfonie C-Dur, dem Cellokonzert und Ausschnitten aus Oratorien. Teile von Händels Oratorien wurden mehrmals aufgeführt. Relativ selten, aber dennoch wurde Musik von Johann Sebastian Bach (Orchestersuite, Klavierstücke), F. E. Bach (zweistimmige Kantate), Cherubini, Lotti, Carissimi und Spontini aufgeführt.

Und schließlich gab es buchstäblich kein einziges Konzert, auf dessen Programm nicht auch Werke westeuropäischer Komponisten der Romantik standen. An erster Stelle steht hier zweifellos Schumann: die Zweite und Vierte Symphonie, „Das Paradies und die Peri“, das Klavierkonzert, das Konzert für vier Hörner, die Musik zu „Manfred“, das „Nachtlied“ für Chor und Orchester, die Ouvertüre zur Oper „Hermann und Dorothea“, die Ouvertüre zur Oper „Genoveva“ und andere. Mendelssohn wurde oft gespielt - die Vierte Symphonie, die Ouvertüren „Paulus“, „Athalia“, „Die Fingalshöhle“, „Die schöne Melusine“ und das Violinkonzert. Von Liszt wurden „Präludien“, „Festklänge“, das erste Klavierkonzert und „Totentanz“ gespielt; Schubert - C-Dur-Sinfonie, Romanzen, Männerchöre; Berlioz - Ouvertüren „König Lear“, „Römischer Karneval“ usw.; Wagner - Ouvertüre „Faust“, Auszüge aus Opern. Diese unvollständige Liste zeugt zweifellos von A. G. Rubinsteins ziemlich breitem Repertoire und der offensichtlichen pädagogischen Ausrichtung der Konzerte der RMO.

Quartettsitzungen und Kammermusikabende begannen fast gleichzeitig (6 Abende in der Saison 1859/60, 6 bis 10 Abende danach). Sie fanden zunächst in den Sälen der vom RMO gemieteten Privathäuser statt, ab der Saison 1866/67 dann im Saal des Konservatoriums. Regelmäßige Konzerte mit Kammer- und Instrumentalmusik (paradoxe Weise waren Romanzen mit Klavierbegleitung nur in den Programmen der Sinfoniekonzerte zu hören) waren eine noch größere Neuerung im Leben der Hauptstadt. Es sei jedoch daran erinnert, dass in den Jahren vor der Eröffnung der RMO ein Zyklus von Beethovens Quartetten von einer Gruppe unter der Leitung von E. K. Albrecht gespielt worden war, und noch früher war Kammermusik von L. Maurer und seinen Söhnen gespielt worden.

Auf dem Programm des ersten Kammertreffens standen Quartette von Boccherini und Beethoven (f-Moll, op. 95) sowie ein Sextett von Hummel. Letzteres wurde von Nikolai Rubinstein gespielt. Das Quartett der RMO hatte eine relativ konstante Besetzung: 1. Violine - I. Pickel, H. Wieniawski, für eine Saison - F. Laub, und ab 1868 für viele Jahre - L. S. Auer; 2. Violine - E. Raab, E. Albrecht, und unter Wieniawski, Laub und Auer - I. Pickel; Bratsche - immer I. Weikman; Cello - K. Schubert, und nach dessen Tod K. J. Danilow. Zu den Solisten gehörten A. G. Rubinstein (hervorzuheben ist seine und H. Wieniawskis Aufführung von Beethovens „Kreutzer-Sonate“), T. Leschetizky, G. Kross und K. J. Dawydow. Das Repertoire bestand aus Ensembles (Quintette, Quartette, Trios, Sonaten) von Haydn, Cherubini, Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn und Schubert. Manchmal wurden auch „monografische“ Abende veranstaltet (Beethoven). Häufig wurden Klaviersonaten und andere Solostücke

gespielt. Russische Komponisten werden fast gar nicht erwähnt: das Kammermusikrepertoire ist mit dem Afanasjew-Quartett, dem Asantschewski Quartett, Klaviertrios und dem A. Rubinstein-Quartett, das beim RMO-Wettbewerb ausgezeichnet wurde, fast erschöpft.

In den frühen 60er Jahren wurde die Instrumentalkammermusik als Teil des „akademischen“, „konservatorischen“ Flügels wahrgenommen. Erst Mitte der 70er Jahre wandten sich die Mitglieder der sich inzwischen auflösenden „Mächtigen Häufleins“ dem Komponieren von Kammermusikensembles zu („Zum Entsetzen von Stassow und Modest habe ich ein Streichquartett entworfen...“ - A. P. Borodin berichtete im Frühjahr 1875 an L. I. Karmalina; 217, 89). Dank der RMO-Abende entstand eine öffentliche Gewohnheit für Kammermusik und dann ein öffentliches Bedürfnis nach ihr. Die Bedeutung der Kammerkonzerte der RMO in St. Petersburg und später in Moskau war daher für die Arbeit russischer Autoren als Anregung für die Schaffung kammermusikalischer Werke wichtig.

Von Anfang an zogen die Konzerte der RMO die Aufmerksamkeit der Kritiker auf sich. Das richtige Verständnis der systematischen pädagogischen Arbeit Rubinsteins und der Bedeutung der Gesellschaft als Ganzes wurde jedoch durch subjektive Momente behindert, die mit persönlichen Sympathien und Meinungsverschiedenheiten, der Zugehörigkeit zu verschiedenen Kreisen und Zirkeln sowie der unvermeidlichen Dramatik der sozialen und künstlerischen Realität zusammenhingen. Obwohl das russische symphonische und vor allem kammermusikalische Repertoire in der Tat begrenzt war (zumal die Vor-Glinka-Musik sowohl unzureichend bekannt als auch unzureichend aktuell war), wurde immer wieder der Vorwurf der Vorherrschaft der deutschen Musik laut. Der Name „Musikverein“, den Serow den RMO-Konzerten gegeben hatte, begleitete die Aktivitäten dieser Organisation lange Zeit, und Rubinstein wurde in der privaten Korrespondenz als „Dubinstein“ oder „Tupinstein“ bezeichnet.

Ein wichtiger Aspekt der Tätigkeit der RMO bestand darin, ein breites Spektrum von Amateuren für die Teilnahme an der Aufführung von Chören zu gewinnen. Es sind Kopien von gedruckten Einladungen der RMO (1862) erhalten geblieben: „In dem Wunsch, Amateursängern die Möglichkeit zu geben, sich in der Aufführung von Chören zu üben und sich mit Oratorien, Messen, Kantaten usw. vertraut zu machen“¹².

¹² LGIA, Bestand 406, Inventarverz. 1, Bestandseinheit 9, Blatt 89.

In einer anderen, ebenfalls gedruckten Mitteilung wurde präzisiert, dass diejenigen, die in Chören mitwirken wollten, „um in die Programme der Symphoniekonzerte aufgenommen zu werden“, eingeladen wurden¹³.

¹³ Ebenda, Blatt 55.

Die Anfänge liegen in der Tat bereits in den Anfängen der Organisation des Vereins. Auf der allerersten Sitzung des RMO-Direktoriums am 11. Oktober 1859 wurde der bald gedruckte Aushang genehmigt - eine Einladung zum Singen im Chor und zur Teilnahme an den Proben im Michailowski-Palast.

Es wurden auch recht demokratische Maßnahmen musikalischen und pädagogischen Charakters ergriffen. Die „Bedingungen der Gesellschaft für

diejenigen, die unentgeltlich Gesang studieren wollen“ (das Wort „unentgeltlich“ ist groß und fett gedruckt) wurden gedruckt und mit dem Stempel der RMO verteilt (Datum 28. Februar 1860). Die Lehrer waren bekannte Sänger: G. Nissen-Saloman und A. P. Lodius. „Die Schüler wurden keinen besonderen Anforderungen unterworfen“¹⁴.

¹⁴ Ebenda, Bestandseinheit 3, Blatt 9.

Es ist schwierig, die soziale Zusammensetzung der Schüler der freien Klassen und der Teilnehmer des Chores zuverlässig zu beurteilen, wir können nur annehmen, dass die Proben im Michailowski-Palast, die Klassen mit berühmten und angesagten Lehrer-Sängern das Interesse des Publikums weckten, das nicht so demokratisch war wie später die Freie Musikschule.

1869 werden die Bemühungen, Amateure anzuziehen, wieder aufgenommen. Erneut kündigt die Direktion der RMO mit einem gedruckten Plakat „die Eröffnung von Chorsingen während des kommenden Winters“ im Saal des Konservatoriums an; außerdem organisiert das Konservatorium „kostenlose Vorbereitungsklassen für Chorgesang“, deren Studenten zweimal wöchentlich lernen und „je nach Erfolg“ an Konzerten der RMO teilnehmen. Am Ende der Ankündigung wurde wiederholt, dass die Teilnehmer „keinen finanziellen Beitrag leisten müssen“¹⁵.

¹⁵ Ebenda, Bestandseinheit 116, Blatt 27.

Das Jahr 1867 brachte große Veränderungen für die Russische Musikgesellschaft in St. Petersburg. A. G. Rubinstein, der das Konservatorium verlassen hatte, verließ die Hauptstadt. Die Stelle des Musikdirektors und des Dirigenten der Konzerte war leer. Das Direktorium der RMO hatte die glühende Absicht, beide Stellen mit russischen Musikern zu besetzen, darunter zwei wichtige - A. S. Dargomyschski und M. A. Balakirew. Die Großfürstin Jelena Pawlowna, ohne deren Zustimmung solche bedeutenden Ernennungen nicht möglich waren, verhinderte jedoch deren vollständige Verwirklichung, wie aus den Archivdokumenten hervorgeht. Am 14. / 26. August 1867 richtete W. A. Kologriwow einen Brief an die „Gönnerin“ der RMO, in dem er zwei mögliche Kandidaten für den Posten des Direktors des Konservatoriums nannte: A. S. Dargomyschski und N. I. Saremba. „Gleichzeitig“, so Kologriwow weiter, „hat mich das Direktorium beauftragt, zu berichten, ... dass es für die Ausbildung von Chören, die Leitung von Konzerten und musikalischen Abenden der RMO es für nützlich hält, M. A. Balakirew einzuladen, da es in ihm ein bemerkenswertes Talent erkennt und ihn für durchaus fähig und würdig hält, die Stelle des Kapellmeisters der RMO zu übernehmen. Die Direktion ist fest davon überzeugt, dass Herr Balakirew dieses Vertrauen rechtfertigen und gleichzeitig mit seinem Namen viele Menschen für die Gesellschaft gewinnen wird, die sein Talent verehren“¹⁶.

¹⁶ LGIA, Bestand 408, Inventarverz. 1, Bestandseinheit 86, Blatt 1.

Wie man sieht, war die Leitung der RMO (diese Initiative ging von A. Rubinstein aus) bestrebt, die musikalischen Kräfte zu bündeln und schätzte die Bedeutung und das Talent Balakirews richtig ein. In der Antwort von Jelena

Pawlowna wird Dargomyschskis Kandidatur ignoriert und Balakirews Teilnahme mit großen Einschränkungen zugelassen. Aber diese Antwort, von der Hand des Schreibers abgeschrieben: „Ich begrüße die Ernennung von Herrn Saremba zum stellvertretenden Direktor des Konservatoriums <...>, ich halte es für notwendig, die Konzerte des nächsten Winters so erfolgreich wie möglich zu gestalten, und ich denke daran, einen bekannten ausländischen Künstler einzuladen, der die meisten von ihnen auf meine Kosten leitet. Da ich aber Herrn Balakirew sein Talent voll zur Geltung kommen lassen will, schlage ich vor, ihm die Leitung einiger Konzerte, etwa 4, zu übertragen, <...> ihm auch die Ausbildung von Chören anzuvertrauen, die Stelle des Kapellmeisters der Gesellschaft ist noch unbesetzt ...“¹⁷.

¹⁷ Ebenda.

Der „bekannte ausländische Künstler“, der für die nächste Saison nach St. Petersburg eingeladen wurde, war H. Berlioz. M. A. Balakirew dirigierte tatsächlich vier der zehn Konzerte der Saison. Im folgenden Jahr 1868/69 wurden jedoch neun Sinfoniesitzungen von ihm dirigiert. Damit war das Prinzip, den Leiter des Konservatoriums und den Dirigenten der Konzerte der RMO in einer Person zu vereinen, für lange Zeit aufgehoben. Dargomyschski wurde 1867-1869, bis zu seinem Tod, Vorsitzender des Direktoriums. Zweifelsohne ist sein Einfluss weitgehend für Balakirews Engagement verantwortlich.

Balakirews erstes Konzert unterschied sich im Repertoire nicht von den vorangegangenen: die Ouvertüre und die Einleitung zu „Ruslan und Ljudmila“, Beethovens Achte Symphonie, der Chor aus Meyerbeers „Der Prophet“, Liszts „Totentanz“ (Solist A. A. Gerke). Serow äußerte sich sehr enttäuscht sowohl über das Programm als auch über die Aufführung: „Unsere besten Hoffnungen und Erwartungen sind stark erschüttert worden“ (282, 1820). Das Aussehen der Konzerte änderte sich jedoch bald. Bereits im zweiten von ihnen überwogen Werke russischer Komponisten: eine Szene aus Dargomyschskis „Rusalka“, Romanzen von Glinka und Balakirew sowie die „Serbische Fantasie“ von Rimski-Korsakow. In der gleichen Spielzeit wurden Rimski-Korsakows „Sadko“ und Balakirews Ouvertüre über tschechische Themen aufgeführt. In der folgenden Saison wurden auch russische Neuheiten aufgeführt: Borodins Erste Symphonie, Auszüge aus Rimski-Korsakows „Das Mädchen von Pskow“ und „Antar“ sowie Tschaikowskis „Fatum“. Alle diese Werke wurden frühestens 1867 komponiert, und „Das Mädchen von Pskow“ war noch nicht einmal fertiggestellt. Balakirews Wunsch, die russische Musik zu fördern, wurde durch das Wachstum der Komponistenschule und die aktive Erweiterung des symphonischen Repertoires unterstützt.

Nach zwei Spielzeiten wurde M. A. Balakirew von der Leitung der Konzerte der RMO entlassen, und auf persönliches Drängen der „Schirmherrin“ der Gesellschaft wurden F. Giller und E. F. Naprawnik eingeladen, ihn zu ersetzen. Balakirews „Rücktritt“ spielte sicherlich eine negative Rolle für die Entwicklung des Konzertlebens in St. Petersburg und für die persönliche Biographie dieses Musikers. Tschaikowski reagierte sofort auf dieses Ereignis, indem er am 4. Mai 1869 einen Artikel mit dem Titel „Eine Stimme aus der Moskauer Musikwelt“ in der „Zeitgenössischen Chronik“ veröffentlichte. Nachdem er sich bewundernd über Balakirew - Komponist, Pädagoge, Sammler von Volkskunst, Propagandist der russischen Musik im In- und Ausland - geäußert hatte, schrieb der junge Lehrer des Moskauer Konservatoriums weiter: „Die wunderbar interessanten

Programme dieser Konzerte (RMO in St. Petersburg - L. K.), Programme, die manchmal einen Platz für russische Kompositionen enthielten, eine ausgezeichnete Orchesterleistung und ein gut ausgebildeter Chor zogen ein großes Publikum zu den Versammlungen der Musikgesellschaft an...“; heute findet das Direktorium „die Tätigkeit des Herrn Balakirew völlig nutzlos...“. Balakirews Tätigkeit ist völlig unbrauchbar, ja sogar schädlich“, und „jemand, der noch nicht von der durch unsere Aufklärer verbotenen Neigung zur nationalen Musik befleckt ist“ (381, 29), wurde eingeladen, Kapellmeister zu werden.

Unter E. F. Naprawnik, dessen Tätigkeit sich in der Folgezeit entwickelte, nahmen die Konzerte der RMO einen eher akademischen Charakter an, obwohl unter seiner Leitung einige bedeutende Aufführungen von Werken russischer Autoren stattfanden.

Die Freie Musikschule war eine leuchtende und besondere Seite im Konzert- und Musikleben von St. Petersburg in den 60er Jahren. W.W. Stassow wies auf den Zusammenhang zwischen den Aktivitäten der Freien Musikschule und der demokratischen Bewegung, der fortschrittlichen Literatur und den schöpferischen Prinzipien der Künstler der Bewegung hin. Er war ein leidenschaftlicher Propagandist der BMSch und stellte sie stets dem Konservatorium und den Persönlichkeiten des Konservatoriums gegenüber.

Ursprünglich als gemeinnütziger Verein für Bildung und Aufklärung konzipiert, vergleichbar mit den weit verbreiteten Sonntagsschulen, und mit dem Ziel, den Vertretern der mittleren und unteren Bevölkerungsschichten eine musikalische Ausbildung zu ermöglichen, ging die BMSch jedoch vor allem durch ihre Konzerttätigkeit in die Geschichte ein. Die Schule litt unter ständiger Geldnot, und die jährliche Spende von 500 Rubeln von "Gönnern" aus der Zarenfamilie bedeutete nur wenig. Die Konzerte wurden als Unterstützung für die Schule gedacht, die Einnahmen gingen „zugunsten“ der Schule - aber das künstlerische Niveau und das Repertoire bedingten ihre eigenständige historische Bedeutung.

Die Organisation der BMSch ist vor allem mit den Namen von G. J. Lomakin, M. A. Balakirew sowie A. A. Goldenweiser und G. G. Blaraberg verbunden. Die herausragende Persönlichkeit der Chorkultur G. J. Lomakin (siehe: 60) war besorgt über den Niedergang der berühmten Kapelle des Grafen Scheremetew nach der Aufhebung der Leibeigenschaft. Er träumte davon, in St. Petersburg einen Stadtchor zu gründen, dort Gesang und musikalische Bildung zu unterrichten und „geschickte Dirigenten“ auszubilden. Balakirew sah in einer solchen Einrichtung die Möglichkeiten einer konzertanten Propaganda der russischen Musik. Am 1. Februar 1862 erhielt er die offizielle Genehmigung zur Eröffnung einer „Freien Musik- und Gesangsschule“.

Aufgrund schwierigster Existenzbedingungen musste sich die Schule auf den Unterricht in Gesang und elementarer Theorie beschränken. Die angestrebte und sogar im Statut von 1867 vorgesehene Ausweitung des Lehrangebots wurde nicht realisiert. Der Zuspruch der Schule war dennoch sehr groß. In den Autobiographischen Notizen erzählt Lomakin: „Die Zahl derer, die an der Freien Schule studieren wollten, war von Anfang an so groß, dass Graf Scheremetew, der am Fenster seines Hauses stand, die Menschen beobachtete, die in die Klassenzimmer (in seinem Haus) kamen, und über ihre große Zahl entsetzt war: „Sie gehen nur zur Kirche“, sagte er zu seiner alten Dame, Tatjana Wassiljewna“ (177). Lomakin verwendete das numerische Chev -System in seiner Arbeit mit minderjährigen Chorsängern. Die Erfolge des Chors

waren groß, und die Ergebnisse zeigten relativ bald Wirkung. Einige Monate später führten die Schüler bei einem Konzert erfolgreich ein recht komplexes Programm auf. Es war nicht möglich, ein Orchester aus den Reihen der Schüler zu organisieren.

Die ersten Konzerte zu Gunsten der Freien Musikschule fanden am 11. März und 11. April 1862 unter der Leitung von Lomakin statt. Der berühmte Chor des Grafen Scheremetjew trat hier zum ersten Mal öffentlich auf; der Hauptteil des Programms umfasste Werke von Pergolesi, Mozart, Rossini, Haydn und Mendelssohn. Das Symphonieorchester unter der Leitung von K. B. Schubert spielte Ouvertüren von Méhul und Mendelssohn sowie die Ouvertüre über russische Themen von Balakirew. Bis 1867, als Lomakin die BMSch verließ, nahm die Chormusik einen wichtigen Platz in den Konzertprogrammen ein. Chöre aus russischen Opern von Glinka, Dargomyschski und Cui, Opern paneuropäischer Komponisten wie Gluck, Mozart und Weber und natürlich zahlreiche Chöre und Auszüge aus vokalen und symphonischen Werken von Marcello, Händel, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Moniuszko und Berlioz wurden häufig aufgeführt. Die Konzerte der BMSch spielten eine äußerst wichtige Rolle für die Entwicklung des nationalen Chorwesens und die Bildung der nationalen Schule. G. J. Lomakin brachte die Intonation und stilistische Erfahrung des russischen Kirchengesangs auf die Konzertbühne. In seinen eigenen Chorkompositionen und Chorarrangements suchte er, unterstützt von Glinka und Odojewski, nach einer Verbindung von altrussischen Gesängen mit den Chortechniken der alten westeuropäischen Meister. Seine Konzerte an der BMSch beinhalteten Auszüge aus seinem „Stabat Mater“, „Ave Maria“, „Fantasie über russische Volkslieder“ und Bearbeitungen von Volksliedern für Chor und Sopran (von denen viele nicht erhalten sind). Im letzten Lomakin-Konzert wurde der Chor von Mussorgskis „Die Niederlage Sennacheribs“ zum ersten Mal aufgeführt.

In Anbetracht des bemerkenswerten Erfolgs der Konzerte von 1863 betonte W.W. Stassow: „Nur in der Aufführung dessen, was durch die eigene einheimische Kunst geschaffen wird, entstehen originelle Aufführungstalente; in der Aufführung der eigenen Musik liegt die Hauptaufgabe und der Ruhm des gegenwärtigen Chores; nur hier wird er die ganze wahre Kraft der Inspiration und Originalität erhalten“ (330, 80).

Von großer Bedeutung war Balakirews Dirigiertätigkeit, die ein neues Repertoire schuf, vor allem ab Mitte der 60er Jahre, als - zum Teil zum ersten Mal - seine eigene Ouvertüre zu „König Lear“ und die Zweite Ouvertüre über russische Themen, das sinfonische Gemälde „Sadko“ und die Sinfonie von Rimski-Korsakow sowie eine Reihe anderer Werke aufgeführt werden konnten.

Balakirew leitete die Freie Musikschule von 1867 bis 1874. Für die Konzerte der BMSch warben W. W. Stassow und C. A. Cui. So wird in der bereits zitierten Rezension von Stassow die herausragende Helligkeit und Subtilität von Balakirews Interpretation von Glinkas „Jota de Aragonese“ hervorgehoben, die wie zum ersten Mal zu hören war.

Die Aufführung von Glinkas „Iwan Sussanin“ in Prag unter Balakirews Leitung und seine Verbindung zu den Musikern des „slawischen Westens“ im Allgemeinen hatten eine wichtige kulturelle und künstlerische Bedeutung. Am 13. Mai 1867 gab er in St. Petersburg ein „Slawisches Konzert“ mit einem Programm mit Werken von Glinka („Kamarinskaja“), Dargomyschski („Kleinrussischer Kosakentanz“), Rimski-Korsakow („Serbische Fantasie“),

Balakirew (Ouvertüre über tschechische Themen), Liszt (Fantasie über ungarische Themen, Solist G. G. Kross¹⁸); außerdem trugen J. F. Platonowa und O. A. Petrow Romanzen dieser russischen Komponisten vor, und Platonowa sang auch eine Arie aus Moniuszkos' „Halka“.

¹⁸ In seiner Rezension des Slawischen Konzerts von Herrn Balakirew erklärt Stassow, dass dieses Werk auf slowakischen und nicht auf ungarischen Liedern basiert (siehe: 328, 110-111).

Es sei daran erinnert, dass Stassow in seiner Rezension dieses Konzerts den Ausdruck „Das mächtige Häuflein“ (die mächtige Handvoll) in Bezug auf eine Gruppe von Petersburger Komponisten verwendete.

4.

Das Moskauer Konzert der zweiten Hälfte der 50er - 60er Jahre durchlief, mit vielen Unterschieden, im Allgemeinen die gleichen Prozesse wie die Hauptstadt.

Die bis dahin etablierten Konzerttypen und Organisationsformen bleiben in dieser Zeit bestehen. In den 50er Jahren ist das Bild des Konzertlebens sehr bunt, aber gleichzeitig wird es auch immer lebendiger. Und hier, wie in St. Petersburg, in der Großen Fastenzeit - kein Tag ohne Konzert.

Am 4. März 1856 gab der berühmte Solist der italienischen Oper E. Tamberlik ein Konzert, an dem auch der berühmte Flötist Cnardi (?) und andere teilnahmen. Am nächsten Tag fand ein großer Amateurabend zugunsten der reformierten Kirche mit klassischem Repertoire (Ausschnitte aus Mendelssohns Oratorium „Elias“) und „einer grandiosen Aufführung in Moskau“ durch Gesangsquartette statt; „das neue Werk von Meyerbeer La marche aux flambeaux [Fackeltanz] wurde von 11 Amateurpianistinnen auf acht Klavieren gespielt. Am 6. März wurde dem Publikum ein Konzert des Geigers Grigorjew geboten, am 7. März das zweite Konzert von Tamberlik, nach den Worten der „wunderbar begabten“ Sängerin Pilsudskaja, am 11. März Fragmente der russischen Oper aus St. Petersburg von Latyschewa (unter Mitwirkung des Pianisten Muskow und mit lebenden Gemälden). Lebende Gemälde begleiteten die Aufführung von F. Davids „Einsiedelei“(?) am 12. März unter der Leitung des Dirigenten S. I. Stutzmann.

Die Aufmerksamkeit richtet sich weiterhin auf die Solisten. Als „eine beispiellose Neuheit“, „ein wahrhaft beispielloses Phänomen!“ wurde ein Konzert von „drei erstklassigen Künstlern“ - Montigny, Nrdjuma(?) und Ant. Kontski - am 27. Februar 1858 im Bolschoi-Theater angekündigt. Das Programm des Konzerts bestand hauptsächlich aus Fantasien, Variationen über Themen aus Romanzen usw.; allerdings spielte Kontski, der im zweiten Teil eine „Grand Caprice zu einer ungarischen Polka“ aus eigener Komposition vortrug, im ersten Teil auch das C-Dur-Konzert von Mozart¹⁹.

¹⁹ „Theater- und Musik-Bulletin“. 1858, Nr. 8, 23. Februar.

Die Tradition der Universitätskonzerte, die Anfang der 50er Jahre entstanden war, wurde fortgesetzt, sowohl von studentischen Laiengruppen als auch von Maestros. N. G. Rubinstein spielte mehrmals zu Gunsten armer Studenten, und

auch Musiker wie Clara Schumann (8. April 1864) waren auf Tournee. Zunächst wurde das Amateurorchester von dem Dirigenten und Komponisten I. I. Johannis geleitet, der zu dieser Zeit als erster Moskauer Interpret von Glinkas „Jota de Aragonese“ und „Kamarinskaja“ bekannt war. Später wurde das Studentenorchester von I. F. Vogler (*Georg Joseph Vogler*), einem Musiklehrer an der Universität, übernommen. Der Reporter berichtet darüber und fügt hinzu: „Es wäre wünschenswert, dass die Studenten der Moskauer Universität sich der Aufführung klassischer Musik widmen und, wie die Studenten der St. Petersburger Universität, der Öffentlichkeit öfter Gelegenheit geben, diese beispielhaften Werke zu hören“²⁰.

²⁰ „Russische Zeitung“, 1859, 3. Juni.

Erwähnt wurde ein musikalischer Vormittag am 26. April, an dem das Studentenorchester Ouvertüren von Mendelssohn, Auszüge aus Meyerbeers Opern und andere aufführte. In der nächsten Saison, am 29. November 1859, wurden in einem Konzert von Studenten und Amateuren erfolgreich Ouvertüren zu Mozarts „Don Giovanni“, Beethovens „Egmont“ und Rossinis „Die Belagerung von Korinth“ aufgeführt.

Die Forderung, klassische Musik aufzuführen, wird immer wieder erhoben. In einem Bericht über ein Konzert mit lebenden Gemälden, das im Bolschoi-Theater zugunsten des Bühnenmechanikers F. Waltz stattfand, weist der Korrespondent darauf hin, dass unter den Nummern Beethovens Dritte Symphonie war, die mit Begeisterung aufgenommen wurde: „Das bedeutet, dass unser Publikum entscheidend auf den Geschmack gekommen ist“ (30). Über die Aufführung von Haydns „Die Schöpfung“ am 3. und 9. März 1860 schrieb eine Lokalzeitung: „Nichts entwickelt den Musikgeschmack in der Gesellschaft so erfolgreich wie die klassische Musik, und wir hören sie in Moskau selten“²¹.

²¹ „Moskauer Wedomosti“, 1860, 9. März.

Die Gründung der Russischen Musikgesellschaft mit ihren erzieherischen Aufgaben entsprach also einem bestehenden gesellschaftlichen Bedürfnis.

Die Moskauer Situation am Vorabend der Eröffnung der RMO wurde von ihrem Augenzeugen, dem Teilnehmer an den Ereignissen N. D. Kaschkin, wie folgt charakterisiert: „Im Jahr 1860, als die Russische Musikgesellschaft ihre Tätigkeit aufnahm, war Moskau eine ganz andere Stadt als heute. Damals wurde der Ton des städtischen Lebens vor allem durch den wohlhabenden Adel bestimmt, der die Herbst- und Wintermonate in Moskau verbrachte <...>. Die Moskauer Kaufleute spielten damals keine besonders prominente Rolle im öffentlichen Leben <...>. Das Bürgertum der Moskauer Gesellschaft wurde damals kaum wahrgenommen, denn es lebte in geschlossenen Kreisen, aufgeteilt in Beamte, Lehrer usw. Ein öffentliches Musikleben gab es überhaupt nicht. Für Konzerte war aufgrund des Monopols der kaiserlichen Theater ein großer Posten reserviert. Symphoniekonzerte gab es überhaupt nicht, mit Ausnahme von Konzerten mit lebenden Gemälden, die an Sonntagen während der Großen Fastenzeit im Bolschoi-Theater stattfanden. Es gab zwar noch Universitätskonzerte, bei denen das Orchester hauptsächlich aus Studenten bestand, aber sie wurden nur sehr selten veranstaltet, und die Darbietungen in diesen Konzerten konnten selbst die nachsichtigsten Zuhörer derzeit nicht zufriedenstellen“ (100, 9-10).

Die Erlaubnis zur Eröffnung der RMO in Moskau wurde am 24. Dezember 1859 erteilt. Die Gesellschaft wurde von Nikolai Grigorjewitsch Rubinstein geleitet, der in seiner Heimatstadt ein großes künstlerisches Ansehen erworben hatte, das im Laufe der Jahre immer weiter wuchs. Bereits im Frühjahr 1860 wurde ein Laienchor gegründet, der die aufzuführenden Werke unter Rubinsteins Leitung einstudierte. Es wurde ein Organisationskomitee gegründet, dem die prominentesten Moskauer Musiker angehörten: A. N. Werstowski, A. I. Dubuque, J. G. Gerber, L. F. Minkus und andere. Das Tätigkeitsprogramm wurde in der Zeitung angekündigt, und es war ein seriöses und ziemlich umfangreiches Programm: „Für die Aufführung an den musikalischen Abenden werden Werke ausgewählt, die zu verschiedenen Musikschulen gehören, um, wenn möglich, das Publikum mit künstlerisch oder historisch bemerkenswerten Werken bekannt zu machen; daher werden in den Programmen der Abende der Gesellschaft die Namen der erstklassigen Autoren unserer Zeit und der Vergangenheit ebenso wie die Namen weniger berühmter Autoren zu finden sein“²².

²² „Moskauer Wedomosti“, 1860, 11. November.

Das Hauptgewicht sollte auf symphonische und große vokalsymphonische Werke gelegt werden. Jedes Programm sollte mindestens ein Werk eines russischen Komponisten enthalten und Chöre mit russischen Texten aufführen.

Das erste Konzert der RMO in Moskau fand am 22. November 1860 statt. Auf dem Programm standen: Glinka: Ouvertüre und Intermezzo aus der Musik zur Oper „Fürst Cholmski“; Bach: Kantate „Sei mit uns“; Händel: Arie Nr. 1 aus „Tamerlano“; Wagner: Chor aus „Der fliegende Holländer“; Beethoven: Vierte Symphonie. Der Erfolg war vollständig und uneingeschränkt. In der ersten Saison fanden zehn symphonische und mehrere Kammerkonzerte statt. In einer Zusammenfassung der ersten Ergebnisse stellte die Presse fest, dass Moskau, das noch vor nicht allzu langer Zeit musikalisch „fast bis zur Armut verarmt“ war, dank der Organisation der RMO während der gesamten Saison, nicht nur im Frühjahr, regelmäßig Konzerte gab und den Amateuren ein „wahres ästhetisches Vergnügen“ bot²³.

²³ „Moskauer Wedomosti“, 1861, 5. Februar.

Die organisatorische und finanzielle Grundlage war die gleiche wie in St. Petersburg. Am Ende der ersten Saison hatte sich die Zahl der Mitglieder der Gesellschaft auf 640 fast verdoppelt, und im Frühjahr 1866 zählte sie bereits 1200 Mitglieder.

N. G. Rubinstein und seine Mitarbeiter bemühten sich um eine möglichst breite Aufklärung und organisierten schon bald öffentliche („Volks“-) Konzerte mit möglichst moderaten Gebühren (bis zu 25 Kopeken). Zunächst fanden sie im Großen Saal der Adelsversammlung (dem Säulensaal) statt, dann wurden sie in das Exerzierhaus (Manege) verlegt. Diese Konzerte wurden als „beispiellose musikalische Neuigkeit“ gefeiert; das erste von ihnen wurde mit Spannung erwartet, denn es sollte, wie die Zeitung schrieb, „die Meinung rechtfertigen oder widerlegen, dass das Bedürfnis der Gesellschaft nach echtem Musikgenuss und Bildung lebendig ist“²⁴.

²⁴ „Moskauer Wedomosti“, 1862, 17. März

Auf dem Programm standen Werke von Glinka, Beethoven und Mendelssohn. Der Erfolg übertraf alle Erwartungen. Mehr als zehntausend Menschen besuchten die Konzerte in der Manege.

Kammerkonzerte (oder, wie sie genannt wurden, Quartettversammlungen) wurden zu einem wichtigen Indikator für den Erfolg der musikalischen Aufklärung in Moskau. In der Saison 1863/64 veranstaltete die Russische Musikgesellschaft zwei Reihen solcher Abende mit jeweils drei Konzerten, die überwiegend klassisches Repertoire enthielten. In der folgenden Saison wurde F. Laub für die zweite Quartettreihe eingeladen.

Der herausragende tschechische Geiger Ferdinand Laub (1832-1875), der schon früh in Europa berühmt wurde, kam 1859 erstmals nach Russland. Er trat mehrmals in St. Petersburg auf und spielte Konzerte von Beethoven und Mendelssohn, Werke von Bach, Paganini und anderen Komponisten. Darüber hinaus nahm der Geiger an Aufführungen von Quartetten von Haydn und Beethoven teil. Beethoven, Quintette von Mozart und A. Rubinstein und anderen Ensembles. Über die Auftritte von Laub äußerte sich Serow enthusiastisch. Der Kritiker nannte die Aufführung des Adagios und der Fuge aus Bachs Sonate für Solovioline „wunderbar perfekt“; in diesen Stücken, so Serow, „verblüffte Laub noch mehr als in seiner Kadenz des Beethoven-Konzerts“ (262, 69).

In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass Bachs Werke in den 50er und sogar in den 60er Jahren nur selten aufgeführt wurden und auf Unverständnis stießen. Serow berichtet von der Reaktion eines „Melomanen“, der in Laubs Konzert neben ihm saß und „lautstark seine Meinung äußerte, dass es bei Bach keinen einzigen Tropfen Melodie gebe, dass, wenn dies Musik sei, dies bedeute, dass Rossini und Bellini keine Musik, sondern etwas ganz anderes schrieben“; Serow merkt an, dass „gerade die Askese Bachs unangenehm auf ein Publikum wirkt, das auf diese Tiefen der psychischen Welt nicht vorbereitet ist...“ (261, 54, 55). Die Wahrnehmung Bachs durch den „Melomanen“ ist recht charakteristisch. Als G. Wieniawski Ende des folgenden Jahrzehnts in einem Konzert die Chaconne aus der d-Moll-Partita spielte, stellte ein anonymes Rezensent fest, dass „die Wahl des Stückes nicht ganz gelungen ist, da der Stil trocken und unangenehm ist“²⁵.

²⁵ „Musikalisches Licht“, 1867, Januar, S. 35.

Aber auch der berühmte Musikschriftsteller und Komponist P. P. Sokalski sagte über Bach (wenn auch nicht aus einer italienisch-romantischen Position heraus): „Als Künstler hatte und hat er keine große Bedeutung in der Kunst. Das Fehlen jeglicher äußerer Schönheit und die philiströse Beschränktheit seiner Weltanschauung sind die Hauptmerkmale seiner Werke...“ (311).

Ferdinand Laub hat sich große Verdienste um die Förderung des Bachschen Werkes erworben, indem er seine Kompositionen in das Repertoire und die Klangatmosphäre der Konzerte seiner Zeit einführte. Zeitgenossen erinnerten sich an seine inspirierte Aufführung der Chaconne. Später führte er in Moskau Bachs Sonaten für Violine und Klavier mit Nikolai Rubinstein auf. Dabei dürfte Laubs charakteristischer emotionaler Gehalt der Interpretationen eine entscheidende Rolle gespielt haben, der seinen Zuhörern Bach „näher brachte“.

Laub, ein Ensemblespieler, erhielt bereits während seiner ersten Tournee in St. Petersburg großes Lob: „In Quartetten scheint Laub noch höher zu sein als in

Soli. Er verschmilzt völlig mit der gespielten Musik, was viele Virtuosen nicht können“, schrieb Serow in der zitierten Rezension.

Der zweite Besuch von Laub, der seinen künstlerischen Ruhm in Europa weiter gefestigt hatte, fand 1865 statt, als er ein Konzert in Moskau gab. W. A. Sollogub und W. F. Odojewski schrieben bewundernd über sein Spiel, wobei letzterer besonders sein Kammermusikrepertoire hervorhob (siehe: 195, 302-303). Schon bald ließ sich Laub in Moskau nieder und nahm die Einladung von N. G. Rubinstein an, eine Professur am dortigen Konservatorium anzutreten. Von diesem Zeitpunkt an war er ein fester Bestandteil des Moskauer Konzertlebens. Über einen seiner Auftritte schrieb H. A. Laroche: „Dieser berühmte Künstler ist bekanntlich einer der ersten Geiger unserer Zeit und nimmt diesen hohen Platz nicht nur wegen seines umfangreichen Instrumentariums ein, sondern - und das ist das Wichtigste - wegen der außerordentlichen Kraft des Klangs, des Reichtums des Gesangs, des großen und breiten Stils, der sein Spiel auszeichnet“ (159, 64). Tschaikowski behauptete: „Moskau sollte stolz darauf sein, diesen Titanen unter den Geigern zu besitzen“ (385, 33).

Ein herausragendes künstlerisches Phänomen waren die Auftritte des gemeinsamen Notenensembles von F. Laub und N. G. Rubinstein. N. D. Kaschkin bezeugte: „Er und N. G. Rubinstein passten im Charakter ihres Spiels sehr gut zueinander, und ihre Duette waren unvergleichlich gut. Kaum jemand hat zum Beispiel die beste Aufführung von Beethovens Kreutzer-Sonate gehört, in der beide Künstler in der Kraft, Zartheit und Leidenschaft des Spiels wetteiferten“ (96).

Kurz nach seinem Umzug nach Moskau leitete Laub das RMO-Quartett; seine Partner waren G. Schradik, L. Minkus und B. Cossman (unter der Leitung von W. F. Fitzenhagen). Dieses Ensemble spielte im Laufe der Jahre eine große Anzahl von Ensembles von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn und Schumann. Laubs Rolle bei der Förderung der kammermusikalischen Gattung wurde von Laroche sehr treffend beschrieben: „...sein breites, lebhaftes, majestätisches Spiel zieht einen bedeutenden Teil des Publikums zu den Quartettversammlungen an... und popularisiert so unmerklich sowohl den Quartettstil als auch das Quartettrepertoire“ (155). Laroches Urteil erwies sich auch als prophetisch: schon bald spielten Laub und seine Gruppe zwei von Tschaikowskis Quartetten, die gerade erst geschrieben worden waren. Das dritte ist bekanntlich dem Andenken an Ferdinand Laub gewidmet.

Die von Zeit zu Zeit in Moskau stattfindenden Konzerte mit geistlicher Musik waren von nicht geringer Bedeutung. Die Hofkapelle war seit Anfang der 60er Jahre unter N. I. Bachmetew im Niedergang begriffen, und so spielten die Moskauer Konzerte eine gewisse Rolle bei der Bewahrung der Tradition. Die besten geistlichen Chöre waren der Tschudowski-Chor, der Synodalchor, der Chor des Seminars und der Chor des Fürsten J. I. Golizyn; insgesamt gab es Ende der 50er Jahre etwa zwanzig Chöre. Das Repertoire der Konzerte spiegelt sich in den Rezensionen wider. So führten die Sänger des Tschudow-Klosters im Fastenkoncert von 1855 Werke von S. Dawydow, D. Bortnjanskij und M. Beresowski auf; der Autor der Rezension vermerkte die ausgezeichnete Qualität der Aufführung (213, 174). Im Jahr 1863 führte derselbe Chor von Chudowski-Sängern unter der Leitung von F. A. Lagowski mehrere Chöre von Bortnjanski, Sarti und Turtschaninow auf: „Alle Stücke wurden vorzüglich, mit strenger

Klarheit, Verständnis und Gefühl vorgetragen. Über die Struktur gibt es nichts zu sagen“²⁶.

²⁶ „Moskauer Wedomosti“, 1863, 9. März

In einer ausführlichen Stellungnahme zu einem Wohltätigkeitskonzert mit geistlicher Musik, das am 17. März 1868 stattfand, wurde die Frage nach der Fremdartigkeit des von Galuppi und Sarti aufgezwungenen „konzertant-italienischen“ Stils gestellt und die Notwendigkeit der Entwicklung des einheimischen russischen Gesangs betont²⁷.

²⁷ „Die Stimme“, 1868, 21. März

Was die Chorkultur anbelangt, so war Moskau in den folgenden Jahrzehnten führend: hier entstand Ende der 70er Jahre die Russische Chorgesellschaft.

5.

Nikolai Grigorjewitsch Rubinstein (1835-1881) war eine schöpferische Persönlichkeit, die auf alle Aspekte des Moskauer Musiklebens einen enormen Einfluss ausübte. Von Rezensionen und Erinnerungen von Zeitgenossen bis hin zur Monographie von L. A. Barenboim (34) gibt es in der Literatur eine Tradition, diesen Musiker mit seinem älteren Bruder Anton Grigorjewitsch zu vergleichen. Als Pianisten, Dirigenten, Gründer und Leiter - der eine in St. Petersburg, der andere in Moskau - der Russischen Musikgesellschaft und des Konservatoriums sind sie in der Tat in vielerlei Hinsicht vergleichbar. Gleichzeitig gibt es in der Biografie und im Wirken jedes einzelnen von ihnen neben Gemeinsamkeiten auch Besonderheiten und Unterschiede. Dies zeigte sich bereits in den Studienjahren. Frühe Stunden Klavierunterricht unter der Aufsicht einer strengen Mutter (der Jüngste begann im Alter von vier Jahren unterrichtet zu werden), die Anerkennung von F. Liszt, ein kurzes Studium bei A. I. Villoing, in Berlin - Unterricht bei T. Kullak am Klavier und S. Dehn in Musiktheorie und Komposition, das sind alles Umstände, die beiden Brüdern gemeinsam sind. Aber Anton wuchs fern von seiner Familie, ja sogar von Russland auf und führte von Jugend an das Leben eines Virtuosen-Gastspielers. Nikolai hingegen, der Mitte 1846 mit seiner Mutter aus Berlin zurückkehrte, blieb für immer in Moskau. Neben Villoing studierte er drei Jahre lang bei F. Goebel, "dessen Kammermusikwerke Borodin bewunderte und in denen er „den Einfluss des russischen Moskau“ fand" (34, 25).

Selbst in Dehns Unterricht zeigten sich die Brüder auf unterschiedliche Weise. Es ist eine paradoxe Tatsache: In jenen Jahren war Nikolai fast mehr an der Komposition interessiert als sein älterer Bruder, der spätere Autor von Hunderten von Musikwerken. Letzterer zeigte nur mäßigen Eifer, während Nikolaj eifrig und enthusiastisch arbeitete. Davon zeugen die erhaltenen Studienhefte („Harmonie“, „Kontrapunkt“, „Imitation und Kanon“, „Variationen“, „Fuge“, „Sonate“)²⁸.

²⁸ GZMMK (*Russisches Nationalmuseum für Musik*), Bestand 78 (N.G. Rubinstein), Bestandseinheit 397. Erstmals beschrieben im Artikel: 106.

Diese Materialien zeugen auch davon, dass der Unterricht des zehnjährigen N. Rubinstein streng und systematisch strukturiert war. Innerhalb eines Jahres hatte der Junge den theoretischen Kurs bis hin zur freien Komposition durchlaufen und dabei eine Summe von Kenntnissen und Fertigkeiten erworben, die in etwa dem entsprach, was die Studenten des von ihm gegründeten Konservatoriums zwanzig Jahre später erhielten. Die Notizbücher enthalten Variationszyklen, Fugen und eine von Nikolai komponierte Sonate. In den Studien mit Dehn liegen zweifellos die Ursprünge von Rubinsteins späterer Ausbildung und seiner Neigung zu musikalischem und analytischem Denken.

Nach Berlin bestand die musikalische Biographie des „Moskauer“ Rubinstein aus Unterricht bei Villoing (einschließlich einer zweijährigen Konzerttournee 1847-1849), relativ regelmäßigen öffentlichen Auftritten in seiner Heimatstadt, einer eigenständigen Ausbildung und der Aufnahme in die Moskauer Universität im Jahr 1851.

Der letzte Umstand war sehr wichtig. Viele Jahre später behauptete N. G. Rubinstein, dass er „seine gesamte geistige Entwicklung der Moskauer Universität verdankt“ (103, 10). Unter den Professoren sind T. N. Granowski und S. M. Solowjew zu nennen - brillante Historiker, gelehrte und ideologische Persönlichkeiten. Während seiner Studienzeit war Rubinstein Mitglied des literarischen und künstlerischen Kreises, der sich um die so genannte „junge Redaktion“ der Zeitschrift „Moskwitjanin“ (*Der Moskauer*) versammelte. Der Zusammenschluss von wissenschaftlichen und künstlerischen Intellektuellen war über viele Jahrzehnte ein wichtiges Merkmal des Moskauer Kulturlebens. Die prominentesten Figuren des Kreises waren A. N. Ostrowski und Ap. A. Grigorjew, und die größte Leidenschaft aller Teilnehmer galt dem russischen Lied.

Sowohl während seiner Studienzeit als auch später, als er seinen Lebensunterhalt mit zahlreichen Privatstunden verdiente, verließ Rubinstein nie die Konzertbühne und erlangte zunehmend Autorität als Interpret und Lehrer. Davon zeugt auch die Tatsache, dass L. N. Tolstoi, W. P. Botkin und J. A. Obolenski, die Ende der 1850er Jahre die Idee hatten, in Moskau eine Kammermusikgesellschaft zu gründen, den jungen Musiker als möglichen künftigen Leiter ins Gespräch brachten.

Neue Horizonte eröffneten sich für Nikolai Grigorjewitsch mit der Gründung der Russischen Musikgesellschaft in St. Petersburg. Seinem engen Freund und Mitarbeiter N. D. Kaschkin zufolge hätte sich Rubinstein nie mit dem Erfolg auf der Konzertbühne zufrieden geben können: „Er sehnte sich nach einer ernsthafteren, größeren Tätigkeit, denn er fühlte, dass er über Kräfte und Fähigkeiten verfügte, die weit über denen lagen, die ein Virtuose, selbst ein erstklassiger, brauchte“ (98, 20). Von dem Moment an, als die RMO in Moskau eröffnet wurde, fand Rubinsteins grenzenlose Energie ihre Erfüllung in der Konzerttätigkeit und in der Musikpädagogik.

An dieser Stelle sei gleich angemerkt, dass N. G. Rubinstein sich durch eine breitere Einstellung zur einheimischen Musik auszeichnete als sein älterer Bruder. Glinka wurde von ihm als einheimischer Klassizist anerkannt, der mit Puschkina verwandt war. Und mit den nächsten Generationen russischer Komponisten verbanden ihn verständnisvolle und freundschaftliche Beziehungen (über die Einladungen von Balakirew und Serow an das Moskauer

Konservatorium wird im Kapitel „Musikalische Bildung“ berichtet). Die Breite seiner ästhetischen Plattform spiegelte sich auch in den Programmen von Rubinsteins Konzerten als Dirigent und Pianist wider. Er führte Dargomyschskis kürzlich geschriebenen „Kleinrussischer Kosakentanz“ auf (er spielte auch die „Fantasie nach finnischen Themen“). Auf dem Programm standen Werke von A. Rubinstein, Serow, Cui und vor allem Rimski-Korsakow („Serbische Fantasie“, „Sadko“, eventuell Sinfonien usw.). Er wurde zum ersten und besten Propagandisten von Tschaikowskis Musik.

Von den westeuropäischen Komponisten führte Rubinstein vor allem Beethovens sinfonische Musik auf: alle seine Sinfonien (die Neunte zum ersten Mal in Moskau), die meisten seiner Ouvertüren und Konzerte. An zweiter Stelle stand Schumann - der russische Schumannismus dieser Jahre war sowohl ein St. Petersburger als auch ein Moskauer Phänomen; alle Sinfonien, Ouvertüren und Klavierkonzerte wurden aufgeführt. Werke von Mendelssohn wurden häufig aufgeführt, ebenso wie Werke von Liszt, Berlioz und Wagner. Auszüge aus dessen Opern, vor allem Ouvertüren, wurden in Moskau unvergleichlich häufiger aufgeführt als in St. Petersburg. Auch die Musik Bachs wurde viel häufiger aufgeführt als in der Hauptstadt. Zum ersten Mal in Russland spielte Rubinstein die Hauptwerke von Brahms: die Erste und Zweite Symphonie, das „Deutsche Requiem“ (einzelne Sätze) und das Erste Klavierkonzert (Solist S. I. Tanejew).

Diese Besonderheiten seiner Repertoirepolitik wurden von H. A. Laroche festgehalten: „Es gibt einen Zug, der Herrn Nikolai Rubinstein von seinem älteren Bruder unterscheidet: er ist etwas mehr den neuesten Trends in der Musik verpflichtet. Nikolai Rubinstein unterscheidet sich in einem Punkt von seinem älteren Bruder: er ist in etwas größerem Maße ein Anhänger der neuesten musikalischen Strömungen. Die Moskauer Konzerte, die er leitet, verbreiten in unserer alten Hauptstadt eine Bekanntschaft mit Wagner und Liszt, Balakirew und Rimski-Korsakow“ (159).

N. D. Kaschkin charakterisierte den Dirigenten Rubinstein mit den Worten, Nikolai Grigorjewitsch habe „nicht so sehr versucht, das Orchester zu unterwerfen, sondern es auf sein eigenes Verständnisniveau zu heben, indem er an das unmittelbare Gefühl der Interpreten appellierte“ (101). Als Dirigent war Nikolai Rubinstein Autodidakt. In der erwähnten Monographie von L. A. Barenboim wird zu Recht darauf hingewiesen, dass er von dem Dirigenten Wagner während dessen Moskauer Tournee im Jahr 1863 viel gelernt haben könnte.

Das Moment des Vergleichs mit Wagner taucht in Tschaikowskis Porträt von Rubinstein auf: „Als ich N. G. Rubinsteins Dirigieren beobachtete“, schrieb der Komponist 1875, „verglich ich ihn mit allen Symphoniekapellmeistern, die ich zu meiner Zeit gesehen hatte, und dachte an seine Vorzüge. Rubinstein, - schrieb der Komponist 1875, - verglich ich mit allen Symphonie-Kapellmeistern, die ich zu meinen Lebzeiten gesehen hatte, und zog ihn ihnen geistig vor, mit Ausnahme von Wagner, von dem man sich aber allein auf Grund seiner Petersburger und Moskauer Konzerte kein vollständiges und untrügliches Urteil als Kapellmeister bilden kann. Er spielte bei seinen Konzerten hier nur Stücke aus eigener Komposition und zwei oder drei Beethoven-Sinfonien, die ihm und den Musikern sehr gut bekannt waren. Wie er mit schwierigen und neuen Kompositionen zurechtkommt, wissen wir nicht. Herr Rubinstein, der schwierige, neue symphonische Werke in zwei Proben einstudiert und sie so inszeniert, dass sie, wenn auch nicht immer fehlerfrei, so doch immer den künstlerischen Ansprüchen eines musikalisch fortgeschrittenen Publikums entsprechend

aufgeführt werden, hat uns in seiner langen Karriere als Kapellmeister... genug bewiesen. Was die Inspiration, den Eifer und die Kunstfertigkeit seiner Orchesterleitung betrifft, so ist er in dieser Hinsicht ein ebenso bemerkenswerter Künstler wie in seiner Klaviervirtuosität“ (391, 259). Tschaikowski hatte das Recht, Rubinstein wie kein anderer zu beurteilen: zu dieser Zeit war Nikolai Grigorjewitsch der erste Interpret seiner beiden Sinfonien, der Ouvertüre in F-Dur, „Fatum“, „Romeo und Julia“, „Der Sturm“, der Musik zu „Snegurotschka“ In der privaten Korrespondenz der beiden Musiker finden sich Bekenntnisse: „Du bist der einzige Kapellmeister in der Welt, auf den ich mich verlassen kann“; „Wenn du nicht in Russland wärst, wäre ich zu ewigen Verwerfungen verdammt“ - schrieb Peter Iljitsch zu verschiedenen Zeiten (387, 16, 46). Die Widmungen einer Reihe von Werken an N. G. Rubinstein und die Schaffung des Trios „Zum Gedenken an den großen Künstler“ sind ein beredtes Zeugnis für die Haltung des Komponisten gegenüber seinem Freund und treuen Propagandisten.

In den ersten Jahren des Bestehens der RMO in Moskau, als es vor allem darauf ankam, den Geschmack an regelmäßigen Konzerten mit symphonischer und oratorischer Musik von Herbst bis Sommer zu wecken, trat N. G. Rubinstein als Pianist relativ wenig auf. Später trat er wesentlich häufiger auf, allerdings fast ausschließlich in Moskau. In den 70er Jahren begann er, jährlich ein Konzert in St. Petersburg und gelegentlich auch in anderen russischen Städten zu geben. Erst 1877 unternahm er eine ausgedehnte Tournee, auf der er in mehr als zwanzig Städten spielte, darunter Jaroslawl und Wladimir, Kursk und Saratow, Rostow am Don, Kiew und Odessa. Alle beträchtlichen Einnahmen aus den Konzerten waren für das Rote Kreuz bestimmt, um den Verwundeten und den Familien der im russisch-türkischen Krieg Gefallenen zu helfen.

Rubinsteins einziger - und triumphaler - Auftritt auf der Konzertbühne im Ausland stand im Zusammenhang mit den "Russischen Konzerten" auf der Weltausstellung in Paris 1878. Bei dieser ersten großen Ausstellung russischer Musik in Europa trat Rubinstein als Konzertveranstalter im Auftrag der RMO als Dirigent und Pianist auf. Hier bewies er sein großes Organisationstalent und sein breites Spektrum an künstlerischen Prinzipien. Die vier Konzerte, die im September stattfanden, repräsentierten das Werk des einheimischen Komponisten in großem Umfang. Nikolai Rubinstein nahm in jedes Programm mehrere Werke und Fragmente daraus von Glinka auf (darunter Ouvertüren, Chöre und Arien aus Opern); es gab Aufführungen von „Der Kleinrussische Kosakentanz“, Chöre aus Dargomyschskis „Rusalka“ (in allen Konzerten); Auszüge aus „Judith“ und „Rogneda“ (in drei der vier Konzerte); Orchester- und Klavierstücke, Auszüge aus A. Rubinsteins „Dämon“. Rubinstein spielte zweimal das erste Klavierkonzert von Tschaikowski. Außerdem wurden der „Sturm“, die „Melancholische Serenade“ und das „Caprice Scherzo“ (Solist S. Barcewicz) aufgeführt. Die Neue Russische Schule war durch Rimski-Korsakows „Sadko“-Sinfonie vertreten. Mit ihren eigenen Kompositionen traten die Komponisten und Virtuosen H. Wieniawski, Ap. Kontski und J. Wieniawski auf. Russische Volkslieder erklangen ebenfalls.

Natürlich waren die Werke der Petersburger Komponisten nicht ausreichend vertreten²⁹, aber insgesamt dienten die Konzerte hervorragend der Förderung der russischen Musik im Ausland, wobei N. G. Rubinsteins Verdienst entscheidend war.

²⁹ An dieser Stelle sei angemerkt, dass bei der nächsten Pariser Weltausstellung 1889, als die von M. P. Beljajew organisierten Konzerte von N. A. Rimski-Korsakow dirigiert wurden, nur ein Satz von Tschaikowskis erstem Klavierkonzert aufgeführt wurde.

Sein Dirigat und seine herausragende Interpretation des Tschaikowski-Konzerts begeisterten sowohl prominente Musiker als auch das Publikum.

Um jedoch auf den Pianisten N. G. Rubinstein zurückzukommen, sei nochmals darauf hingewiesen, dass er, von den oben erwähnten Ausnahmen abgesehen, nur in Moskau spielte. Dies trug dazu bei, dass er als Pianist von zweifellos weltweiter Bedeutung und künstlerischem Niveau unterschätzt wurde, obwohl es maßgebliche Musiker gab, die die Kunst des jüngeren Rubinstein nicht geringer einschätzten als die des älteren, darunter Tschaikowski, Odojewski und Clara Schumann. Die bemerkenswerten Merkmale von Rubinsteins Spiel, die in den Artikeln von Laroche, Kaschkin, Cui und Tschaikowski zu finden sind, sind zwar natürlich unterschiedlich, haben aber auch etwas gemeinsam, das offensichtlich objektiv das Wesen des Spiels des Moskauer Pianisten widerspiegelt. Es handelt sich um eine harmonische Verbindung von Emotionalität und Rationalität, von stilistischer Vollkommenheit und technischer Perfektion. N. G. Rubinsteins Spiel hatte nicht die Spontaneität, die bei seinem Bruder Anton Grigorjewitsch zu beobachten war. „... Wenn man die Gabe eines Virtuosen als schöpferische Gabe bezeichnen kann, dann ist es die von N. G. Rubinstein“, schrieb Laroche, „welche poetische Feder, welche künstlerische Auswahl von Ausdrücken wird der Nachwelt den Reiz und die Kraft dieses Spiels vermitteln können? Indem er seine Zuhörer in Erregung und Erstaunen versetzte, gelang es ihm, klar und ruhig zu bleiben; eine erstaunliche Selbstbeherrschung, eine gewisse altertümliche Keuschheit und ein Sinn für Proportionen verbanden sich in diesem Spiel mit titanischer Kraft, mit bezauberndem sinnlichem Reiz“ (163, 88).

N. G. Rubinsteins Repertoire zeichnete sich durch seine Breite und Vielseitigkeit aus („von Bachs Chromatischer Fantasie bis zu Balakirews ‚Islamey‘“, bemerkte Laroche; 160). Er spielte Konzerte für Klavier und Orchester von Johann Sebastian Bach, Beethoven, Chopin, Liszt und Rubinstein. Er spielte häufig Sonaten und andere Werke von Beethoven (mit Ausnahme der späten), sowie einzelne Werke von Schubert, Mendelssohn und Hummel. Den Hauptplatz in seinem Repertoire nahm jedoch die Musik der drei großen Romantiker - Schumann, Chopin und Liszt - ein. Letzterer hielt ihn für den besten Interpreten seines „Totentanzes“ und widmete ihm seine Fantasie über Themen aus „Die Ruinen von Athen“. Viele Stücke wurden in Russland zum ersten Mal aufgeführt, wie z. B. Liszts Konzert in A-Dur, das A. P. Borodin mit Begeisterung aufnahm. Rubinstein führte auch fast alle Klavierstücke Tschaikowskis, die bis Anfang der 80er Jahre entstanden waren, zum ersten Mal auf: das Thema mit Variationen in F-Dur, die Große Sonate und viele andere. Der Autor hielt ihn für einen „idealen Interpreten“.

6.

Einen wichtigen Platz im Konzertleben von St. Petersburg und Moskau nahmen die Tourneen herausragender westeuropäischer Musiker ein. Die

beiden wichtigsten russischen Städte wurden vom Komponisten Felicien David, den Pianisten Hans von Bülow, Henry Litolff, Ingeborg Stark, 1870 von Carl Tausig, dem Violinisten Ole Bull, am Ende der Periode von Joseph Joachim und einer Reihe anderer besucht.

Besonders bemerkenswert waren die Besuche von Clara Schumann, Hector Berlioz und Richard Wagner.

Diese künstlerischen und persönlichen Kontakte spielten eine sehr wichtige Rolle im Dialog zwischen den Musikkulturen Russlands und Westeuropas. Sie trugen zu einer vertieften Wahrnehmung der Kunst der musikalischen Romantik auf russischem Boden bei. Sie waren weitgehend Standards der darstellenden Kunst als Interpretationskunst, was sich deutlich in den Einschätzungen des Dirigenten Wagner zeigt.

Im Februar und März 1874 trat K. Schumann in St. Petersburg und Moskau auf. Zwei Jahrzehnte zuvor war der berühmte Pianist zusammen mit R. Schumann in Russland aufgetreten. Zu dieser Zeit war Schumanns Musik bei vielen russischen Musikern und Zuhörern bekannt und beliebt. Die veränderte Situation wurde von C. A. Cui treffend beschrieben: „Bei Clara Schumanns erster Reise nach St. Petersburg mit ihrem Mann schrieb man: Herr Schumann, Clara Schumanns Mann; jetzt sagen viele: Herr Schumann, Robert Schumanns Frau“ (117, 4). Bei ihrem zweiten Besuch spielte die Pianistin, anders als bei ihrem ersten, hauptsächlich Schumanns Repertoire. Die Veränderung spiegelt sich auch darin wider, dass sie ihre Konzerte nicht mehr hauptsächlich in Privathäusern, sondern in großen öffentlichen Sälen gibt. In St. Petersburg nahm K. Schumann an einem Sinfoniekonzert und drei Quartettabenden der RMO teil und gab auch zwei eigene Konzerte. Am 10. März gab sie im Bolschoi-Theater ein Konzert mit dem Orchester unter der Leitung von A. Rubinstein. Cui äußerte sich lobend über diese Aufführung: „Darin (dem Konzert in a-Moll - L. K.) erzeugen das Klavier und das Orchester viele schöne Effekte, aber eine gute Aufführung erfordert nicht nur einen großen Mechanismus, sondern auch viel Sinn und Feinheit. Die Mechanik wird bei Clara Schumann durch feinste Ausarbeitung bis zum letzten Ton, Brillanz, wo sie nötig ist, makellose Reinheit, Kraft, besonders auffallend bei einer Frau, die nicht mehr jung ist, übertroffen. Was den Geist des Stücks angeht, so ist ihr Spiel äußerst solide, intelligent, gibt die Gedanken des Autors getreu wieder, aber ohne die geringste Übertreibung...“ (117, 6-7). Bei anderen Konzerten spielte K. Schumann den „Karneval“, die „Symphonischen Etüden“, viele Einzelstücke und übernahm den Klavierpart im Trio in d-Moll, im Es-Dur-Quartett und im Quintett (ihre Partner waren Musiker aus St. Petersburg). Sie spielte auch im Haus von D. W. Stassow, wo sie vermutlich von M. A. Balakirew gehört wurde, der ihr Spiel lobte. Die Musikerin berichtete an J. Brahms: „Es macht mir viel Freude, dass ich jetzt große und zahlreiche Anhänger von Robert habe <...> Vor acht Tagen spielte ich Roberts Konzert im Conservatorium und hatte einen so stürmischen Erfolg, wie ich ihn selten erlebt habe; so auch heute in meinem zweiten Kammerabend mit den Symphonischen Werken. Ich finde das hiesige Publikum im allgemeinen viel musikalischer, als sie hier denken...“ (zitiert in: 82, 50-51).

Die Konzerte von Clara Schumann in Moskau waren ein großer Erfolg, da sie die gleichen Programme aufführte. Sie berichtete D. W. Stassow in St. Petersburg über den begeisterten Empfang der Moskauer, insbesondere der Universitätsstudenten. „Nikolaj Rubinstein,“ - notierte K. Schumann im Besonderen – „mit der größten Bereitschaft, alles für mich zu tun, ganz wie

Anton Rubinstein. Wie selten ist es, unter Künstlern so edle Charaktere wie diese beiden Brüder zu finden“ (82, 51-52).

Zwanzig Jahre lagen zwischen Hector Berlioz' Ankunft Ende 1867 und Anfang 1868 und seiner ersten künstlerischen Reise nach Russland. Er besuchte St. Petersburg und Moskau erneut. Die wunderbaren Eindrücke, die der Komponist bei seinen Aufführungen von 1847 hinterlassen hatte, und die Aufnahme, die er damals erfuhr, haben sich in den zehn Jahren, die seitdem vergangen sind, erheblich verstärkt. Er stand in Korrespondenz mit W. W. Stassow und A. F. Lwow (ersterem begegnete er 1862 auch in Paris und schenkte der Öffentlichen Bibliothek ein Autograph seines „Te Deum“), wusste um das Interesse an seiner Musik und ihrer Aufführung und um die Bekanntheit des „Traktats über Instrumentation“ in Russland.

Wie bereits erwähnt, wurde Berlioz 1867 eingeladen, die Konzerte der RMO in Sankt Petersburg zu dirigieren (November-Dezember). Auf dem Programm der sechs Konzerte unter seiner Leitung standen vor allem seine eigenen Werke sowie Beethovens Dritte, Vierte und Fünfte Symphonie und Auszüge aus Opern von Mozart und Weber. Berlioz legte besonderen Wert auf die Förderung der in Russland wenig bekannten Opern von Gluck und führte Auszüge aus „Iphigenie auf Tauris“ und „Alceste“ auf; die zweite Handlung von „Orpheus“ wurde vollständig aufgeführt, und die junge Sängerin E. A. Lawrowskaja wurde mit der Anerkennung des Maestros geehrt. „Die junge Person, die die Rolle des Orpheus (auf Russisch) gesungen hat, hat eine unvergleichliche Stimme und hat ihre Rolle sehr gut gemeistert“ (42, 221). Im selben Brief berichtet Berlioz über die Ehrungen anlässlich seines Geburtstages. Wir erfahren auch die Meinung dieses ehrwürdigen, renommierten Dirigenten und Orchesterexperten über die Leistung des russischen Ensembles: „Beim zweiten Konzert nach der „Symphonie fantastique“ wurde ich sechsmal aufgerufen. Die Aufführung war erstaunlich, und der IV. Satz wurde wiederholt. Was für ein Orchester! Was für eine Präzision! Was für eine Chemie!“ (42, 221). In einem anderen Brief zieht er das St. Petersburger Orchester demjenigen vor, das an den Konzerten des Pariser Konservatoriums teilnimmt.

An der Schwelle zum neuen Jahr 1866 kamen Vertreter der Moskauer Abteilung der RMO nach St. Petersburg und erhielten die Erlaubnis, Berlioz' Aufführungen auch in Moskau zu organisieren. Eine davon, so die Erfahrung der Moskauer, wurde für ein möglichst großes Publikum gegeben, was den älteren Musiker verblüffte: „Da man für die erste von ihnen (die Konzerte.- L. K.) keinen ausreichend großen Saal gefunden hatte, dachte man daran, sie im Manege-Saal zu veranstalten - einem Saal, der so groß war wie die zentrale Halle in unserem Industriepalast auf den Champs-Élysées. Diese Idee, die mir verrückt erschien, war ein unglaublicher Erfolg. Wir waren fünfhundert Darsteller, und die Polizei schätzte die Zuschauerzahl auf zwölfeinhalbttausend. Ich werde nicht versuchen, Ihnen den Beifall zu beschreiben, der auf die „Celebration“ aus „Romeo und Julia“ und das „Offertorium“ aus dem Requiem folgte. <...> Es ist der größte Eindruck, den ich in meinem ganzen Leben mit meiner Musik zu machen vermochte“ (42, 223-224).

Am Tag dieses Konzerts ehrten die Moskauer Musiker den großen Komponisten. W. F. Odojewski schloss seine Begrüßungsrede mit Worten, die davon zeugten, dass in der Geschichte der Beziehungen zwischen den Persönlichkeiten der russischen Kultur und dem bedeutendsten Vertreter der westeuropäischen Kultur eine weitere leuchtende Seite eingeschrieben wurde:

„... wann hat das vor Begeisterung und Vergnügen zitternde Publikum gespürt, dass seine Seele von den Schlägen seines Zauberstabs berauscht war, und hat er, ruhig und still, noch lebendigere und imposantere Impulse erfahren? <...> Möge er sich an die Moskauer erinnern, die die Erinnerung an ihn und seine wunderbaren Meisterwerke lebendig halten werden!“ (???, 332).

Von größter Bedeutung für die Bereicherung des Hörerlebnisses russischer Musiker und des Publikums sowie für die Entwicklung künstlerischer Ideen war vielleicht der einzige Besuch Richard Wagners im Jahr 1863. In einer schwierigen Phase seines Lebens, verschuldet und nach dem Misserfolg von „Tannhäuser“ in Paris noch immer nicht anerkannt, erhielt der Komponist eine Einladung der St. Petersburger Philharmonischen Gesellschaft, zwei Konzerte zu dirigieren³⁰.

³⁰ Die Initiatorin der Einladung Wagners nach Russland war die Pianistin M. F. Muchanowa-Kalerji.

Sie fanden am 19. und 26. Februar statt, bei denen neben Wagners eigenen Werken auch Beethovens Dritte bzw. Fünfte Sinfonie aufgeführt wurden; ein drittes Konzert, bei dem ausschließlich seine Musik erklang, fand im März im Bolschoi-Theater statt. Wagners Konzerte wurden auch in Moskau veranstaltet.

Die Wahrnehmung von Wagners Werk in Russland in den 1850er - 1860er Jahren wird im Kapitel „Musikkritik und Wissenschaft“ behandelt. An dieser Stelle sollte auch Wagners große Bedeutung für die Wahrnehmung der Dirigierkunst erwähnt werden. Die russischen Hörer waren beeindruckt von den Innovationen und Besonderheiten der Dirigiertechnik, aber noch mehr vom Wesen der Aufführung als künstlerischer Interpretation. Sehr typisch ist die Rezension von F. M. Tolstoi, der die für die damalige Zeit ungewöhnliche Methode des Dirigierens, „mit dem Rücken zum Publikum zu stehen und mit den Orchestermusikern durch einige geheimnisvolle telegrafische Zeichen zu kommunizieren“, nicht verstand (336). Der Kritiker stellt seinen Gedanken sofort klar: Wagner ist der Meinung, dass „durch solche außergewöhnlichen Methoden des Dirigierens nur das Orchester vereitelt wird, denn der Konzertdirigent muss nichts anderes sein als ein lebendes Metronom, und seine heilige Pflicht ist es, nur darauf zu achten, dass das Orchester richtig und im Takt spielt“.

Eine andere Rezension gab die reale Atmosphäre des ersten St. Petersburger Konzerts und die künstlerische Wirkung der Aufführung wieder: „Der riesige Saal war voll, und die Stille, die während der Aufführung herrschte, ist in den musikalischen Annalen des Saals der Adelsversammlung <...> beschrieben. Nie hat Beethovens Heroische Symphonie, eines der größten musikalischen Werke der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, einen solchen Eindruck gemacht, nie ist sie von einer solchen Masse verstanden worden, wie am Dienstag; alle Schönheiten des Werkes wurden herausgearbeitet, die kleinsten Nuancen mit der größten Genauigkeit beachtet, und in einer solchen Aufführung wurde Beethovens Musik allgemein zugänglich. Herr Wagner dirigierte auswendig, mit einer Energie, einer Zuversicht, von der wir wenig oder keine Ahnung hatten...“ (229).

Natürlich wurden in der Presse in erster Linie die Werke des Komponisten selbst besprochen - viele von ihnen waren in Russland zum ersten Mal zu hören, und viele (spätere) Werke blieben weitgehend unverstanden. Es ist jedoch bezeichnend, dass alle Autoren der aufführenden Seite fast die gleiche Aufmerksamkeit schenkten. So argumentierte Cui in seinem üblichen

polemischen Ton: „R. Wagner ist endlich angekommen und hat uns bewiesen ..., dass unser Orchester im vollen Sinne des Wortes ausgezeichnet ist und man es nur zu dirigieren wissen muss; dass für unser Orchester nur das schwierig ist, was für den Dirigenten selbst schwierig ist; dass der Kapellmeister, da er nicht das Publikum, sondern das Orchester beherrscht, dem Orchester und nicht dem Publikum gegenüberstehen muss. <...> Schließlich bewies Wagner, dass es nicht schlecht ist, ein Stück auswendig zu kennen, um es gut zu dirigieren“ (124, 12).

Odojewski brachte Wagners Aufführungen in direkten Zusammenhang mit der Entwicklung des russischen Dirigierens: „Ein paar Worte über Wagners Dirigieren. Es wird nicht ohne Einfluss auf unsere Kapellmeister bleiben, von denen nur wenige (wie N. Rubinstein) bereits auf einem wirklich künstlerischen Weg sind... Wagner spielt entschlossen das Orchester; durch einige konventionelle Zeichen erzeugt er nach Belieben, manchmal vielleicht durch eine momentane Eingebung, alle die feinsten Schattierungen, die ein Spieler eines einzigen Instruments hervorbringen kann...“ (200, 259-260).

Und schließlich hat Serow, ein leidenschaftlicher Wagnerianer, den schöpferischen, wahrhaft interpretatorischen Charakter von Wagners Dirigierkunst fast deutlicher als jeder andere zum Ausdruck gebracht: „Er dirigiert das Orchester auf eine ganz eigentümliche Weise, er schlägt nicht den Takt mit dem Stab des Kapellmeisters, was die Arbeiter und Ladendirektoren so eifrig tun, er verwaltet nur den Schatten, den Charakter der Musik. Es ist klar, dass ohne diesen Schliff, ohne ihren wirklichen Charakter, jede Musik nur eine Ansammlung von Tönen ist, mehr oder weniger schön, aber noch nicht die Verkörperung des Gedankens des Komponisten...“ (292, 1470). Serow schließt aphoristisch: „Richard Wagner, der Beethovens „Heroische Symphonie“ dirigiert, ist ein ebenso phänomenaler Künstler-Poet wie in seinen eigenen Werken“ (292, 1475).

Zweifellos hatten die künstlerischen Kontakte des russischen Publikums und der Berufsmusiker mit den Koryphäen der Weltmusikkunst einen großen Einfluss auf die weitere Entwicklung des Konzertlebens.

7.

Das Musikleben der russischen Provinzen in den späten fünfziger und sechziger Jahren bot ein sehr vielfältiges Bild. Doch trotz der großen Entfernungen, die Archangelsk von Tobolsk oder Woronesch von Omsk trennten, waren bestimmte Prozesse in der einen oder anderen Weise für einen großen Teil der Städte charakteristisch. Auf jeden Fall finden sich in der lokalen Presse zwangsläufig musikalische „Geschichten“, die es ermöglichen, eine Menge Fakten zu sammeln und dann zu analysieren.

Das erste, was auffällt, ist die große Kluft zwischen dem Niveau des Konzertlebens in der Hauptstadt und in den Provinzen. Die Korrespondenzen, die zufällig nebeneinander auf einer Zeitungsseite unter dem allgemeinen Titel „Hauptstadt- und Provinzchronik“ erschienen, sind charakteristisch. Die Winterkonzertsaison 1853 in St. Petersburg hinterließ Erinnerungen an überfüllte Säle bei Konzerten von Servais, Kontski, Leschetizky, Wilmers und anderen Musikern. Über das Musikleben von Archangelsk heißt es in den Zeilen

einer lokalen Zeitung: „...im Saal des örtlichen Theaters gaben Musikliebhaber ein musikalisches Konzert. Es begann um 7¹/₂ Uhr abends und bestand aus einem Marsch, einer Ouvertüre, einem Finale, einem Duett und anderen Musikstücken, vorgetragen von einem Musikchor, auf der Geige und dem Klavier“³¹.

³¹ „Sohn des Vaterlandes“, 1853, 21. April.

Es vergingen einige Jahre, aber die Konzerte in Archangelsk waren immer noch „ein seltenes und entzückendes Phänomen“. Die Arie aus „Ein Leben für den Zaren“ und die Romanze „Ich erinnere mich an einen wunderbaren Augenblick“ von Glinka, Chopins „Impromptu“ („eine wunderbare, faszinierende Fantasie“) und andere Stücke erregten das Entzücken des Rezensenten³².

³² „Archangelsker Gouvernement Wedomosti“, 1864, 13. Juni.

Zweifellos waren der Amateurismus und das häusliche Musizieren schon immer der Boden, auf dem die professionelle öffentliche Konzerttätigkeit zu wachsen begann. Zu Beginn des hier betrachteten Zeitraums überwiegen die Amateurkonzerte.

Hier hing alles vom Zufall ab, von den lokalen Ressourcen. Manchmal wurde ein Amateurorchester gegründet, aber meistens wurde nur gesungen, Klavier gespielt und selten andere Instrumente. Manchmal wurden Konzerte noch nicht von anderen Unterhaltungen unterschieden: „In diesem Frühjahr war Wladimir glücklich über öffentliche Vergnügungen; Picknicks, Konzerte, Spaziergänge auf dem Boulevard lösten einander ab, aber das bemerkenswerteste und angenehmste war ein Gesangs- und Instrumentalkonzert, das von Amateuren im Saal der Adelsversammlung zu Gunsten der Armen gegeben wurde; das Konzert bestand aus drei Teilen, und in den Pausen spielte das Orchester des Moskauer Grenadierregiments“³³.

³³ „Wladimirer Gouvernement Wedomosti“, 1860, 4. Juni.

Manchmal wird das Repertoire in der Presse wiedergegeben. In Kaluga, wo laut der Zeitung „Konzerte ... zu den ganz seltenen Erscheinungen gehören“, bestand ein Amateurkonzert aus Klavierstücken von Hummel und Thalberg, Auszügen aus Donizettis „Lucrezia Borgia“, Liedern von Warlamow und anderen populären Stücken³⁴.

³⁴ „Kaluga Gouvernement Wedomosti“, 1855, 24. September.

In einem anderen Fall finden sich im Programm eines Wohltätigkeits-Amateurkonzerts in Astrachan Auszüge aus „Die Lombarden“, „Norma“, populäre Klavierstücke - ein Marsch von Meyer, ein Konzert (?) von Thalberg, und ein besonders hervorragender Amateur-Geiger „spielte virtuos eine Fantasie über „Lucia“ von Apollinarius Konzki“³⁵.

³⁵ „Astrachaner Gouvernement Wedomosti“, 1856, 6. April.

Dreizehn Jahre später gab es in dieser Stadt bereits ein Amateurorchester, und auf dem Programm standen ein Konzert von Hummel sowie Auszüge aus Opern von Glinka und Verdi; die Ouvertüre zu Nicolais „Die lustigen Weiber von Windsor“ wurde jedoch von vier Pianisten gespielt³⁶.

³⁶ „Astrachaner Referenzblatt“, 1869, 10. April

Auch in Woronesch gab es am Ende der Periode ein Amateurorchester und einen Chor; in einem Bericht wird eine Aufführung von Webers Ouvertüre (?) und Chören aus Glinkas „Ein Leben für den Zaren“ erwähnt³⁷.

³⁷ „Woronescher Gouvernement Wedomosti“, 1867, 8. April

Und zur gleichen Zeit wird in Minsk „ein literarisch-musikalischer Abend im Theater in vier Abteilungen mit Lesung, Gesang und lebenden Gemälden“ veranstaltet, der von den musikalischen Nummern nur einen Walzer, russische und kleinrussische Lieder enthält: die Stadt ist „zu arm an Künstlern“ (401).

Die Unzufriedenheit mit dem Stand der Dinge auf diesem Gebiet kann als gemeinsames Merkmal festgestellt werden. Der Autor, der sich selbst als Laie bezeichnet, schreibt: „Die Musik ist aus der Sicht der Mehrheit sogar des gebildeten Publikums immer noch ein Gegenstand des Vergnügens, ein Luxusgegenstand, besonders in der Provinz: jedenfalls ist sie in unserem Land nicht als ein notwendiges, dringendes Bedürfnis der moralischen Seite, sondern als etwas vom Leben Getrenntes, das keine unabdingbare Bedingung desselben darstellt. Und natürlich ist die Zeit noch weit entfernt, in der sie ihren Platz zusammen mit anderen Fächern einnehmen wird, die jetzt im Programm der allgemeinen Bildung eines Menschen notwendig geworden sind“³⁸.

³⁸ „Woronescher Gouvernement Wedomosti“, 1859, 9. Mai

Über das Niveau der Unterhaltung (Zirkus, Wachsfigurenkabinett, Roulette, Gartenmusik) berichtet ein Einwohner von Kursk 1866: „Herr Schmidhof, als Amateur und Musikkenner, hat die Absicht, einen musikalischen Zirkel zu organisieren, um Duette, Quartette, Konzerte zu komponieren und allgemein musikalische Kenntnisse und Dilettantismus zu pflegen. Diese neue Philharmonia-Harmonie wird in einem Haus mit großem Saal untergebracht sein“ (44).

Selbst in Kiew, wo das Niveau des Musiklebens recht hoch war, stellt der Korrespondent die Frage: „...ist Kiew eine Musikstadt? Es ist schwierig, diese Frage positiv zu beantworten. Jedes Haus des großen und mittleren Vermögens hat ein Klavier, es gibt viele Musiklehrer..... aber Kiew kann sich nicht mit der Kenntnis der klassischen Musik rühmen. Die Frauen lernen die Musik so gründlich wie die Astronomie...“ (393). In dieser Notiz wird das Konzert mit Vokal- und Instrumentalmusik, das Arien aus italienischen Opern und Klavierstücke von Mendelssohn und Chopin, die Ouvertüre zu „Egmont“ und das Finale von „Die Schöpfung“ umfasste, als „ein außergewöhnliches Ereignis“ beschrieben; es wurde von Studenten der Universität Kiew für einen wohltätigen Zweck gegeben.

Manchmal wurde der Mangel an musikalischem Leben in den Provinzen mit den großen Entfernungen in Russland erklärt. „Kein Künstler hat jemals Wjatka

besucht, und kein Künstler wird es jemals tun, er würde seine Zeit nicht mit einer so langen Reise verschwenden wollen, und doch ist das Bedürfnis nach Musik, wie in jeder gebildeten Gesellschaft, auch in Wjatka notwendig“³⁹.

³⁹ „Wjatker Gouvernement Wedomosti“, 1856, 29. September.

Weiter wird jedoch über das Amateurkonzert zugunsten der Armen berichtet, vor dessen Beginn und in der Pause die Musiker der Kasaner Theatertruppe die Ouvertüre zu „Wilhelm Tell“ und einen vom Kapellmeister der Truppe Grigorjew komponierten Walzer spielten, wie für Amateure sangen sie Arien aus Opern von Donizetti, spielten Stücke von Wilmers, Konzki, Leschetizky. Das Publikum in Wjatka wurde auch einige Monate später nicht verwöhnt, so dass die örtliche Presse fast einen ganzen Monat lang über die Tournee „der Agrenews, die auf einer Durchreise hierher kamen“, schrieb, die zwei Konzerte gaben: „Wjatka wird von denen besucht, die aus irgendeinem Grund vom europäischen Russland gelangweilt sind, und sie beschließen, über Wjatka und Perm nach Sibirien zu fahren, um neue Lorbeeren zu ernten. Wjatka verdankt denselben Unfall dem Erscheinen der Slawen“ (400). In diesen Konzerten trugen der Sänger L. A. Agrenew (Slawjanski) und der Pianist S. A. Agrenew russische Lieder, Romanzen von Warlamow, Guriljow und Glinka, Arien aus Opern von Flotow und Verdi, eine Fantasie von Talbert, ein Capriccio von Ant. Koptsky, Stücke von Chopin. Agrenew-Slawanski reiste als Solist und am Ende der Periode als Leiter der von ihm organisierten „Slawischen Kapelle“ unermüdlich durch die Städte Russlands.

Tourneemusiker waren - neben den Amateuren - der zweite unveränderliche Bestandteil des Konzertlebens in den russischen Städten, und man muss ihnen zugute halten, dass sie in Ermangelung von Eisenbahnen manchmal auch sehr entlegene Winkel erreichten. Der folgende eloquente Artikel, der die musikalische Realität von Tobolsk charakterisiert, berichtet über die Tourneen des Flötisten A. Sowle, des Cellisten E. Christiani und des Baritons Ferrari, die in früheren Jahren durch Russland gereist waren: "In Tobolsk, so scheint es, gab es keinen einzigen Flötisten. Und meiner Erinnerung nach gab es nur sehr wenige andere Künstler, und ich lebe seit fünfzehn Jahren und mehr in Tobolsk. Wer war das? Iucci, der vorgab, ein Schüler von Liszt zu sein, am Klavier; Paris an der Geige, Madame Lowtschinskaja, geborene Oserowa, und Ferrari an der Vokalmusik, und Mademoiselle Christiani am Cello. Mehr gibt es nicht zu sagen. Wie sollten wir Amateure uns dann nicht über jeden Gastkünstler freuen!" Zu den lokalen musikalischen Kräften teilt der Autor mit: „Wir haben nur zwei Geigen, die an einem Quartett oder Konzert teilnehmen können, ein Cello, und das ist fünfundzwanzig Werst von der Stadt entfernt <...>. Wir haben genug Klaviere ... Leider haben wir einen entschiedenen Mangel an Musiklehrern, und all unsere Kenntnisse auf dem Klavier beschränken sich auf die Fähigkeit, Polka oder Mazurka zu spielen“⁴⁰.

⁴⁰ „Tobolsker Gouvernement Wedomosti“, 1857, 26. Oktober.

Viele Wandermusiker, deren Namen nur in der Provinzpresse überliefert sind, reisten durch die russischen Städte und verbreiteten ein salonvirtuoses Repertoire, verschiedene Fantasien, Paraphrasen, oft aus eigener Feder. Aber sie trugen auch zum Bedürfnis nach einem öffentlichen Konzertleben bei. Zur gleichen Zeit gingen auch professionelle Musiker auf Tournee, von denen viele

im vorangegangenen Jahrzehnt begonnen hatten. A. Servais, Seymour Schiff, L. Meyer, R. Wilmers, J. Schulhoff, die Schwestern W. und A. Neruda, die Geigerschwestern J. und J. Delemier, Ole Bull, Ap. Koptsky, der Cellist A. Poggendorf, die Pianistin I. Stark. Und natürlich viele italienische Sängerinnen und Sänger. Von großer künstlerischer Bedeutung waren die Konzerte der Musiker, die sich in Russland niedergelassen hatten und bereits zu bedeutenden Vertretern der einheimischen Musikszene geworden waren: T. Leschetizky, G. und J. Wenjawski, Ant. Rubinstein, F. Laub. Besonders wichtig war die zunehmende Zahl russischer Musiker - Instrumentalisten und Sänger verschiedener Generationen -, die in die Provinzen reisten: A. G. und N. G. Rubinstein, K. J. Dawydow, W. W. Besekirski, A. J. Sografi, D. M. Leonowa, P. A. Radoneschski, A. D. Alexandrowa (Kotschetowa), A. M. Dodonow. F. P. Komissarschewski, A. G. Menschikowa, F. K. Nikolski. In Kasan gastierte die junge Vera Timanowa. Die Auftritte der reisenden Musiker waren umso bedeutender, als nennenswerte einheimische Musiker erst in den folgenden Jahrzehnten mit der Organisation eines regelmäßigen Konzertbetriebs und von Musikbildungseinrichtungen auftraten. Oftmals handelte es sich dabei um „Missionare“ - Zöglinge des Petersburger und Moskauer Konservatoriums.

Eine neue Etappe, die zu verschiedenen Zeiten die musikalische Entwicklung russischer Städte kennzeichnete und ganz unterschiedliche Möglichkeiten und Formen des Konzertlebens bestimmte, war der Zusammenschluss lokaler Kräfte zu Zirkeln und Gesellschaften. In einigen Fällen wurden sie zur Basis für die Zweige der Russischen Musikgesellschaft. In anderen existierten sie unabhängig (manchmal jedoch nicht lange). So wurde 1862 in Orjol die Philharmonische Gesellschaft gegründet, deren vom Innenminister genehmigte Satzung vorab in der örtlichen Zeitung veröffentlicht wurde⁴¹.

⁴¹ „Orjoler Gouvernement Wedomosti“, 1861, 23. Dezember.

Bald nahm auch die Simbirsker Musikgesellschaft ihre Tätigkeit auf, die ebenfalls ihre genehmigten Statuten veröffentlichte⁴².

⁴² „Simbirsker Gouvernement Wedomosti“, 1864, 16. Mai.

Die Entstehung und Entwicklung des Konzertlebens in einer Großstadt lässt sich bis nach Odessa zurückverfolgen, einem der traditionellsten musikalischen Zentren der Provinz. Die Amateurtätigkeit war hier sehr gut entwickelt, aber die Hinwendung zum klassischen Repertoire galt als Ausnahmeerscheinung: „Wir haben kürzlich gehört, dass in Odessa ein musikalisches Kunststück unternommen wird, das es noch nie gegeben hat. Ein ganzes Orchester von Amateuren bereitet sich darauf vor, einen musikalischen Abend zu veranstalten, bei dem nur Werke von Beethoven gespielt werden“⁴³.

⁴³ „Odessaer Herold“, 1857, 21. März

Im darauffolgenden Jahr wurden im Gebäude des Richelieu-Lyzeums wöchentliche musikalische Vormittage abgehalten, die darauf abzielten, „den Geschmack der jungen Leute für klassische Musik zu entwickeln“⁴⁴, mit einem Repertoire von Werken von Haydn, Mozart, Beethoven und Weber.

⁴⁴ Ebenda, 1858, 25. Februar

Die Möglichkeiten des Konzertlebens wurden intensiviert und durch das Theater, einschließlich der italienischen Oper, ergänzt: es wird berichtet, dass das Orchester auf 26 Mitglieder erweitert wurde⁴⁵.

⁴⁵ Ebenda, 22. März

Es folgte die Wiederaufnahme der Philharmonischen Gesellschaft, die in den frühen 40er Jahren organisiert worden war, aber nach einigen Konzerten aufgehört hatte zu existieren: „Nun haben die Sympathie und die Zustimmung vieler Personen und andere günstige Umstände dieses Unternehmen wieder zum Leben erweckt“⁴⁶.

⁴⁶, Ebenda, 1859, 5. November

Das erste Konzert (in der Amtshalle) fand am 31. Januar 1860 statt. Das Orchester setzt sich aus Amateuren und Theaternmusikern zusammen (alle Blechbläser). Gespielt wurden Mendelssohns „Ruy Blaze“-Ouvertüre, Beethovens Fünfte Symphonie und Webers Konzertstück. Aber die Aufführung von Dargomyschskis Romanzen durch L. I. Belenizyna wurde vom Rezensenten besonders hervorgehoben: „In Odessa.... kennen nicht sehr viele Menschen die Namen der russischen Komponisten: Glinka, Werstowski, Dargomyschski und andere, und noch weniger - ihre Werke. Die italienische Musik hat den gesamten Bestand des Dilettantismus in Odessa entscheidend absorbiert, und das aus einem sehr verständlichen Grund: italienische Musik kann hier in einer zufriedenstellenden Aufführung gehört werden, und gute russische Musik, die in rein russischem Stil gesungen wird, findet man nicht oft, und nicht nur in Odessa“⁴⁷.

⁴⁷ „Odessaer Herold“, 1860, 4. Februar

Das Schicksal des nationalen Musikrepertoires war auch in Städten mit einem entwickelten kulturellen Leben nicht einfach. Bald entstanden neben der Philharmonischen Gesellschaft die Gesellschaft der Musikliebhaber in der Adelsversammlung, ein Orchester und ein Chor wurden gegründet. Letzterer wurde von P. P. Sojalski geleitet; im ersten Konzert wurde das Finale von „Leben für den Zaren“⁴⁸ aufgeführt, und zwei Jahre später gab die Gesellschaft ein „russisches Konzert“, das ausschließlich aus Werken russischer Autoren bestand⁴⁹.

⁴⁸ Ebenda, 1864, 10. Oktober

⁴⁹, Ebenda, 1866, 5. April

Schließlich war die Intensität der Konzerte sehr unterschiedlich. Den Berichten zufolge wurden sie während der Fastenzeit täglich gegeben. Nach den Solisten- und Sinfoniekonzerten kamen die Kammermusikkonzerte an die Reihe. Der Autor der Notiz berichtet, dass der erste Kammermusikvormittag recht erfolgreich war und bezeichnet ihn als „ein Novum in unserem Musikleben“. „Noch merkwürdiger ist die Tatsache, dass sich in Odessa mehr, als man erwarten konnte, Kenner und Liebhaber der Kammermusik eingefunden haben:

die Vorherrschaft der Oper hat also unseren Geschmack für diese Musikrichtung nicht völlig beseitigt ...⁵⁰.

⁵⁰ Ebenda, 24. Dezember

Auf den Programmen der Kammerkonzerte standen Werke der Wiener Klassiker, Mendelssohn usw. Im Jahr 1869 vereinigten sich die beiden Gesellschaften, und in einem der ersten gemeinsamen Konzerte wurde Glinkas „Jota de Aragonese“ aufgeführt. Vielleicht erklärt die rege Tätigkeit der beiden Amateurvereine die relativ späte Eröffnung der RMO-Zweigstelle in Odessa.

In vielen anderen Fällen kamen die Impulse aus St. Petersburg, um den wachsenden Bedürfnissen und Möglichkeiten vor Ort gerecht zu werden. Der erste Anstoß war bereits die Information über die Organisation der RMO in der Hauptstadt, die in Dutzenden von Provinzzeitungen abgedruckt wurde. Dann folgten konkrete und tatkräftige Aktionen. Im „Bericht des Direktoriums der Russischen Musikgesellschaft in St. Petersburg für die Zeit vom 1. Juli 1864 bis zum 1. Januar 1866“ heißt es: „Das Direktorium der Gesellschaft begann schon im ersten Jahr seiner Gründung, sich um die Eröffnung von Filialen der Russischen Musikgesellschaft zumindest in den wichtigsten Städten des Reiches zu kümmern“⁵¹.

⁵¹ LGIA, Bestand 408, Inventarverz. 1, Bestandseinheit 13, Blatt 145

Das Auftreten der RMO in Moskau, dann in Kiew usw. führte zu Änderungen im Statut: es wurden örtliche Direktionen von drei bis fünf Personen eingerichtet, und „zur Wahrung der Einheitlichkeit der Tätigkeit“ - die Hauptdirektion, und ab 1865 wurden die peripheren Gesellschaften „Zweigstellen der RMO“ genannt. Gleichzeitig, so heißt es in demselben Dokument, sollte sie vor allem „jeder Zweigstelle ... volle Autonomie gewähren, so dass die Bevollmächtigten des Direktoriums der Gesellschaft, geleitet von den örtlichen Bedürfnissen, völlig nach eigenem Ermessen handeln“.

Die Initiative der St. Petersburger Mitglieder der Gesellschaft galt in erster Linie der Klärung der kulturellen und musikalischen Situation vor Ort. So schickte W. A. Kologriwow am 23. Mai 1868 an M. A. Balakirew den folgenden Brief: „Sehr geehrter Herr Mili Alexejewitsch, das Hauptdirektorium der RMO, hat mich, nachdem ich von Ihrer Absicht, in den Kaukasus zu reisen, erfahren habe, beauftragt, Sie zu bitten, nach Möglichkeit in Tiflis und anderen Orten des Kaukasus Informationen darüber zu sammeln, inwieweit die Tätigkeit der RMO in dieser Region verbreitet werden kann, und sich darum zu bemühen, die dortigen Amateure der Musikkunst einzuladen, zu den Zielen der Gesellschaft beizutragen“⁵².

⁵² LGIA, Bestand 408, Inventarverz. 1, Bestandseinheit 56, Blatt 186 (Kopie).

Davon zeugt auch die in den Akten der Hauptdirektion aufbewahrte Korrespondenz von A. G. Rubinstein und anderen Mitgliedern der Direktion mit dem Initiator der Saratower Zweigorganisation, M. P. Tuchkow, und dem Gouverneur von Saratow, Fürst W. A. Schtscherbatow. Es begann Ende 1864. Auf eine Anfrage aus St. Petersburg berichtet Tuchkow am 18. Januar 1865 aus Saratow an Rubinstein: „Ich beeile mich, Ihnen mitzuteilen, dass ich hier ein

großes musikalisches Element in der Gesellschaft gefunden habe...“. Er nennt die Personen, die bereit sind, den Zweig zu organisieren, und bittet darum, dass sie mit einer Vollmacht⁵³ ausgestattet werden.

⁵³ Ebenda, Bestandseinheit 57, Blatt 1.

Anfang 1866 werden die Kommissare gebeten, die Eröffnung der RMO vorzubereiten. Die örtliche Zeitung beeilt sich zu berichten, dass „die Frage der Organisation einer Zweigstelle der RMO in Saratow sich abzuzeichnen beginnt“ und dass sie „mit der Singverein-Gesellschaft fusionieren wird“⁵⁴.

⁵⁴ „Saratower Referenzblatt“, 1866, 25. Januar.

Diese Ereignisse gehen jedoch auf den Beginn des nächsten Jahrzehnts zurück.

Die Geschichte der Kiewer und Charkower Niederlassungen der Russischen Musikgesellschaft ist die bedeutendste im betrachteten Zeitraum.

Kiew gehörte zu den Städten, in denen die musikalischen Interessen der Gesellschaft sehr vielfältig waren. Weit verbreitetes häusliches Musizieren, Amateurzirkel (einer von ihnen, der um die Wende der 40-50er Jahre existierte, nannte sich Philharmonische Gesellschaft), zahlreiche prominente (nach St. Petersburg und Moskau) tourende Musiker, hier auftretende Operntruppen (polnische, italienische usw.) - dies waren die Voraussetzungen für ein regelmäßiges philharmonisches Leben. Doch, so der Historiker des Kiewer Musiklebens, „als 1863 das St. Petersburger Direktorium eine Anfrage an Kiew richtete, ob es möglich sei, dort eine Zweigstelle des Vereins zu eröffnen, war Kiew darauf wenig vorbereitet“ (182, 9). Der Beschluss über die Eröffnung wurde am 27. Oktober 1863 gefasst. Die Konzerte wurden zunächst in den Aulen der Gymnasien, dann im Saal des Adligen Hauses veranstaltet.

Um Mittel für die ersten Aktivitäten zu beschaffen, wurden Konzerte veranstaltet. Ihre gedruckten Programme, die in den Archiven der Generaldirektion aufbewahrt werden, geben indirekt Aufschluss über die Interessen, das Aussehen und das Niveau der Konzertbesucher. „1863 Sonntag, den 3. März, wird im Stadtzelt von Künstlern und Amateuren ein großes Vokal- und Instrumentalkonzert mit lebenden Gemälden gegeben“, - so die Überschrift. Im ersten Teil wurden Mozart (die Ouvertüre zur „Zauberflöte“, gespielt vom Orchester) und „Ein Gemälde (eine Zigeunerin, die ein kleinrussisches Mädchen abgibt, nach einem Gemälde von Schewtschenko)“ einander gegenübergestellt; im dritten Teil folgte auf Beethovens Zweite Symphonie ein „Divertissement russischer und kleinrussischer Lieder“ (sechs Lieder waren aufgeführt)⁵⁵.

⁵⁵ LGIA, Bestand 408, Inventarverz. 1, Bestandseinheit 37, Blatt 92

Das zweite Konzert umfasste ebenfalls musikalische Klassiker, Volkslieder und lebende Gemälde.

Die Ungewohnheit, „ernste“ Konzerte zu geben, betraf auch die ersten Spielzeiten der Kiewer RMO. I. Miklaschewski berichtet über einige kuriose Details, die den schwierigen Weg der musikalischen Aufklärung illustrieren: „...fast alle großen Nummern des Programms, die aus drei oder vier Teilen bestehen - Quartette, Quintette, Sextette usw. - wurden nicht in einer Nummer aufgeführt.... und zwischen ihren Teilen wurden völlig fremde Stücke - Gesang,

Klavier, Violine und andere - aufgeführt. Es gibt viele solcher Beispiele in den Programmen der ersten Jahre der Kiewer Abteilung. So folgt auf das Allegro von Mozarts Sextett, mit dem der Abend beginnt, Rubinsteins Romanze „Öffne mir das Gefängnis“, dann Schulhoffs Klavier-„Caprice“ und anderes, und erst im zweiten Teil des Konzerts finden wir das Andante und Finale des Sextetts. Offensichtlich hat R. A. Pfennig, der für den musikalischen Teil verantwortlich war... die Unvorbereitetheit seines Publikums auf ernste Musik und vergoldete, aus Angst, es mit „langweiligen“ Nummern zu zerstreuen, zunächst seine musikalisch-klassischen Pillen...“ (182, 17).

Die Konzerte der ersten Spielzeiten in Kiew umfassten sowohl symphonische als auch kammermusikalische Werke. Das Orchester bestand aus Musikern des ehemaligen Gutsherrenorchesters, der Chor aus Amateuren und wurde von W. Belinski geleitet. Der bereits erwähnte Pfennig war als Lehrer für Jugendgesang am Institut für adlige Jungfrauen tätig. In der ersten Saison gab es sechs Konzerte, in der dritten Saison elf. Das Repertoire bestand aus grundlegenden Werken, hauptsächlich von deutschen Komponisten. Es wurden große vokale und symphonische Werke aufgeführt, wie z. B. Rossinis „Stabat Mater“.

1866 schickte die Hauptdirektion der RMO im Zusammenhang mit der Gründung einer russischen Operngesellschaft in der Stadt mehrere Partituren, darunter beide Opern von Glinka. Am 25. April organisierte die Kiewer Filiale ein Konzert, das ausschließlich Auszügen aus „Ein Leben für den Zaren“ und „Ruslan und Ljudmila“ gewidmet war, und es war „ein Wendepunkt in der Richtung der Filiale und gleichzeitig des gesamten Musiklebens von Kiew“; „Glinkas Musik war eine Offenbarung“; „die Konzerte der Filiale begannen, der russischen nationalen Musik viel Aufmerksamkeit zu schenken“ (182, 19). In der Tat tauchen in den folgenden Jahren die Namen von Glinka, Werstowski, Serow und Dargomyschski immer häufiger in den Programmen auf.

Aber eine solche Repertoire-Linie und vor allem die systematische Förderung der klassischen Musik stieß nicht bei allen auf Gegenliebe, und die Presse erinnerte sich oft mit Bedauern an die Ära der renommierten Tournee-Solisten, die die Stadt vor allem während der „Kontrakte“ (Messen) in Kiew besuchten: „In früheren Jahren, während des Kontrakts, gab es in Kiew eine richtige Konzertsaison. Täglich gab es Konzerte, und es gab kaum einen berühmten europäischen Virtuosen, der Kiew nicht während der Kontrakte besuchte und von hier aus, abgesehen von der Erinnerung an den gastfreundlichen Empfang, anständige Geldsummen mitnahm. Solche Künstler wie Lipinskij, Kontskij, Dmitrijew-Swetschin, Romberg, Servais, Wieniawski, Liszt, Schulhoff, Dreyschock und viele andere erstklassige Künstler haben immer damit gerechnet, dass Tausende kommen und ein eigenes Konzert geben“⁵⁶.

⁵⁶ „Kiewer Telegraf“, 1867, 30. Januar.

Als nächstes wurde die RMO-Niederlassung in Charkow gegründet. Auch in diesem Fall ging die Initiative von St. Petersburg aus. Ende 1863 berichtete der Redakteur der Charkower Zeitschrift „Philharmonia“ I. D. Ginsburg an W. A. Kologriwow, dass er in seinem Auftrag eine Umfrage unter den örtlichen Künstler- und Amateurkräften durchgeführt habe, - alle, angefangen beim Gouverneur, bekundeten ihre Sympathie und „die Bereitschaft, zur Gründung einer Musikgesellschaft beizutragen“; die Subskription auf dem Blatt liege im

Musikgeschäft, 60 Personen hätten sich eingetragen, und die Zahl wachse: „Es gibt also zur Zeit nichts zu verzögern ...“⁵⁷.

⁵⁷ LGIA, Bestand 408, Inventarverz. 1, Bestandseinheit 17, Blatt 3 – 4.

I. D. Ginsburg wirbt in der Presse aktiv für die neue Idee. Er schrieb über die Unzufriedenheit („Gemurmel“) in Charkow mit dem unterentwickelten Geschmack und dem mangelnden Verständnis für die Klassiker und wies auf die Notwendigkeit hin, eine Filiale der RMO nach dem Vorbild Moskaus und Kiews zu schaffen (54).

Die Eröffnung der Abteilung fand am 8. März 1864 statt. Dem örtlichen Direktorium gehörten unter der Leitung von Fürst A. N. Trubezki, P. J. Schlezer und W. O. Wolner an, ein Musiklehrer am Fraueninstitut von Charkow. Der Dirigent war S. W. Nemez. Er trat auch oft als Solist auf. Wie in Kiew wurden symphonische und kammermusikalische Werke in einem Konzert aufgeführt. Das Programm des ersten Konzerts sah folgendermaßen aus: Feith - Erstes Quartett; Schumann - Andante und Variationen für zwei Klaviere; Weber - Chor aus „Euryanthe“; Chopin - Nocturne (P. Schlezer); Mendelssohn - Oktett für Streicher; Mendelssohn - Chor aus dem Oratorium „Elias“ in Begleitung vom Orchester. In der Saison 1864/65 gab es neun Konzerte, und die Komplexität des Programms nahm zu. In fast jedem Konzert wurde eine Ouvertüre von Mozart, Beethoven oder Mendelssohn gespielt, und im letzten Konzert erklang der „Römische Karneval“ von Berlioz. Die russische Musik umfasste Glinkas „Kamarinskaja“ und das Finale von „Leben für den Zaren“, „Rusalka“ für Solisten und Frauenchor und das erste Klavierkonzert von A. Rubinstein (Solist P. Schlezer). Ungefähr das gleiche Bild (acht Konzerte und wenig russische Musik) in der nächsten Saison. Dann ruhten die Aktivitäten der Gesellschaft, um im Mai 1871 wieder aufgenommen zu werden: die Stadt war noch nicht bereit, eine ständige Konzerttätigkeit zu entwickeln. Zwei Spielzeiten lang herrschte ein erhebliches Gelddefizit. Ein Teil der Mitglieder der Gesellschaft befürwortete die Trennung von der Kaiserlichen Direktion und die völlige Autonomie. Ein weiteres, unbefriedigendes Motiv war der Mangel an russischen Musikern und Künstlern, der teilweise gerechtfertigt war. Während der Vorbereitungen für das größte Konzert stellte eine Lokalzeitung ironisch fest: „Die Musik ist deutsch, der Text ist deutsch, alle Deutschen singen (es gibt nur wenige Russen), der Chor wird von einem Deutschen geleitet“⁵⁸.

⁵⁸ „Charkow“, 1864, 27. März.

Am 1. April erhebt P. Schlezer in der gleichen Zeitung Einspruch. Wie wir sehen können, waren die wenigen Kräfte nicht vereint genug, die Repertoire-Linie war angreifbar.

In den folgenden Jahren (in der Zeit vor der Wiedereröffnung der RMO) ??? wird die freie Gesangsschule von K. P. Wilboa in Charkow tätig sein. Sie veranstaltet auch Sinfoniekonzerte.

Woronesch war auch eine der ersten russischen Städte, in denen eine Zweigstelle der RMO eröffnet und in Betrieb genommen wurde. Ab 1867 wurden dort Abonnement-Amateurkonzerte veranstaltet, die sich im folgenden Jahr beträchtlich entwickelten: die Zahl der Teilnehmer und Besucher stieg auf 200 Personen. Am 20. Oktober 1868 wandte sich eine Gruppe lokaler

Persönlichkeiten an die Generaldirektion der RMO mit der Bitte, ihnen die Genehmigung zur Eröffnung einer Filiale zu erteilen. Diese Genehmigung wurde erteilt; Fürst W. A. Trubezkoi wurde Vorsitzender des Direktoriums, und A. N. Tschitscherin wurde musikalischer Leiter. Die Sitzungen wurden von einem verstärkten städtischen Orchester und einem aus Amateuren bestehenden Chor begleitet. Letzterer wurde von R. A. Helm geleitet und von A. S. Masarin dirigiert. Das Archiv hat eine Kopie des Berichts für die Saison 1868/69 aufbewahrt, in dem die Programme von neun musikalischen Zusammenkünften veröffentlicht sind. Die Konzerte fanden in der Aula des Militärgymnasiums statt. Sie spielten die Ouvertüre zu Glucks „Iphigenie in Aulis“, die Ouvertüren zu „Don Giovanni“ und „Die Hochzeit des Figaro“ sowie Mozarts g-Moll-Sinfonie; Beethovens erste Sinfonie, die Ouvertüre zu „Fidelio“ und die Fantasie für Klavier, Chor und Orchester; Erste Sinfonie, den Marsch aus „Ein Sommernachtstraum“ und andere Werke von Mendelssohn; R. A. Helm und A. S. Masarin spielten Klavierparts in Konzerten von Weber, Mendelssohn, Chopin und Soloklavierstücke. Die Aufführungen von Werken russischer Komponisten verdienen besondere Aufmerksamkeit. Dazu gehörten die Ouvertüre und Auszüge aus „Ein Leben für den Zaren“, der persische Chor aus Glinkas „Ruslan und Ljudmila“, der Chor aus Serows „Rogneda“, A. G. Rubinsteins „Rusalka“, „Der Kleinrussische Kosakentanz“ und wiederholt Ouvertüren und Arien aus Dargomyschskis „Rusalka“⁵⁹.

⁵⁹ Bericht der Russischen Musikgesellschaft in Woronesch für 1868-1869. Woronesch, 1869 - LGIA, Bestand 408, Inventarverz. 1, Bestandseinheit 108, Blatt 8-20.

Während dieser ersten Saison wurden Konzerte von N. G. Rubinstein (Beethovens Sonate in d-Moll), F. P. Komissarschewski, W. W. Besekirski und A. G. Menschikowa besucht, was für die Stärkung der Autorität der jungen Organisation von großer Bedeutung war.

In der Saison 1869/70 wurden die Programme noch komplexer⁶⁰.

⁶⁰ Sie sind vollständig zitiert in dem Artikel: „RMO in Woronesch“ („Don“, 1870, 19. April).

In der Presse war zu lesen, dass die Leiter der Woronescher Niederlassung der RMO „unser städtisches Orchester vergrößerten, Laienchöre gründeten und die Woronescher Gesellschaft mit einer ganzen Reihe klassischer Musikwerke sowohl ausländischer als auch russischer Komponisten bekannt machten“⁶¹.

⁶¹ Ebenda.

Schließlich ist die Organisation einer Zweigstelle der RMO in Smolensk Ende der 60er Jahre zu erwähnen. Ihre Basis war die Smolensker Gesellschaft der Musikliebhaber, die dort existierte. In ihrer am 4. Juni 1866 verabschiedeten Satzung wurden die Ziele der Gesellschaft wie folgt definiert: „a) Verbreitung musikalischer Kenntnisse <...>, b) Gründung eines ständigen, gut geordneten Orchesters und c) Zusammenstellung eines Vokalchors“⁶².

⁶² LGIA, Bestand 408, Inventarverz. 1, Bestandseinheit 110, Blatt 3 - 4 Rückseite (gedrucktes Exemplar).

Weitere Korrespondenz mit der Generaldirektion und die Gründung der RMO-Zweigstelle im Herbst 1869 folgten.

Die Erfahrung mit der Ausbreitung der Zweigstellen der Russischen Musikgesellschaft in den Städten des Landes zeigt, dass die Zentralisierung und das unvermeidliche Element der Einheitlichkeit - dank der Erfahrung der Zweigstellen in der Hauptstadt - letztlich von Vorteil waren. Die Anhebung des Niveaus des Konzertlebens war, zumindest bis zu einem gewissen Grad, ein wichtiger Umstand, der die musikalische Entwicklung der Städte in den folgenden Jahren sicherte. Und diese Entwicklung wurde ab den 60er Jahren noch beschleunigt.

MUSIKTHEATER

1.

In der Geschichte des russischen Musiktheaters ist die Zeit von 1856 bis 1870 als eine Zeit bedeutender und in vielerlei Hinsicht grundlegender Veränderungen zu bezeichnen, die sich in der Ausrichtung der künstlerischen Interessen des Publikums, in der Art der Weiterentwicklung der Aufführungstraditionen und in den Tendenzen des Opernschaffens niederschlugen. Der gewaltige Aufschwung des gesellschaftlichen und künstlerischen Lebens, der Russland erfasste, konnte sich natürlich nicht unmittelbar und umfassend auf die Oper auswirken. Er bewirkte jedoch eine Erneuerung der Theateratmosphäre selbst und beeinflusste in hohem Maße die Herausbildung der ästhetischen Kriterien, die die Wahrnehmung der Gattung Oper durch das Publikum bestimmten. Die Veränderungen sind in vielerlei Hinsicht spürbar. In weniger als fünfzehn Jahren hat sich die Zusammensetzung des Publikums, das die Theatersäle bevölkert, demokratisiert. Die Uraufführungen mehrerer herausragender Opern russischer und westeuropäischer Komponisten wurden zu leuchtenden Ereignissen im kulturellen Leben, und vor allem wuchs das Bedürfnis, auf der Opernbühne Werke zu sehen, die den besten Beispielen der russischen Literatur und Dramatik in nichts nachstanden - ein Bedürfnis, das von den Repertoire-Neuheiten der Mitte des 19. Jahrhunderts in keiner Weise befriedigt werden konnte.

Diese Veränderungen werden besonders deutlich, wenn man sie mit dem vorangegangenen Jahrzehnt vergleicht, in dem das Musiktheater in Russland eine Art Alterslosigkeit erlebte. Bekanntlich gab es von der Uraufführung von „Ruslan“ bis zur Uraufführung von Dargomyschskis „Rusalka“ auf der russischen Opernbühne nicht nur kein Werk, das auch nur annähernd an Glinkas Opern heranreichte, was die Qualität der Musik und das Niveau des dramaturgischen Denkens anbelangt, sondern ganz allgemein, wenn wir über das Schaffen russischer Komponisten sprechen, wurde praktisch kein Werk inszeniert, das die Glinka-Tradition unterstützen oder eine andere fruchtbare Tendenz in der Entwicklung der Operngattung aufzeigen würde. Die Schwierigkeiten der damaligen Situation wurden durch stagnierende und oft direkt negative Phänomene im Bereich des Theaterbetriebs selbst verschärft: der übliche

Eklektizismus oder die schablonenhafte Gestaltung der Aufführungen, die Verschärfung der Kontrolle des Repertoires durch die Zensur und viele andere Umstände, die für die letzten Jahre der Herrschaft von Nikolaj typisch waren.

Vor diesem Hintergrund ist die Entstehung und anschließende Aufführung von Dargomyschskis „Rusalka“ im Jahr 1856 ein Ereignis, das den Beginn einer neuen und sehr wichtigen Phase in der Entwicklung des russischen Musiktheaters markiert. Dies wurde einige Jahre später durch die Uraufführungen von Serows „Judith“ und dann „Rogneda“, die erfolgreichen Wiederaufnahmen von „Iwan Sussanin“ und „Ruslan und Ljudmila“, die ersten Aufführungen der jungen Komponisten Cui und Tschaikowski im Operngenie und noch später - 1872 - die Inszenierung des höchst innovativen „Der steinerne Gast“ voll bestätigt. Neben den oben genannten Werken entstanden Opern von A. Rubinstein, Naprawnik, Dütsch, Wilboa und anderen Autoren mit unterschiedlichem Können und Talent. Zur gleichen Zeit (1863) wurde auf der Mariinski-Bühne die Oper „Der Saporoger an der Donau“ von Gulak-Artemowski aufgeführt, die einen bedeutenden Meilenstein in der Geschichte der ukrainischen Musik darstellte. Zur gleichen Zeit bereicherten sich Mussorgski, Borodin und Rimski Korsakow mit künstlerischen Eindrücken, sammelten musikalische und dramaturgische Erfahrungen und begannen unmittelbar mit der Verwirklichung grandioser, weitgehend reformistischer Opernideen. In der Entwicklung der russischen Oper zeichneten sich verschiedene, zum Teil konfrontative Tendenzen ab, die schöpferische Rivalität zwischen mehreren kompositorischen Strömungen definierte sich, die Bedeutung der Theaterpublizistik und der Opernkritik wuchs - kurzum, es gab allen Grund, von einem sehr intensiven Leben im russischen Musiktheater und dem Beginn des Aufstiegs des Opernschaffens zu sprechen.

Insgesamt sind die Jahre 1856-1870 einerseits mit der Geburtsstunde der russischen Opernklassiker und dem Erscheinen der Meisterwerke von Glinka zu vergleichen, andererseits mit der Epoche der größten Blüte der russischen Oper in den Werken von Tschaikowski, Mussorgski, Borodin und Rimski-Korsakow. In diesem Umfeld erscheint die von uns betrachtete Periode besonders deutlich als ein äußerst wichtiges Bindeglied in der transversalen Linie der historischen Kontinuität, aber in Bezug auf den künstlerischen Wert der in dieser Zeit auf der russischen Opernbühne geschaffenen und inszenierten Werke ist sie noch deutlich unter dem Niveau der kulminierenden Etappen der russischen Operngeschichte.

Die Besonderheiten dieser Periode, gerade als Übergangszeit, werden in der Berichterstattung über das russische Musiktheater in praktisch allen Aspekten deutlich, sei es der Prozess der Demokratisierung des Theaterpublikums, die Entwicklung des Musikdramas und seine Verkörperung in einer vollständigen Aufführung, die Fragen der Aufführung und der Ausbildung von Sänger-Schauspielern, administrative und organisatorische Faktoren, die Wechselbeziehung zwischen den Fürsten der Theaterproduktion in der Hauptstadt und in den Provinzen und vieles mehr.

Lassen Sie uns auf einige der genannten Probleme eingehen.

Die Tendenz zur Demokratisierung wurde bereits als eine der wichtigsten Gesetzmäßigkeiten in der Entwicklung des Theaterpublikums jener Epoche genannt. Für eine genauere Betrachtung dieses wichtigen sozialen Phänomens

ist es aufschlussreich, das Operntheater mit dem Schauspieltheater zu vergleichen.

Für das dramatische Theater bedeutete die Demokratisierung seines Publikums in den 60er Jahren eine sehr starke Veränderung der sozialen Zusammensetzung des Publikums, wie Memoirenschreiber, Theaterkünstler und Historiker berichten. „In einer Nation, die sich zu zivilisieren beginnt, kommt das Publikum nicht einzeln, sondern in ganzen Generationen“, stellte A. N. Ostrowski damals fest, „in der ersten Generation halten die Reichen, die aus dem Volk stammen, noch an matriarchalischen Sitten fest, die zweite Generation ist bereits das Publikum“ (209, 168).

In der nachreformatorischen Zeit wurden solche sozialen Veränderungen typisch, die einen direkten und starken Einfluss auf alle Bereiche des Theaterlebens und auf die Arbeit der Dramatiker hatten. Die allgemeine Landschaft der Theaterkultur wurde allmählich nicht mehr nur vom Adel und noch weniger von den aufgeklärten Kaufleuten bestimmt, sondern von einer mächtigen und vielschichtigen Schicht der Intelligenzija - von städtischen Handwerkern und kleinen Beamten bis hin zu Studenten und Vertretern der künstlerischen und wissenschaftlichen Intelligenz. Nach der umfassenden und ausdrucksstarken Definition von T. K. Schach-Assisowa, einer Forscherin des russischen dramatischen Theaters, brachten die Intelligenzija „die Echos des überall schwelenden sozialen Kampfes mit ins Theater - sie setzten ihn im Parterre und im Zwischengeschoss fort, erhellten die Bühne mit ihren Stimmungen, bestimmten den Erfolg der Aufführung und oft auch die 'Physiognomie' einer bestimmten Strömung, Saison, eines Theaters“ (91, 8).

Der historische Prozess der Demokratisierung des Zuschauerraums verlief alles andere als geradlinig und führte paradoxerweise manchmal sogar zu Ergebnissen, die der Haupttendenz entgegengesetzt waren, zum Beispiel im Bereich der dramatischen Kunst - zu einer scharfen Trennung des fast nicht zusammenhängenden Publikums und manchmal zur Unterscheidung von Theatern in rein aristokratische (wie Michailowski) und betont demokratische (wie Maly).

Im Musiktheater der 60er Jahre manifestierten sich die Veränderungen in der sozialen Zusammensetzung des Publikums in etwas anderen Formen und waren dann zwar weniger spürbar, aber im Großen und Ganzen doch recht greifbar. Rein praktisch drückten sie sich in der regelmäßigen und deutlichen Vergrößerung der Sitzplätze auf der Empore aus (buchstäblich nach jeder regelmäßigen Renovierung) und in der teilweisen Aufgabe des Prinzips, die Logen im Oberrang für die gesamte Spielzeit auf einmal zu mieten, dank dessen auch Familien mit sehr bescheidenem Einkommen dort Karten für eine bestimmte Vorstellung ihrer Wahl kaufen konnten. Im gleichen Zeitraum vollzog sich ein radikaler Wandel in der sozialen Funktion des Parterres der Opernhäuser, das in den meisten Theatergebäuden nicht mehr klar in die vorderen Reihen mit privilegierten Plätzen für die Aristokratie und Bänke für niedere Beamte und verschiedene Arten von Angestellten unterteilt ist. Während der soziale Kontrast zwischen der Galerie und den Logen im Zwischengeschoss bestehen blieb und sich manchmal sogar noch verstärkte, schien das Parterre zu einer konkreten Verkörperung der Idee der Demokratisierung zu werden, vor allem an den Tagen der Opernpremier, wenn es neben Militärs und Beamten, Kaufleuten und Industriellen vor allem die kreative Intelligenz - Musiker,

Schriftsteller, Dramatiker und Kritiker - anzog (für Damen galt es allerdings noch als verwerflich, das Parterre zu betreten).

Es ist nicht unbedeutend, festzustellen, dass auch die Galerie des Opernhauses in vielerlei Hinsicht anders geworden ist. Neben den traditionellen Besuchern des Paradesaals - Lakaien, Dienstmädchen, Soldaten im Ruhestand, kleine Beamte - gibt es viele Gymnasiasten, Studenten, junge Ärzte, angehende Lehrer, d.h. Zuhörer, die hoffen, in einigen Jahren ins Parterre zu gehen, aber in der Zwischenzeit, obwohl sie den ärmsten Teil der gemischten Intelligenz darstellen, haben sie bereits ihr eigenes und manchmal sehr entscheidendes Urteil über die Aufgaben und den sozialen Zweck des Theaters und der Musikkunst. Ihre Reaktion, die immer direkt und emotional offen ist, kann nicht anders als die Leistung der Schauspieler, die Meinung des Publikums und bis zu einem gewissen Grad auch die Wahrnehmung der Opernwerke durch das Publikum in den unteren Rängen und im Zwischengeschoss beeinflussen.

Ein Vergleich der Zeitungs- und Zeitschriftenreaktionen auf die Aufführungen derselben russischen und westeuropäischen Opern in den 40er, 50er und 60er Jahren zeigt deutlich, dass sich die Wahrnehmung der Opernwerke durch das Publikum erheblich verändert hat. Das allmähliche Nachlassen des Interesses an Werken des früher so beliebten magisch-romantischen Genres fällt hier auf, obwohl die besten Beispiele - insbesondere „Askolds Grab“, „Der Freischütz“ und „Robert der Teufel“ - lange Zeit im Repertoire der großstädtischen Truppen bleiben und in der Provinz weiterhin erfolgreich aufgeführt werden. Andererseits hat sich das Verständnis des Publikums für Glinkas Meisterwerke vertieft, und ihre universelle Anerkennung wurde zu einer unbestreitbaren Tatsache. Das vielleicht eindrucksvollste Beispiel für die Entwicklung der ästhetischen Kriterien findet sich jedoch in den zahlreichen Rezensionen von Dargomyschskis Wiederaufnahme der „Rusalka“ von 1865, in denen die Veränderungen, die sich im Laufe von weniger als zehn Jahren im ethischen Verständnis der Handlung, in der Verlagerung der Aufmerksamkeit vom Bild des Müllers auf die Hauptrolle der Natascha und schließlich in der grundlegend anderen sozialen und künstlerischen Interpretation der Idee des Musikdramas selbst vollzogen hatten, nicht nur anerkannt, sondern auch in jeder erdenklichen Weise betont werden. Die historische Regelmäßigkeit der Entstehung dieses neuen Konzepts wird durch viele grundsätzlich ähnliche Momente in der Bewertung der Petersburger und Moskauer Operaufführungen durch das Publikum überzeugend bestätigt (mehr dazu unten).

Deutliche Anzeichen für die Transivität der Epoche finden sich auch im Bereich des Operschaffens. Die meisten von ihnen erscheinen in ihrer ganzen Komplexität und ihren vielfältigen Wechselbeziehungen in einer monographischen Untersuchung des Schaffensweges der wichtigsten Komponisten dieser Epoche. In diesem Kapitel werden zunächst jene Momente hervorgehoben, die an der Schnittstelle zwischen den Problemen der Entwicklung der nationalen Musikkunst und den Fragen der Theaterkultur der 60er Jahre liegen.

Die allgemeine Widersprüchlichkeit des Bildes konzentrierte sich insbesondere auf einige grundlegende Widersprüche in der weiteren Entwicklung des Genres der russischen Oper.

Einer dieser Widersprüche war die sehr deutliche Kluft zwischen dem höchsten Niveau des Könnens und der schöpferischen Inspiration, das in Glinkas brillanten Opern erreicht wurde, und dem unvergleichlich bescheideneren

Ausmaß des Talents und sogar des kompositionstechnischen Arsenal praktisch aller russischen Autoren, die in den 50er Jahren für das Opernhaus schrieben, mit Ausnahme von Dargomyschski, dessen wirklich innovatives Werk die spürbaren Lücken im russischen Opernrepertoire schließlich nicht füllen konnte. Musik in der Art und Weise zu schaffen, wie sie vor „Iwan Sussanin“ und „Ruslan und Ljudmila“ geschrieben wurde, ist entschieden unmöglich geworden, was sich bei der Inszenierung des „Gromoboi“ von Werstowski im Jahr 1857 zeigte. Weder Serow noch Rubinstein, nicht einmal Naprawnik oder Kaschperow waren in der Lage, das von Glinka gesetzte Niveau anzuheben oder wenigstens zu halten.

Der Kontrast war umso auffälliger, als parallel dazu die russische Literatur und das an die Oper angrenzende dramaturgische Theater einen rasanten Aufschwung erlebten, als fast jedes Jahr Werke von enormer gesellschaftlicher Bedeutung und ästhetischem Weltwert erschienen, die die Traditionen von Puschkin, Lermontow und Gogol würdig weiterentwickelten. Das Publikum, das Mitte der 60er Jahre die Operaufführungen besuchte, war zum größten Teil mit Turgenjews „Das Adelsnest“, Gontscharows „Oblomow“, Tolstois „Sewastopoler Geschichten“, Dostojewskis „Die Erniedrigten und Beleidigten“, Suchow-Kobyilins „Die Affäre“ und „Kretschinskis Hochzeit“, Meis „Das Mädchen von Pskow“ und „Die Zarenbraut“ bestens vertraut, ganz zu schweigen von Ostrowskis Theaterstücken.

Es ist auch leicht zu erkennen, dass fast alle diese Werke der realistischen Strömung der russischen Kunst zuzuordnen sind, während die Opern von Serow, Rubinstein und Naprawnik entweder dem romantischen Stil angehören oder an einem Scheideweg stehen, indem sie - manchmal eklektisch - unaufgelöste romantische Stereotypen mit gerade erst aufkommenden realistischen Tendenzen kombinieren. Was die stilistische Einheit und Integrität betrifft, so ist selbst Dargomyschskis „Rusalka“ nicht makellos.

Unabhängig von der Begabung der führenden Komponisten der 60er Jahre war jedoch die Suche nach realistischen Ausdrucksmitteln und die Entwicklung neuer dramaturgischer Konzepte für die russische Opernkunst - im Vergleich zur russischen Literatur und zum dramatischen Theater - prinzipiell mit einem viel komplexeren und keineswegs unmittelbar lösbaren Problemkreis verbunden.

Neben der enormen Schwierigkeit und dem Umfang der weltanschaulichen und ästhetischen Aufgaben wurden die Tendenzen in der Entwicklung der Musik- und insbesondere der Opernkunst in eine realistische Richtung durch das Wesen der Musik und die Eigenschaften ihrer Sprache erheblich erschwert, denen die Elemente der romantischen Emotionen besser zugänglich sind als der realistische Charakter der alltäglichen Naturschilderungen. Die Methoden der Verallgemeinerung durch das realistische Bild und der organischen Verbindung der Mittel der musikalischen Romantik mit künstlerischen Methoden, die dem psychologischen Realismus in der Literatur ähneln, wurden damals von den begabtesten Komponisten nur zaghaft erforscht und traten in der Praxis des Musiktheaters entweder kaum oder in vereinfachten, groben, manchmal sogar naturalistischen Formen in Erscheinung.

Darüber hinaus schuf die realistische Ausrichtung der russischen Oper in den 60er Jahren eine paradoxe Situation, in der die nationale Musikkunst einerseits

nicht nur in einigen ihrer größten und fortschrittlichsten kreativen Manifestationen an die Spitze der Weltkunst gelangte, sondern ihr andererseits bei der Innovation ästhetischer Kriterien und Ideen in vielerlei Hinsicht voraus war. So schien sie in völlig unerforschte Gebiete vorzudringen, konnte sich nicht im Mainstream der gesamteuropäischen romantischen Tradition weiterentwickeln und war gezwungen, eigene Wege zu suchen. Andererseits waren in Russland insgesamt die Voraussetzungen für einen solch radikalen Vorstoß damals noch nicht gegeben, und es waren noch nicht genügend Kräfte und Erfahrungen gesammelt worden.

Überträgt man den Blick von der Sphäre der Oper auf die Sphäre der Bühnenkunst, so zeigt sich, dass dort dieselben und viele andere ähnliche Probleme und Widersprüche noch plastischer und schärfer hervortreten. Dies wird besonders deutlich, wenn man das russische Musiktheater mit dem dramaturgischen Theater vergleicht.

In der Geschichte des russischen dramaturgischen Theaters markieren die 60er Jahre bei aller Ausführlichkeit des Entwicklungsprozesses eine Zeit herausragender Errungenschaften, was für das gesamte Bild der Aufführung in einer Reihe bemerkenswerter Inszenierungen - von den Stücken Ostrowskis bis zu den historischen Tragödien von A. K. Tolstoi - und fast für alle seine Bestandteile gilt, einschließlich der Art und Weise des Schauspiels, der Lösung der Inszenierung, des Verhältnisses von Kammer- und Massenepisoden, der dekorativen Gestaltung.

Im russischen Operntheater jener Zeit wurden die Probleme der stilistischen Integrität einer Aufführung mit viel größerer Schwierigkeit gelöst. Selbst wenn man sich Inszenierungen ansieht, die in Zeitschriften stolz als Beispiele für eine gründliche „archäologische“ (wie es damals hieß) Herangehensweise an Bühnenbild und Kostümierung gepriesen wurden - etwa für die Uraufführung von Serows „Rogneda“ - stellt man bei näherer Betrachtung oft fest, dass lediglich von der Gestaltung einzelner Bilder die Rede ist, im besten Fall - Akten, und selbst in diesen gibt es stilistisch fremde Requisiten aus anderen Stücken, während in den anderen Akten fast alle Requisiten aus einem typischen und meist verfallenen Arsenal ausgewählt sind, das zuvor in verschiedenen Opern, Balletten und Melodramen verwendet wurde. Der „archäologische“ Ansatz erweist sich jedoch als eher konventionell, da die Genauigkeit der Reproduktion antiker Muster in der Regel zum Selbstzweck wurde, während die Muster selbst in eklatanten Widerspruch zueinander gerieten, wenn eine antike griechische Leier neben einem russischen Sarafan, eine einfache Bauernhütte neben byzantinischer Kleidung und ein Tempel im antiken Stil am Ufer des Dnjepr neben dem Idol des Perun aufgestellt wurde.

Im Großen und Ganzen werden die 60er Jahre zu Recht als die Zeit der Entstehung und des glänzenden Aufstiegs der neuen Schule der russischen bildenden Kunst bezeichnet, als die Vereinigung der Wanderausstellungen gegründet wurde und die Werke von Perow, Ge, Mjasojedow, Sawrasow, Schischkin und dem jungen Renin ihre Blütezeit erlebten. Aber für die Opernmalerei war dieses Jahrzehnt eine Zeit des Niedergangs und des fast unvermeidlichen Eklektizismus, der sogar in den Werken der besten Bühnenkünstler N. Ellert und I. Gornostajew spürbar war. Der Hauptgrund für den allgemeinen Niedergang des Niveaus der Gestaltung von Musikproduktionen lag keineswegs im mangelnden Können oder Geschmack

der Maler-Dekorateure, sondern im verborgenen Kampf zwischen romantischen und realistischen stilbildenden Faktoren und in den grundsätzlichen Schwierigkeiten, die Regelmäßigkeiten des immer etwas konventionellen Charakters des Operngenres mit den immer höheren Anforderungen an die „Natürlichkeit des Bildes“ in Bühnenbild und Kostümen in Einklang zu bringen. Oft wurde im Streben nach maximaler Alltagsauthentizität das wichtigste Prinzip des figurativen künstlerischen Denkens vernachlässigt, was selbst gegenüber dem Erbe Rollers, ganz zu schweigen vom Genie Gonzagas, als Rückschritt zu werten ist. Die bildlichen Attribute der Aufführung, die als Mittel zur Schaffung eines künstlerischen Bildes dienten, wurden in den Händen der Dekorateure der 60er Jahre manchmal auf die elementare Funktion von bloßen Theaterrequisiten reduziert.

Der Eklektizismus im Bühnenbild der Opern war unvermeidlich, da sich die Praxis etabliert hatte, bei der Aufführung von westeuropäischen und russischen, alten und neuen Opern Bühnenbilder aus dem Judentum zu verwenden, deren Elemente in den bizarrsten Kombinationen miteinander kombiniert wurden. Diese Praxis, die in der Epoche des Klassizismus mit seinen normativen Prinzipien des künstlerischen Denkens etabliert und theoretisch gerechtfertigt war, erschien in den 50-60-er Jahren hoffnungslos archaisch und entsprach gleichzeitig nicht den Anforderungen von Aufführungen mit romantischer und realistischer Ausrichtung. Auch nach dem Brand von 1859 und dem daraus resultierenden Wiederaufbau des Zirkustheaters zum Mariinski-Theater beauftragte die St. Petersburger Theaterdirektion eine Gruppe von Künstlern mit der exakten Wiederherstellung der Standardkulissen und engagierte dabei so unterschiedliche Meister wie A. Roller und A. Brenow, G. Wagner und M. Schischkow, K. Groppius und J. Bach. In Moskau war die Situation nicht besser, und in den Provinzen erst recht nicht.

Stilistische Dissonanzen in der Wahrnehmung der musikalischen Darbietung wurden auch durch zu große Unterschiede in der Kunstfertigkeit und starke Unterschiede, bis hin zur ästhetischen Unvereinbarkeit, in der Art und Weise, wie die Schauspieler-Sänger ihre Rollen ausführten, verursacht. In diesem Bereich der Opernkunst erreichte das allgemeine Niveau des dramaturgischen Schauspiels - im Vergleich zur Glinka-Ära - trotz der sehr großen schöpferischen Leistungen solch bemerkenswerter Schauspieler wie O. A. Petrow, D. M. Leonowa, J. F. Plamschowa, F. P. Komissarschewski, J. A. Lawrowskaja und A. G. Menschikowa nicht nur keine neuen Höhen, sondern ging sogar etwas zurück, was auf eine Reihe wichtiger objektiver Gründe zurückzuführen ist.

Die Zeit, als fast alle Mitglieder des russischen Opernensembles - meist aus einfachen Verhältnissen stammend - an einer Theaterschule ausgebildet wurden, liegt lange zurück. Jetzt wurden professionelle Sänger aus den unterschiedlichsten Schichten rekrutiert. Zum Beispiel war J. F. Platonowa die Frau eines Offiziers, W. I. Wasiljew der Sohn eines Priesters, F. P. Komissarschewski ein Student der Universität St. Petersburg, G. P. Kondratjew ein Gutsbesitzer, A. D. Alexandrowa-Kotschetowa eine Kammerzofe, A. R. Annenskaja die Tochter eines Organisten, und M. I. Sariotti, laut Zeitungsberichten, bevor er auf die Bühne kam, „handelte auf dem Trödel-Markt mit Lumpen“. Jeder von ihnen erlernte das Singen entsprechend seiner sozialen Stellung, Verbindungen und finanziellen Mitteln, und die Kunst des Schauspielens wurde entweder selbständig erlernt oder überhaupt nicht erworben.

Deshalb traten in einer Aufführung manchmal so wunderbare Schauspieler wie F. P. Komissarschewski und J. F. Platonowa auf, die sich bemühten, das Bild des Helden so vollständig und überzeugend wie möglich wiederzugeben, und auf der anderen Seite - zum Beispiel - F. K. Nikolski oder P. Radoneschki, die ihre Rolle nur sangen und einfach nicht wussten, wie man eine Rolle spielt.

Natürlich gab es in jeder Epoche auf den Opernbühnen Sänger mit unterschiedlichem dramatischem Talent und unterschiedlichem Ausbildungsstand. In jeder Epoche hat das Publikum Sängern mit herausragenden Stimmen gewisse Unzulänglichkeiten im Bühnenverhalten verziehen. In den 60er Jahren sah sich das russische Musiktheater jedoch mit einer besonderen Schwierigkeit der Übergangszeit konfrontiert - dem Fehlen eines Systems zur Ausbildung von Operndarstellern in der Kunst des dramaturgischen Schauspiels.

Das alte System entsprach nicht mehr der grundlegend veränderten Struktur der Theaterorganisation, während sich das neue System noch nicht herausgebildet hatte. Die herausragenden Lehrer der privaten Gesangsschulen in St. Petersburg, N. F. Vitelaro und F. Ricci, gaben nur Gesangsunterricht. Die Künstler der dramaturgischen Theater waren praktisch von den Operntheatern getrennt und hatten nicht mehr den gleichen direkten Einfluss auf diese, außerdem wurde der Unterschied in den Besonderheiten des Schauspiels in der Oper und im Drama von Jahr zu Jahr deutlicher. Die Bemühungen der führenden Sänger der älteren Generation - z. B. O. A. Petrow und I. J. Setow -, ihre gesammelten Erfahrungen während der Proben an die jüngeren Kollegen weiterzugeben, konnten das Fehlen eines speziellen und systematischen Unterrichts nicht ausreichend kompensieren. Und die Opernklassen an den Petersburger und Moskauer Konservatorien standen erst am Anfang ihrer Existenz.

Gleichzeitig nahm das Publikum, das mit den Vorbildern der realistischen Literatur aufgewachsen war und brillante Beispiele für eine realistische Interpretation der Figuren und ein kohärentes Ensemblespiel im dramatischen Theater vor Augen hatte, die Fehler der Schauspieler und den Mangel an Integrität in den Aufführungen der russischen Oper besonders deutlich und mehr als je zuvor wahr.

In den Notizen und Rezensionen von Kritikern, Briefen, Tagebüchern und Memoiren von Theaterbesuchern der 60er Jahre finden sich äußerst typische Aussagen folgender Art: „Die Atmosphäre ist schlecht, und die Aufführung ist alles andere als zufriedenstellend.... Es gibt nichts über das Stück zu sagen“¹.

¹ Brief von F. G. Aralow an den Bildhauer M. A. Ramasanow vom 15. Mai 1856 über die Uraufführung von Rusalka (zitiert in 214, 2, 316-317).

In diesem Zusammenhang kann man sich nur an Dargomyschskis ohnmächtige Wut während der Vorbereitung seiner Petersburger Premieren erinnern und an seinen wiederholten Satz: „...eine schäbige Inszenierung der Oper“ (70, 54).

Die Figur des Regisseurs als kreativer Leiter von Opernproduktionen kam im russischen Musiktheater bekanntlich erst an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert auf. Bis dahin wurden die Funktionen des Regisseurs in der Praxis von Dramaturgen, Komponisten, Kapellmeistern, Unternehmern, Hauptdarstellern und manchmal sogar Bühnenbildnern wahrgenommen. Die Rolle von Glinka und Werstowski in den 30er und 40er Jahren und in den 70er und 90er Jahren - von Rimski-Korsakow, Naprawnik, dem Regisseur und

Unternehmer P. M. Medwedew und anderen prominenten Persönlichkeiten der russischen Kunst, die echte Regiepläne entwickelten und fast immer die aktivste Rolle im Probenprozess buchstäblich in allen seinen Phasen übernahmen, vom Einzelunterricht mit den Darstellern der Hauptrollen bis hin zur Gestaltung des Ganzen bei den Generalproben, ist in der Geschichte der russischen Oper von besonderer Bedeutung.

Natürlich wurde diese Tradition in der Zeit von 1856 bis 1870 nicht unterbrochen. Sowohl Dargomyschski, von Natur aus ein feiner Künstler, als auch Serow mit seiner enormen Gelehrsamkeit und die bemerkenswerten Musiker N. G. und A. G. Rubinstein waren der praktischen Arbeit mit Sängern und der Leitung von Opernproduktionen sehr zugeneigt. Wie die Dokumente bezeugen, versuchten sie, keine günstige Gelegenheit auszulassen.

In den 60er Jahren jedoch erreichte die seit jeher bestehende Kluft - eine Art „Band der Entfremdung“ zwischen der schöpferischen Intelligenz und den Beamten der Theaterverwaltung - aus einer Reihe allgemeiner und spezifischer Gründe ihren Höhepunkt und erschwerte die Beteiligung der Komponisten an der Inszenierung von Opern erheblich. So wurde beispielsweise Dargomyschski 1865, vor der triumphalen Wiederaufnahme von „Rusalka“, mit einer derart unverhohlenen Missachtung seiner Kommentare und Wünsche konfrontiert, dass er gezwungen war, nicht mehr zu den Proben zu reisen. Nikolai Rubinstein, der sich bereit erklärt hatte, die Aufgaben eines stellvertretenden Kapellmeisters am Moskauer Bolschoi-Theater unentgeltlich zu übernehmen, wurde entschieden abgelehnt, während der leitende Kapellmeister zu dieser Zeit I. O. Schramek war - laut N. D. Kaschkin „ein erfahrener Musiker, aber ohne Energie und Talent und überhaupt nicht an russischer Musik interessiert“ (97, 63).

Im Allgemeinen wurden solche negativen Tendenzen wie die Vernachlässigung der Bedürfnisse der russischen Oper, die autokratische Entscheidungsfindung in Fragen des Repertoires und der Truppenzusammensetzung mit ihrer offensichtlichen Abhängigkeit von weniger künstlerischen als konjunkturellen und diplomatischen Faktoren, die Orientierung am oberflächlichen Spektakel und ein extrem vereinfachtes, vulgäres Verständnis des öffentlichen Zwecks der Kunst - all dies wurde letztlich durch die Position der höchsten Verwaltungs- und Theaterkreise bestimmt, und zwar durch den Hofminister Graf W. F. Adlerberg, den Direktor der Kaiserlichen Theater A. M. Borchov, den Leiter des Repertoires der St. Petersburger Theater P. S. Fjodorow, Direktor der Moskauer Theater, L. F. Lwow.

Die Konfrontation zwischen demokratischen und antidemokratischen Tendenzen im Bereich der Theaterkunst kam, wie bereits erwähnt, am deutlichsten in der Aufteilung der dramaturgischen Theater der Hauptstadt in prestigeträchtige und aristokratische (mit der Aufführung von Stücken vorwiegend modischer französischer Autoren in französischer Sprache) und solche, die sich an die breitesten Schichten des Publikums richteten (mit einem Repertoire russischer und westeuropäischer Dramen in russischer Sprache) zum Ausdruck. Im Bereich der Opernkunst sehen Forscher manchmal eine gewisse Parallele zu diesem Phänomen in dem Kampf zwischen der russischen und der italienischen Oper, der in den 60er Jahren besonders prinzipiell geführt wurde und sich in den Seiten der Zeitschriften und Zeitungen voll und ganz widerspiegelte. Dies ist jedoch nur teilweise richtig.

Der Kampf, der sich damals um die Etablierung des russischen Operntheaters und seiner ästhetischen Ideale entfaltete, gehört in der Tat zu den lebendigsten

und bedeutendsten Seiten der russischen Musikgeschichte. Mit Mut und Engagement stellten sich die führenden Persönlichkeiten der russischen Musikkultur, die vergleichsweise jung waren und bei weitem nicht die unbestrittene Autorität anerkannter Musiker und Kritiker besaßen, offen und entschlossen gegen die Ansichten des damals sehr zahlreichen konservativen Teils des Publikums und gegen die Position des mächtigen, mit Macht und enormen finanziellen Mitteln ausgestatteten Verwaltungsapparats.

In wirtschaftlicher Hinsicht ging es in erster Linie um die staatlichen Subventionen für den Unterhalt der Opernhäuser, von denen der Löwenanteil an die italienische Oper ging. Aber schon von Anfang an wurde diese Frage von der russischen Opernkritik überzeugend mit ästhetischen und sozialen Problemen in Verbindung gebracht, und der Kampf erstreckte sich nach und nach auf immer neue Bereiche: den öffentlichen Zweck der Werbung, die Ausrichtung des kompositorischen Schaffens einheimischer Autoren, die Aufführungstraditionen, die Grundsätze der Repertoirepolitik, die Methoden der Ausbildung professioneller Schauspieler-Sänger in den Opernklassen an den Petersburger und Moskauer Konservatorien und die Möglichkeiten der Förderung begabter russischer Künstler.

Allein die Tatsache, dass die inoffizielle und die offizielle Position offen aufeinanderprallten, zeugte davon, dass sich im Bereich des Musiktheaters die öffentliche Meinung bereits als reale und gesellschaftlich bewusste Kraft herausgebildet hatte, die nicht nur wie nie zuvor aktiv auf die Opernkunst einwirken, sondern auch in entscheidenden Momenten den Verlauf ihrer weiteren Entwicklung bestimmen kann.

Konkrete praktische Ergebnisse wurden bei weitem nicht sofort erzielt und auch nicht in dieser, sondern erst in der nächsten Periode der Geschichte des russischen Musiktheaters. Aber die 60er Jahre hatten auch viel zu bieten, vor allem eine klare Einsicht in die Unzulässigkeit von Unterbrechungen in der Entwicklung der Theatertradition der russischen Oper, ein Bewusstsein für den eklatanten Widerspruch zwischen den großen schöpferischen Leistungen und dem sehr schlechten Zustand der russischen Oper und schließlich die von vielen Autoren immer wieder geäußerte Idee, dass es notwendig und möglich sei, die nationale Oper in naher Zukunft auf das Niveau der größten Opernhäuser in Europa zu heben.

Die Konfrontation mit der italienischen Oper brachte sogar Vertreter grundverschiedener kreativer Strömungen zusammen - Tschaikowski und Cui, Laroche und Stassow. Hier trat mehr denn je die Einheit aller fortschrittlichen russischen Künstler in den Vordergrund.

Es ist jedoch unmöglich, die andere Seite des Problems nicht zu erwähnen. Schon bei den heftigsten Kämpfen neigten Musiker und Kritiker dazu, sich sofort für eine kompromisslose und daher nur bedingt einseitige ästhetische Position zu entscheiden.

Die Befürwortung der italienischen Oper durch einen Kritiker konnte in den Augen der öffentlichen Meinung erstens ein Eingeständnis der Solidarität mit der Repertoirepolitik der reaktionären Verwaltung der Kaiserlichen Theater und zweitens eine Opposition gegen den patriotischen Kreis der Eiferer der

nationalen Kunst bedeuten, auch wenn dies noch so wahr war. Sie konnte auch Zweifel am Geschmack des Autors eines Artikels oder einer Rezension aufkommen lassen. Angesichts dieser gesellschaftlichen Situation und der Theateratmosphäre ist es durchaus verständlich, dass sowohl die brillanten, manchmal visionären Gedanken in den Werken bedeutender russischer Musiker und Publizisten als auch ihre glühenden Angriffe auf die herausragenden Werke der Meister der italienischen Schule - Bellini, Donizetti und vor allem die Werke Verdis, bis hin zum völligen Missverständnis seiner wahren Meisterwerke - heute überraschend naiv erscheinen.

Auch wenn es viele Gemeinsamkeiten gibt, ist die Ähnlichkeit zwischen dem aristokratischen dramaturgischen Theater und der italienischen Oper doch sehr relativ, sowohl was den ästhetischen Wert ihrer typischen Werke als auch ihre soziale Funktion betrifft. Die italienische Oper in Russland der 60er Jahre, die Werke wie „Norma“ und „La Sonnambula“ von Bellini, „Der Liebestrank“ und „Lucia di Lammermoor“ von Donizetti, „Luisa Miller“, „Der Maskenball“, „Rigoletto“ und „La Traviata“ von Verdi in ihrem Repertoire hatte, zog fast gleichermaßen Aristokraten und Bürger in die Zuschauerränge. Hier wurden die Unterschiede in den künstlerischen Interessen der Zuhörer nicht nur durch die soziale Zugehörigkeit des Publikums bestimmt, sondern durch mehrere andere Faktoren.

Es ist sehr wichtig festzustellen, dass Tschernyschewski, Turgenjew, Saltykow-Schtschedrin, Ostrowski und Dostojewski zu den glühenden Anhängern der italienischen Oper gehörten, und ihre Liebe war nicht auf ihre konservativen musikalischen Ansichten zurückzuführen und schon gar nicht auf ihre Zugehörigkeit zum Lager jener Musikliebhaber, die sich an der Reinheit und Brillanz der Fioritura-Aufführungen erfreuten und sehnsüchtig auf extrem hohe Töne in den Arien warteten. Herausragende Schriftsteller, Dramatiker und Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens schätzten die italienische Oper wegen der Relevanz ihrer künstlerischen Ideen, der Emotionalität und der edlen Einfachheit ihrer musikalischen Sprache, der Verbindung von höchster stimmlicher Meisterschaft mit wahrer Kunstfertigkeit bei der Umsetzung der Opernbilder auf der Bühne.

Übrigens ist die verbreitete Vorstellung, italienische Sänger seien in den 60er Jahren eine Art singende Schaufensterpuppen für Russland gewesen, absolut falsch. Die Berühmtheiten, die auf den Bühnen von St. Petersburg und Moskau auftraten, hatten nicht nur großartige Stimmen, sondern waren zumeist auch hervorragende Schauspieler. Enrico Tamberlik zum Beispiel, einer der größten Tenöre der Welt, der in St. Petersburg die Rollen des Otello in Rossinis gleichnamiger Oper, des Herzogs in „La Traviata“, des Raoul in „Hugenotten“ und des Manrico in „Troubadour“ sang, stellte sein herausragendes künstlerisches Talent vor allem in Rollen mit heroischem und pathetischem Charakter unter Beweis. Über den lyrischen Tenor Enrico Calzolari, dessen Gesangstechnik nach Meinung der Rezensenten der virtuosen Präzision der Stimme der berühmten Primadonna A. Patti in nichts nachstand, schrieb Serow: „Neben dem meisterhaften Gesang war es unmöglich genug, die unvergleichliche Mimik dieses Künstlers zu bewundern, der mit außerordentlicher Liebe alle Aufgaben seines umfangreichen Repertoires erfüllt“ (290, 217). Aber auch Adeline Patti selbst - eine Sängerin von unbestritten virtuoser Ausrichtung - war eine sehr begabte Schauspielerin, wengleich ihr die

Rolle des heroisch-lyrischen Charakters etwas weniger gelang als die des rein lyrischen oder lyrisch-komischen. J. F. Platonowa bewunderte das herausragende und vielseitige dramatische Talent von Paolina Lucca und erinnerte sich an den enormen emotionalen Schock, den Luccas Auftritt in der Rolle der Margherita in Faust auslöste, und vor allem an ihre Szene mit dem Gebetbuch vor der Kirche: „Gott, was für ein Spiel! Das ist kein Spiel, das ist keine Sängerin, das ist eine Frau, die dem Wahnsinn nahe ist, eine unglückliche, liebende Frau. Ich habe alles vergessen, die Bühne und die Oper“ (zitiert in: 59, 166). Es ist sehr einfach, diese Beispiele zu multiplizieren, indem man die Namen von Camillo Everardi, Desiree Artaud, Christina Nielson und anderen Künstlern der italienischen Oper nennt.

In diesem Zusammenhang kann man - was die Unterschiede in der ästhetischen Bewertung der italienischen Oper in Russland betrifft - vielleicht sogar von einer etwas unerwarteten, aber natürlichen Divergenz der Positionen des russischen demokratischen Publikums und der progressiven Opernkritik sprechen.

Professionelle Komponisten, die oft als Publizisten auftraten, betrachteten die 60er Jahre teilweise wie das nächste Jahrzehnt und verglichen ihre eigenen, noch nicht geschriebenen und manchmal nicht einmal konzipierten Werke konventionell mit der Operndramaturgie jener Epoche. Sie hatten mit der Wahrhaftigkeit und der schöpferischen Perspektive ihrer ästhetischen Kriterien recht und bestätigten ihre Richtigkeit auf brillante Weise mit den brillanten Opern der 70er Jahre. Musikkritiker, die ihnen nahestanden und die Kraft ihres Talents kannten, sahen das genauso.

Aber das demokratische Publikum konnte das russische Musiktheater der 60er Jahre nur anhand der bereits geschriebenen und auf der Bühne aufgeführten Werke beurteilen. Und im Großen und Ganzen gab es zu dieser Zeit nur drei russische Opern von Weltrang: „Iwan Sussanin“, „Ruslan und Ljudmila“ und „Rusalka“. Andere Opern russischer Autoren, Serows „Judith“ und „Rogneda“ nicht ausgenommen, können trotz ihres Erfolges nicht mit den Meisterwerken Verdis oder gar Gounods „Faust“ mithalten. Das unvoreingenommene und außenstehende Publikum muss dies sicherlich gespürt haben, wobei es damals einen gewissen Vorteil gegenüber den unbewusst subjektiven, voreingenommenen Beurteilungen italienischer Aufführungen, z. B. durch Stassow und die Komponisten des „Mächtigen Häufleins“, hatte.

Die Demokratisierung des russischen Musiktheaters wie auch des dramaturgischen Theaters, die von verschiedenen, manchmal antagonistischen Kräften beeinflusst wurde, war von positiven und negativen Erscheinungen begleitet. Letztere lagen auch in der Natur des Prozesses selbst begründet. Das Eintreffen einer großen Zahl interessierter, aber oft sehr schlecht ausgebildeter Zuhörer im Zuschauerraum veranlasste manchmal die Unternehmer, vor allem in der Provinz, dazu, sich auf ihren Geschmack zu konzentrieren, und schuf für die Zuhörer selbst eine trügerisch attraktive Gelegenheit für einen leichten Zugang zur Theater- und Musikkunst und eine oberflächliche Wahrnehmung derselben. Sie interessierten sich natürlich für die Meinungen der „Kenner“ und schlossen sich in vielen Fällen den Reihen des konservativen Publikums an. Stassow schrieb darüber mit scharfem Sarkasmus: „...unter den künstlerischen Schöpfungen werden ihre Herzen nur von solchen erfüllt und ihre Seelen gerührt, in denen anstelle von Schönheit Schmählichkeit, anstelle von Wahrheit -

Konventionalität oder sogar völlige Absurdität, anstelle von Gefühl - Rhetorik, anstelle von Geschmack - Vulgarität herrscht“ (329, 202). Solche Tendenzen dürften in erster Linie das fast vollständige Fehlen von Aufführungen herausragender russischer und westeuropäischer Opern in den meisten großen Provinzstädten Russlands in den 60er Jahren, die weite Verbreitung von Opern, die bei weitem nicht zu den besten gehörten, und die deutliche Zunahme der Popularität akzentuierter melodramatischer Opernhandlungen erklären.

Der Niedergang der Oper in den russischen Provinzen hatte jedoch andere Gründe und war so tiefgreifend, dass diese Epoche für die russischen Provinzen als die schwierigste und unproduktivste in der gesamten Geschichte der Entwicklung des russischen Musiktheaters bezeichnet werden muss. Weder zuvor noch danach gab es je einen so scharfen Kontrast zwischen dem Zustand der Oper in der Hauptstadt und in den Randstädten.

Die heterogenen Faktoren, die die Übergangsrolle dieser Periode bestimmten, traten in dieser Phase der Geschichte des provinziellen Musiktheaters in einer extrem verschärften Form auf. Darüber hinaus fielen die deutlich ausgeprägten Phasen ihrer negativen Auswirkungen unter verschiedenen historischen Umständen zeitlich zusammen und verstärkten sich somit immer wieder gegenseitig. In den 60er Jahren wurde in den russischen Provinzstädten der größte Teil des Repertoires der Oper mit gesprochenen Dialogen durch die Oper mit kontinuierlicher musikalischer Entwicklung ersetzt. Letztere erforderte eine deutlich andere Aufführungsweise als die bisherige, eine ungleich höhere musikalische Qualifikation der Sänger-Schauspieler, ein viel größeres Opernorchester, eine etwas andere Bühnentechnik und in der Regel auch teurere Kulissen, da das Prinzip der Bühnengestaltung von Theaterstücken mit flacher Hinterbühne und Kulissen gerade vom Prinzip der Pavillons, d.h. der realen Nachbildung dreidimensionaler Räume, abgelöst wurde. Man brauchte andere Theatergebäude, andere Darsteller und schließlich viel Geld. Die Ära der vom Publikum finanziell unabhängigen Leibeigenen-Theater gehörte derweil bereits der Vergangenheit an, die Erfahrung mit kommerziellen Unternehmen neuen Typs war noch nicht voll entwickelt, und vor allem gab es relativ wenige Zuschauer, die regelmäßig Opernhäuser besuchen und dort komplexe und ernste Werke hören wollten, was keine wirtschaftliche Grundlage für Unternehmen dieser Art in der Provinz schaffen konnte.

Der Kontrast zwischen dem Zustand des Theaterbetriebs in den Hauptstädten und in den Provinzen wurde auch durch die Haltung der höchsten Beamten der zaristischen Verwaltung verschärft, die ab 1854 und bis 1876 immer wieder das Dekret zum Verbot privater Unternehmen in St. Petersburg und Moskau bestätigten und gleichzeitig Anträge auf Subventionen von kommerziellen Theatern selbst in den größten Städten Russlands und der Ukraine ignorierten. Das Ergebnis war in zweifacher Hinsicht negativ. Einerseits konnte die kaiserliche Oper in der Hauptstadt als Monopolist in ihrem Bereich keine kreative Konkurrenz fürchten, was sich natürlich negativ auf das Niveau ihrer Produktionen auswirkte. Andererseits stand das Musiktheater der Provinz im schwierigsten und in vielerlei Hinsicht entscheidenden Moment seiner Geschichte ohne Unterstützung da, was die Schwierigkeiten vergrößerte und die Zeit der Übergangsphase erheblich verlängerte.

Von allen Provinzstädten des Russischen Reiches besaß nur Kiew ein ständiges Opernhaus, das gelegentlich nach Charkow tourte. Italienische Opern

gab es auch in Odessa, Tiflis und Taganrog. Einige Opernsaisons sind in Nischni Nowgorod, Kasan, Saratow, Astrachan und Rostow am Don zu verzeichnen, aber das Bild ist darauf beschränkt (siehe: 90; 39).

Nur einige wenige Beispiele reichen aus, um die derzeitige Krisensituation zu charakterisieren.

So wurden in den 40er - 60er Jahren nur auf vier Bühnen - in Charkow (1841), Nischni Nowgorod (1850), Pensa (1856) und Odessa (1861) - Fragmente von „Ein Leben für den Zaren“ aufgeführt, und erst 1868 wurde diese Oper in Kiew in ihrer Gesamtheit aufgeführt (siehe: 396).

Aber auch in Kiew führte die Knappheit der musikalischen Mittel des russischen Theaters zu solchen Kuriositäten wie der Inszenierung des „Freischütz“, bei der die Schauspieler nicht sangen, sondern die Strophen der Arien aus der Oper zur Musik von Weber rezitierten.

Ein noch größeres Missgeschick, dessen paradoxer Charakter die kritische Situation unterstreicht, die sich Anfang der 70er Jahre im russischen Provinzmusiktheater entwickelt hatte, wurde 1867 in Woronesch mit „Die Jüdin“, „einem Drama in 4 Akten“, einem Nachspiel einer Oper von Halévy, - natürlich ohne Musik, aber mit Pferden - und „Ein Leben für den Zaren“, „Heldenepos in 2 Akten“, ebenfalls einem Nachspiel einer Oper von Glinka², aufgeführt.

² Plakatsammlung aus dem Fundus des Woronescher Museums für Heimatkunde.

Natürlich gehörten solche Beispiele zu den Ausnahmeseiteerscheinungen. Aber die typischsten, alltäglichsten und unausweichlichsten Missgeschicke des Theaterlebens selbst in großen Provinzstädten können in dieser Zeit genannt werden: das Fehlen einer eigenen Operntruppe (oft bei Vorhandensein eines guten Theatergebäudes); vergleichsweise seltene und qualitativ minderwertige Aufführungen von Gastschauspielern; die Praxis der „Halbsaisons“ und „Viertelsaisons“, in denen das Theater abwechselnd an zwei, drei und sogar vier Orten spielte, z.B. Perm, Jekaterinburg, Irbit; ein völlig willkürliches Repertoire, in dem „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“ und „Die schöne Helena“, Werstowskis „Askolds Grab“ und Moniuszkos „Halka“ (siehe: 185) nebeneinander standen. : 185).

Niemand war damals überrascht, und es war durchaus üblich, Opern mit völlig unpassenden Bühnenbildern, dem Fehlen einzelner Soloinstrumente im Orchester, dem anekdotisch kleinen Chor, der groben Vereinfachung der Gesangspartien durch die Sänger, der Ausklammerung von Figuren aus der Handlung (wenn es keine Darsteller für sie gab) und, am häufigsten, der willkürlichen Kombination von disparaten Bildern aus verschiedenen Opern, Vaudevilles und Operetten an einem Abend aufzuführen.

Übrigens war für den überwiegenden Teil der Provinzstädte der Bruch in der Entwicklung des Operntheaters in den 60er Jahren so bedeutsam, dass die vorangegangene Epoche der Geschichte des provinziellen Musiktheaters bald aus dem öffentlichen Gedächtnis verschwand und die meisten Theaterbesucher und sogar Forscher um die Jahrhundertwende den Beginn der Oper in der russischen Provinz selbstbewusst erst in den 70er und 80er Jahren des 19. Jahrhunderts definierten.

Positive und negative Tendenzen in der Entwicklung der Musikkultur des Landes haben sich manchmal auf sehr eigenartige Weise miteinander verbunden, was besonders deutlich wird, wenn man den Prozess der Demokratisierung der Theaterkunst auf der Grundlage eines für Russland in den 60er Jahren so neuen Genres wie der Operette betrachtet.

Die äußeren Formen ihres Einflusses auf die künstlerische Kultur der damaligen Zeit waren kolossal und mit nichts anderem zu vergleichen. Der Erfolg, der mit Operettenaufführungen einherging, übertraf den Erfolg selbst der beliebtesten italienischen Opern mit berühmten europäischen Sängern in den Hauptrollen um ein Vielfaches. So erlebte die „Schöne Helena“, die 1860 im Michailowski-Theater von einer französischen Truppe inszeniert wurde, 32 Aufführungen hintereinander, während sie 1868 auf der Alexandrinski-Bühne von russischen Schauspielern in russischer Sprache aufgeführt wurde und nur eine Saison lang 42 Mal gespielt wurde (obwohl sie zu diesem Zeitpunkt bereits keine Neuheit mehr war). Selbst wenn man die zahlreichen Aufführungen der deutschen Truppe im Mariinski-Theater nicht berücksichtigt, wurde sie bis 1880 132 Mal in der Hauptstadt aufgeführt - eine absolute Rekordzahl in der Theaterpraxis des Russischen Reiches (siehe: 91, 61).

Bisher haben wir jedoch nur die äußere - quantitative - Seite angesprochen. Inzwischen gab es auch eine innere - psychologische: „Die Operette teilte die neue Geschichte des russischen Theaters in zwei Epochen“, schrieb ein Augenzeuge, der vom Siegeszug dieser Gattung auf den russischen Bühnen fassungslos war, „Tragödien und Dramen wurden für das Publikum plötzlich langweilig, Komödien - uninteressant, Melodramen - lustig, Vaudevilles – naïv“ (333, 471-472). Natürlich ist der obige Auszug aus den Erinnerungen von W. A. Tichonow eher die Art der unmittelbaren emotionalen Reaktion eines großen Teils des Publikums auf Operettenaufführungen als eine verallgemeinerte wissenschaftliche Periodisierung. Und doch ist seine Verallgemeinerung nicht so leichtfertig, wie es auf den ersten Blick scheinen mag, wenn wir die Operette nicht als Ursache, sondern als das deutlichste Symptom der Teilung der Geschichte des Nationaltheaters in zwei grundlegend verschiedene Phasen - vor und nach den 60er Jahren - betrachten.

Dass vor allem die gesellschaftlichen Bedingungen der Übergangszeit wesentlich zum beispiellosen Erfolg der Gattung Operette beitrugen, bestätigt auch der Zeitpunkt des ersten Aufschwungs ihrer Popularität in St. Petersburg und Moskau - ab etwa 1865.

Es ist interessant, dass die Operette - neben der Unterhaltung und der Pikanterie der Handlung notwendigerweise die attraktive Idee der „Aristokratie, die für alle zugänglich ist“ zum Ausdruck brachte - als charakteristische Generation der bürgerlichen Kultur wiederum schnell einen besonderen Typus von ästhetisch Begrenzten hervorbrachte, aber auch selbstbewusst in den künstlerischen Ansichten der bürgerlichen Operettenomanen, die ihre eigenen Vorstellungen von Konservatismus und Innovation hatten und die natürlich die Gattung Operette zu den unbestrittenen Manifestationen des Fortschritts der Weltkultur, zu den höchsten Errungenschaften des Musiktheaters zählten.

Diese Ansichten kommen in konzentrierter Form in den damals berühmten Couplets zum Ausdruck, die von der ehemaligen Ballerina und heutigen (1868) Schauspielerin des Alexandria-Theaters und Operndiva Wera Ljadowa gesungen wurden:

Nach Petersburg reise ich.
Um dort die Bühne zu betreten,
Will ich euch spielen, meine Freunde,
„Die schöne Helena“,

Denn meine Stimme ist stark,
Viel Leidenschaft und Gefühl in ihr,
Und „Helena“ ist die Stimmgabel
Der modernen Kunst.

(18,129).

Im Russland der 60er Jahre durchlief die französische Operette eine Phase der Anpassung an neue Bedingungen, eine Art Adaption. Das Endergebnis dieses Prozesses war, dass in der russischen Version das harmonische Gleichgewicht zwischen der musikalischen und der dramatischen Seite der Aufführung, das für die französischen Modelle charakteristisch ist, nicht mehr gegeben war.

Auf der russischen Bühne wurde die Operettenmusik auf die Rolle einer bloßen Begleitung zurückgedrängt. Das liegt vor allem daran, dass sich das Genre Operette in unserem Land fast von Anfang an in den Mauern des Schauspielhauses mit seinen Schauspielern, seinem Orchester und seinem Publikum entwickelt hat.

Der dramatische Schauspieler hatte in der Regel keine guten Gesangsdaten, Virtuosität und stimmliche Brillanz in den Arien waren meist nicht unter ihm. Das Orchester war selbst im Alexandria-Theater durch kompositorische Schwächen gekennzeichnet und kam mit der komplexen Partitur nicht zurecht, und das Publikum besuchte die Operette hauptsächlich wegen der pikanten Situationen und des brillanten, unterhaltsamen Schauspiels.

In St. Petersburg wurden Operettenaufführungen im Michailowski-Theater in französischer Sprache und im Alexandria-Theater in russischer Sprache inszeniert. In den 60er Jahren wurden in der Hauptstadt inszeniert: „Orpheus in der Unterwelt“, „Le voyage dans la lune“, „Die schöne Helena“, „La Périhole“ (*Die Straßensängerin*) Offenbach, „Zehn Mädchen und kein Mann“ von Suppé, „Wir alle sehnen uns nach Liebe“ - ein eklektisches Werk, dessen Musik der Dirigent Z. A. Klamrot aus Operetten von Offenbach, Lecocq, Hervé und anderen Komponisten zusammenstellte. Später fanden Aufführungen dieser Art in Russland eine breite Verbreitung.

Die überwiegende Mehrheit der Schauspieler in der Operette sprach eher als dass sie sangen. Die schauspielerische Leistung von W. I. Schiwokini, P. M. Sadowski und S. W. Schuiski, die an den Aufführungen teilnahmen, hob die dramatische Seite der Stücke auf ein relativ hohes Niveau; die musikalische Seite war für die Produzenten von sehr geringer Bedeutung. Die musikalische Parodie, die den französischen Stücken dieser Art eigen ist, wurde in der russischen Interpretation meist nicht belassen.

Die Operette war so populär, dass sie Berührungspunkte mit buchstäblich allen anderen Genres des russischen Musiktheaters haben musste. Am deutlichsten war dieser Einfluss im Ballett zu spüren, das viele Techniken des typischen Unterhaltungstanzes, wie z. B. Elemente des Cancan, bereitwillig von Operettenaufführungen übernahm. Andererseits luden die Unternehmer der Operntheater in der Hauptstadt oft professionelle Ballerinen ein, in

Massentanzszenen mitzuwirken, und diese stimmten um der Einnahmen willen zu, auch wenn dies ihrer Professionalität abträglich war.

Viele russische Schriftsteller und Librettisten wie W. S. Kurotschkin und W. A. Krylow übernahmen Übersetzungen französischer Operetten, die zweifellos ihre eigene Arbeit beeinflussten, manchmal indirekt, manchmal aber auch direkt (Krylow war z. B. der Autor des Textes der Opernfarce „Die Recken“, deren Musik Borodin 1867 schrieb).

In der Provinz war die Wechselwirkung zwischen Oper und Operette im Repertoire sehr deutlich, da die Operntheater in der Regel ein oder zwei Opern vom Typ „Askolds Grab“ oder „Lesta, die Dnjepr-Meerjungfrau“ aufführten, die nicht für die Aufführung geeignet waren.

Generell nahm die Operette in der Provinz lange Zeit eine dominierende Stellung ein, da sie einen beispiellosen kommerziellen Erfolg hatte. Das Provinzpublikum erwies sich als äußerst günstiges Umfeld für die Operette; andererseits war die Operette selbst mit ihrer freimütigen Unterhaltung und pompösen Schönheit genau das, was der Großteil der Provinzbesucher im Theater erwartete und suchte.

In der Provinz wurde in den 60er Jahren das erste reine Operettentheater in Russland gegründet. Sein Initiator war der Taganroger Gutsbesitzer G. S. Vagliano, ein gebildeter und begabter Mann, ein Enthusiast und Bewunderer des neuen Musikgenres, das in Frankreich entstanden war. Vagliano unterhielt persönlich Kontakte zu Paris und Wien, von wo er Partituren und Libretti erhielt, die er dann selbst übersetzte. Mehrere Jahre lang war Vaglianos Theater eine Quelle für Repertoire-Neuheiten der russischen Operette (siehe: 365).

Bei einer so großen Neigung des Publikums zum Operettengenre ist es umso wichtiger, darauf hinzuweisen, dass buchstäblich alle in St. Petersburg und Moskau komponierten Operetten mit völliger Gleichgültigkeit behandelt und bis zum 20. Jahrhundert eigentlich keine russische Operette entstand, wenn nicht als solche zu zählen, die aus verschiedenen Auszügen von Aufführungen wie „Russische Menschen in Personen“ (1858), „Russische Romanzen in Personen“ (1877), „Zigeunerlieder in Personen“ (1878) usw. zusammengestellt wurde.

Im Leben des russischen Musiktheaters waren die charakteristischen Zeichen des Übergangs in der Zeit von 1856 bis 1870 noch auf einer weiteren Ebene deutlich zu erkennen. Zwischen dem absoluten künstlerischen Wert der auf den Bühnen aufgeführten Werke und ihrer historischen Rolle, d.h. dem Einfluss, den sie damals auf die weitere Entwicklung des Operngenres in Russland hatten, bestand oft eine sehr große, in der Geschichte der russischen Musikkultur manchmal einfach beispiellose Diskrepanz. Dabei geht es nicht einmal um die Tatsache, dass die Kritiker der Hauptstadt die Größe von Verdis Werk leugneten, und auch nicht um die hartnäckige Blindheit der „Kutschkisten“, die damals fast einhellig von Wagners „geringem Talent“ sprachen. In den 60er Jahren gab es in der Tat eine Situation, in der herausragende Aufführungen von Opern mit brillanter Musik - darunter die bereits erwähnten „Rigoletto“, „Traviata“ und „Troubadour“ - die Komponisten nicht wirklich faszinierten, während die Werke von unverhältnismäßig niedrigem Niveau waren, Zuweilen eindeutig unausgereift (und genau so wurden sie in Fachkreisen bewertet), regten sie

dennoch das Denken der Komponisten intensiv an und dienten als Anregung für eine solche schöpferische Tätigkeit, die schließlich zu Errungenschaften der russischen Kompositionsschule führte, die bereits von weltweiter Bedeutung waren.

Die sich aus diesem Umstand ergebende Besonderheit dieses Zeitraums zwingt seine Erforschung dazu, den verschiedensten Erscheinungsformen des russischen Kulturlebens, sowohl den heute weithin bekannten als auch den zu Recht vernachlässigten, bisweilen frühzeitig Aufmerksamkeit zu schenken.

2.

Das Theaterleben in St. Petersburg konzentrierte sich in den 60er Jahren natürlich in den Monaten der Theatersaison - also von September bis Mai - auf die vier berühmten Theater der Hauptstadt: Bolschoi, Alexandrinski, Michailowski und Mariinski.

Im Bolschoi-Theater (heute das Gebäude des Leningrader Konservatoriums) wurden abwechselnd italienische Opern und russisches Ballett aufgeführt. Im Alexandrinski-Theater trat eine russische Schauspieltruppe auf. Das Repertoire des Michailowski-Theaters bestand hauptsächlich aus Theaterstücken und Operetten, die von französischen Schauspielern auf Französisch aufgeführt wurden. Im Mariinski-Theater wurden hauptsächlich Opern russischer und ausländischer Autoren von russischen Sängern aufgeführt, aber auch zwei- bis dreimal wöchentlich dramatische Stücke von russischen oder deutschen Schauspielern (in russischer bzw. deutscher Sprache).

Darüber hinaus war das für seine Zeit sehr typische Musical „François Rappeaus Theater der lebenden Gemälde“ (auf das Genre der „lebenden Gemälde“ wird später, im vierten Abschnitt des Kapitels, eingegangen) bei den Petersburgern sehr beliebt. Fast alle diese Gruppen wurden für den Sommer aufgelöst, und einzelne Aufführungen fanden nur gelegentlich in Theatern statt, die nach den damaligen Vorstellungen außerhalb der Stadt in der Nähe von Datschen lagen - am häufigsten in den Krasnosselsker- und Kamenny Ostrower-Theatern.

Von den großen Theatern der Hauptstadt galten das Bolschoi und das Mariinski in den Augen des St. Petersburger Publikums in erster Linie als Zentren der - italienischen und russischen - Opernkunst, und als solche standen sie in scharfem Wettbewerb zueinander. Die Rivalität war besonders ausgeprägt und wurde nicht zuletzt dadurch verstärkt, dass ihre Gebäude recht nahe beieinander lagen, nämlich auf demselben Platz, nur durch eine Straße voneinander getrennt. Alles war zu sehen und alles gab Anlass zu einem kritischen Vergleich: die Architektur der Theatersäle, die Erfolge und Misserfolge der Aufführungen, die lautstarke Begeisterung des Publikums beim Abschied von der Kutsche der italienischen Primadonna, die lebhaften Diskussionen über die Vorzüge und Nachteile der russischen Opernproduktionen.

Das riesige Gebäude des Mariinski-Theaters, in dem (nach seinem Umbau und der Umwandlung in den Theaterzirkus) seit 1860 die russische Operntruppe auftrat, verfügte über eine hervorragend ausgestattete Bühne und zufriedenstellende Proberäume. Das riesige Auditorium wurde mit Gasleuchtern statt mit Kerzen beleuchtet, doch leider war die Akustik bei weitem nicht so

perfekt wie im Bolschoi-Theater in St. Petersburg, wo sie deutlich schlechter war. Sänger, die ständig im Mariinski-Theater auftraten und ihre Stimmen täglich überbeanspruchten, verloren sie oft vorzeitig und mussten ihre künstlerische Laufbahn unterbrechen (dies geschah beispielsweise bei den herausragenden Opernsängern A. A. Bulachowa, J. F. Platonowa, M. I. Saratowez, F. P. Komissarschewski und G. P. Kondratjew).

Das Gehalt der russischen Sänger war unvergleichlich geringer als das der italienischen Künstler, seine Höhe (nicht mehr als 1143 Rubel pro Jahr) wurde von der Theaterverwaltung festgelegt, die zudem sehr willkürlich über die Einladung und Entlassung von Schauspielern, die Ernennung und Streichung von Rollen entschied. Doch trotz dieser und anderer Schwierigkeiten entwickelte sich der Prozess der natürlichen Kontinuität bei der Auffüllung und Veränderung der Zusammensetzung der russischen Truppe organisch, und die künstlerische Tradition war nicht ernsthaft in Gefahr, abzubrechen.

Bereits Anfang der 60er Jahre, nachdem die Kulissen des bei einem Brand zerstörten Zirkustheaters nach und nach erneuert worden waren, umfasste das Repertoire des russischen Opernhauses etwa dreißig Titel. Darunter sind „Ein Leben für den Zaren“ und „Ruslan und Ljudmila“ von Glinka, „Askolds Grab“ von Werstowski, „Rusalka“ von Dargomyschski, „La favorite“, „Lucrezia Borgia“, „Lucia di Lammermoor“, „Linda di Chamounix“ von Donizetti, „Norma“, „Die Nachtwandlerin“ („La somnambula“), „Die Puritaner“ von Bellini, „Wilhelm Tell“ („Karl der Kühne“), „Der Barbier von Sevilla“, „Othello“ von Rossini, „Die Zigeunerin“ von Balfe, „Martha“, „Indra, das Schlangenmädchen“ von Flotow, „Der Troubadour“ von Verdi, „Robert der Teufel“ von Meyerbeer, „Das bronzene Pferd“, „Die Bajadere“, „Die Stumme von Portici“ („Fenella“), „Fra Diavolo“ von Auber, „Die Jüdin“ von Halévy, „Zampa“ von Hérold, „Don Juan“ von Mozart, „Der Freischütz“ von Weber und eine Reihe anderer Opern, die zwar aufgeführt wurden, aber nicht auf der Bühne blieben.

Die Werke italienischer Autoren machten damals fast die Hälfte des Repertoires des Mariinski-Theaters aus. Französische Opern machten mehr als ein Viertel aus. Russische Komponisten waren mit Werken von Glinka, Werstowski und Dargomyschski sowie einigen anderen, weniger bedeutenden Komponisten vertreten.

Um das Opernrepertoire jener Jahre objektiv zu charakterisieren, muss man jedoch nicht nur die Gesamtzahl der Titel und die Proportionen zwischen den Werken der verschiedenen nationalen Schulen berücksichtigen, sondern auch den Grad der Regelmäßigkeit der Aufführungen bestimmter Opern. In dieser Hinsicht ist das Übergewicht der Werke italienischer und französischer Autoren noch deutlicher ausgeprägt. Was die Anzahl der Aufführungen pro Saison betrifft, so kann nur Glinkas „Ein Leben für den Zaren“ mit ihnen konkurrieren, und in geringerem Maße Werstowskis „Askolds Grab“. „Ruslan“ wurde relativ selten aufgeführt, die Pausen zwischen den Aufführungen von „Rusalka“ erstreckten sich über Monate, und im Herbst 1862 wurde sie im Allgemeinen für mehrere Jahre abgesetzt - bis zu ihrer Neuinszenierung im Jahr 1865.

Mit anderen Worten, das Repertoire des Mariinski-Theaters zu Beginn der 60er Jahre entsprach trotz der recht großen Anzahl von Titeln nicht ganz den künstlerischen Anforderungen seiner Zeit. Seine Schwachstellen waren vor allem eine deutlich zu geringe Anzahl von Werken der nationalen Komponistenschule und, im westeuropäischen Teil der Repertoireliste, ein

Übergewicht an Werken von Komponisten einer vergangenen Epoche. Außerdem handelte es sich bei der überwältigenden Mehrheit der Aufführungen entweder um exakte Wiederholungen oder geringfügige Überarbeitungen von Produktionen, die zehn oder sogar fünfzehn Jahre zuvor von der russischen Truppe aufgeführt worden waren. Der Prozess der allmählichen Überwindung dieser Unzulänglichkeiten - zu Beginn kaum wahrnehmbar, aber am Ende des Jahrzehnts sehr spürbar - hat die vorherrschenden Tendenzen der Verbesserung und Erneuerung des Repertoires bestimmt.

Wenn man die herausragendsten Inszenierungen auf der Mariinski-Bühne in chronologischer Reihenfolge anordnet, ergibt sich ein Gesamtbild, das die Entwicklung des Repertoires der russischen Oper in St. Petersburg von 1856 bis 1870 zeigt. Zu den wichtigsten Ereignissen des Theaterlebens gehören: die Uraufführung von „Rusalka“ (1856), die Premieren von „Der Saporoger an der Donau“ und „Judith“ (1863), die Uraufführung von „Rogneda“ und die Wiederaufnahme von „Rusalka“ (1865), eine Neuinszenierung von „Ein Leben für den Zaren“, Uraufführungen von „Orpheus“, „La Traviata“ und „Lohengrin“ (1868), Uraufführungen von „William Ratcliff“, „Faust“ und „Der Prophet“ (1869), „Halka“ und „Die verkaufte Braut“ (1870). Gleich zu Beginn der 70er Jahre wurden „Des Feindes Macht“, eine Neuinszenierung von „Ruslan und Ljudmila“ (1871), die Premiere von „Der steinerne Gast“ (1872) uraufgeführt.

In der obigen Aufzählung wird auf den Zeitraum von 1858 bis 1862 hingewiesen, in dem keine wirklich großen Ereignisse stattfanden, was sich durch die schwierigen organisatorischen Umstände erklären lässt, die sich aus der Notwendigkeit ergaben, die Bühnenbilder von mehr als zwanzig Opern an die umgebaute Bühne anzupassen, aber nicht zuletzt durch rein kreative Schwierigkeiten - das Fehlen bedeutender neuer Werke russischer Komponisten. Es ist auch deutlich zu sehen, wie viel intensiver, reicher und vielfältiger das Leben des russischen Operntheaters in St. Petersburg Anfang der 70er Jahre geworden ist, insbesondere im Vergleich zu den späten 50er Jahren.

Die Zusammensetzung des russischen Opernhauses in St. Petersburg blieb in den 60er Jahren sehr stark und kombinierte organisch Schauspieler der älteren, mittleren und jungen Generation.

Unter den Künstlern der älteren Generation ist vor allem der brillante O. A. Petrow hervorzuheben, der nicht nur weiterhin mit großem Erfolg auf der Bühne stand, sondern auch sein Können und seine schöpferische Methode ständig verbesserte und bereicherte. Im betrachteten Zeitraum schuf er eine beeindruckende Galerie von Bildern, die in die Geschichte der heimischen Theaterkultur eingegangen sind: der klassische Müller in „Rusalka“, Farlaf in der Wiederaufnahme von „Ruslan und Ljudmila“, Fürst Wladimir in „Rote Sonne von Rogneda“, etwas später Ilja in „Die Macht des Feindes“, Leporello in „Der steinerne Gast“.

Unter den Schauspielerinnen der älteren Generation ist A. A. Bulatschewa zu nennen, die führende Sopranrollen sang und die erste Darstellerin der Natascha in Dargomyschskis Oper war. Und in Rollen, die für eine tiefe Frauenstimme bestimmt sind, trat D. M. Leonowa auf, die mit Geschick die Fürstin in „Rusalka“, Margaretha in „Wilhelm Tell“ und Spiridonowna in „Die Macht des Feindes“ sang.

In den späten 50-er und in den 60-er Jahren auf der Bühne der russischen Oper in St. Petersburg ist eine ganze Reihe von bemerkenswerten Sängern: Sopran - W. L. Bichina, J. F. Platonowa; Alt - O. Schroeder; Tenöre - I. M. Wassiljew, F. K. Nikolski, F. Komissarschewski; Baritone - M. I. Sariotti, G. P. Kondratjew; Bass - W. Wassiljew.

Die beste der Stimmen jener Zeit – „ein Tenor-Diamant, ein seltener Tenor, wie er ... auf keiner Bühne der Welt zu finden ist“ (249, 2072) - hatte nach einhelliger Meinung der Zeitgenossen der Schüler der Hofsängerkapelle F. K. Nikolski. Seine erfolgreichsten Rollen waren Finn und Sobinin in Glinkas Opern, Johannes in „Der Prophet“, Max in „Der Freischütz“. Gleichzeitig hatte der Sänger keinen ausreichend entwickelten Geschmack und berücksichtigte bei weitem nicht immer die figurative und dramatische Seite der aufgeführten Rollen. Infolgedessen konnte er den gestiegenen Ansprüchen des Publikums relativ bald nicht mehr gerecht werden und war 1872 gezwungen, die Bühne zu verlassen und in den Beruf des Kirchensängers zurückzukehren.

Der kreative Weg eines anderen Tenors, F. P. Komissarschewski, ist ein direktes Gegenbeispiel. Er war zwar nicht von Natur aus reich an stimmlichen Daten, aber als Mann von hoher Kultur, feiner Kunstfertigkeit und strenger kritischer Selbsteinschätzung war er in der Lage, in jahrelanger Arbeit seine Stimme so weit wie möglich zu entwickeln und - was noch wichtiger ist - eine bemerkenswerte Synthese in der stimmlich-dramatischen Verkörperung der Bilder des Prinzen in „Rusalka“, des Herzogs in „Rigoletto“ und des Don Juan in „Der Steinerner Gast“ zu erreichen. Komissarschewskis Bühnentätigkeit dauerte bis Ende der 70er Jahre, als er in Opern von Tschaikowski und Mussorgski auftrat.

W. I. Wassiljew hatte eine einzigartige Stimme, vor allem was die Kraft und die Schönheit der tiefen Töne betrifft. Er war kein herausragender Künstler, aber er zeichnete sich durch große Musikalität aus, und die Rollen, die er spielte - Sussanin, Ilja, Leporello und andere -, die er parallel spielte oder für die O. A. Petrow verantwortlich war, versuchte er nach besten Kräften in einem anderen Charakter und einer anderen szenischen Tonart zu lösen - so dass sie möglichst keinen direkten Vergleich mit der Interpretation des großen Schauspielers hervorriefen.

In der zweiten Hälfte der 60er Jahre machten der Bariton I. A. Melnikow (1867) und die Kontraltistin J. A. Lawrowskaja (1868) ein glänzendes Debüt auf der Bühne des Mariinski-Theaters.

Die wichtigsten schöpferischen Leistungen Melnikows gehen auf das nächste Jahrzehnt zurück. Doch bereits an der Wende der 60er - 70er Jahre machte er mit seiner herausragenden Interpretation von Baritonrollen im Opernrepertoire auf sich aufmerksam, ebenso wie mit seinem erfolgreichen Auftritt in den Hauptrollen von William Ratcliff (1869) und Ruslan (in einer Neuinszenierung von 1871).

Die erste Periode der Bühnentätigkeit von J. A. Lawrowskaja dauerte etwa drei Jahre (1868-1872). Und doch war der Einfluss ihrer Arbeit für die 60er Jahre äußerst bedeutsam, was neben dem enormen Talent, der Effizienz und der Intensität ihrer Darbietungen auch durch mehrere andere wichtige Gründe sozialer Natur begünstigt wurde. Die Sängerin gehörte zu den ersten Absolventen (1868) der Opernklasse des St. Petersburger Konservatoriums und zog damit sofort die Aufmerksamkeit nicht nur der breiten Öffentlichkeit, sondern auch der streitbaren Befürworter und Gegner der Konservatoriumsausbildung

auf sich. Der triumphale Erfolg ihrer Darbietungen in den damals wiederbelebten Opern von Glinka ist zudem ein deutlicher Beleg für eine neue Etappe in der Entwicklung der Tradition, deren Beginn auf die Aufführung der Rollen von Wanja und Ratmir durch A. J. Petrowa-Worobjewa zurückgeht.

Das kreative Wachstum des Petersburger Opernhauses in den 60er Jahren ist auch mit den Namen der Kapellmeister des Mariinski Theaters, K. N. Ljadow und E. F. Naprawnik, verbunden.

Bis 1868 war der oberste Kapellmeister K. N. Ljadow, ein begabter und emotional impulsiver Musiker, der jedoch nicht in der Lage war, systematisch zu arbeiten und dem es an Organisationstalent fehlte. Deshalb spielte E. F. Naprawnik schon zu Lebzeiten eine immer wichtigere Rolle bei der Lösung kreativer und auch administrativer Fragen (ab 1863 war er Assistentkapellmeister, ab 1867 Zweiter Kapellmeister und ab 1869 - unmittelbar nach Ljadows Tod - Hauptkapellmeister).

Naprawniks Persönlichkeit vereinte erfolgreich größtes Leitungstalent und festen Willen, kompromissloses Streben nach den höchsten künstlerischen Ergebnissen und ausreichende Toleranz in seinen Ansichten über die Entwicklung der Kunst, prinzipielle Verteidigung seiner Meinung und gleichzeitig äußerste Gewissenhaftigkeit und völlige Hingabe bei der Ausführung auch derjenigen Werke, die nicht seiner ästhetischen Position entsprachen.

Die Entwicklung des Opernrepertoires des Mariinski-Theaters lässt sich im Wesentlichen in drei Richtungen verfolgen: Uraufführungen neuer einheimischer Opern, Wiederaufnahmen von Werken von Glinka und Dargomyschski sowie die Aufführung bedeutender Opernwerke westeuropäischer Komponisten.

Für die Geschichte der russischen Musik war natürlich die Richtung von größter Bedeutung, die mit den Uraufführungen von Opern russischer Komponisten verbunden war. Ihre Betrachtung erlaubt es uns nicht nur, das allgemeine Bild zu konkretisieren, sondern auch Opernproduktionen unterschiedlichster künstlerischer Qualität miteinander zu vergleichen, wobei sowohl Aufführungen von durchschnittlichem Niveau als auch Momente höchster schöpferischer Leistungen für diese Epoche sichtbar werden.

Wie bereits erwähnt, war die Uraufführung von Dargomyschskis Oper „Rusalka“ am 4. Mai 1856 auf der Bühne des Zirkustheaters der nächste Vorbote und vielleicht der eigentliche Beginn einer neuen Periode in der russischen Musikgeschichte. Die Musik dieses Werks wurde im Allgemeinen sehr positiv aufgenommen, aber die Inszenierung wurde wegen gravierender Mängel kritisiert. Die von Dargomyschski selbst geäußerte Unzufriedenheit ist bezeichnend: „Das abgedroschene Bühnenbild und die Kostüme sind deprimierend.... Die Bojarenkostüme und Tischdekorationen, die etwa hundert Aufführungen des Stücks "Russische Hochzeit" überlebt haben, weisen Lücken und Spuren von Ungepflegtheit hinter den Kulissen auf“ (70, 54).

Auch die Besetzung war trotz des enormen und verdienten Erfolgs von O. A. Petrow als Müller sehr uneinheitlich und entsprach in ihrer künstlerischen Stärke nicht dem enormen ästhetischen und dramaturgischen Potenzial des Werks. Der Dirigent K. N. Ljadow erlaubte sich künstlerisch unangemessene Eingriffe, bis hin zur Einmischung in das kulminierende Duett zwischen Natascha und dem Fürsten. Serow schrieb über die Darsteller der Hauptrollen: „Weder Herr Bulachow noch Frau Bulachowa sind in irgendeiner Weise dramatisch stark“

(294, 7). Die Situation verbesserte sich erheblich, als die Rolle der Natascha ab dem 23. Oktober 1856 an die begabte Sängerin und Schauspielerin A. A. Latyschewa ging. Und doch blieb der Müller - O. A. Petrow - im Zentrum der Aufführung.

Die folgenden sechs Jahre erwiesen sich für das russische Operntheater als eine unproduktive Zeit. Vor dem Hintergrund des fast völligen Fehlens neuer talentierter Werke ragten zwei Opern etwas heraus – „Die Kroatin“, komponiert vom Kapellmeister des Mariinski-Theaters O. I. Dütsch und 1860 unter dem Titel „Die Konkurrentin“ aufgeführt, und „Natascha oder die Wolga-Räuber“ von K. P. Wilboa, deren St. Petersburger Premiere 1863 stattfand.

Obwohl die erste von ihnen ästhetisch den Rahmen einer großen romantischen Oper nicht sprengte und den Errungenschaften der russischen Kompositionsschule nichts Neues hinzufügte, wurde sie von Publikum und Kritikern begeistert aufgenommen. Die Kritiker lobten die Fülle der sanglichen Kantilenen, die hervorragende Harmonisierung, die Schlankheit der musikalischen Form und die angemessene Verwendung von Tänzen und Liedern mit volkstümlichem Charakter. Auch die Inszenierung schien gelungen. Die Handlung, die mit der Episode des ungarischen Unabhängigkeitskampfes zusammenhängt, missfiel jedoch der Theaterleitung, und aus Zensurgründen wurde „Die Kroatin“ nach der achten Aufführung aus dem Spielplan gestrichen.

Die Premiere einer anderen Oper führte zu einer deutlichen Kluft zwischen der begeisterten Reaktion des Publikums und den sehr strengen Urteilen der Kritiker. Die Kritiker tadelten zu Recht Wilboas musikalische Sprache als eklektisch, sein einfallsloses und ungeschicktes Nachahmen von Glinkas Musik sowie sein Nachahmen der stereotypsten Methoden der italienischen Operschule. Den Erfolg beim Publikum erklärten sie durch die Zugänglichkeit des melodischen Materials, das weitgehend auf Volksliedern basierte, und - am wichtigsten - durch den heißen Wunsch des Publikums, ein Werk nationalen Charakters auf der Opernbühne zu sehen. „Warum diese Begeisterung, diese wiederholten, unaufhörlichen Herausforderungen?“ fragte F. M. Tolstoi. „Weil ein anderer Wind wehte, weil das nationale Gefühl sich im Petersburger Publikum entwickelt hat“ (352).

Das „Nationalgefühl“, über dessen Entwicklung der Kritiker im nationalen Musiktheater schrieb, manifestierte sich in jenen Jahren nicht nur in Bezug auf russische, sondern auch auf ukrainische Werke. Dies wurde durch den unbestrittenen Erfolg der Oper „Der Saporoger an der Donau“ (1863) beim Publikum und vor allem beim demokratischen Teil des Publikums unmittelbar bestätigt. Die Presse reagierte auf das Werk von S. S. Gulak-Artemowskis mit mehr Zurückhaltung. Sie bewertete objektiv die gute schauspielerische Leistung aller Akteure und insbesondere des Autors in der Hauptrolle, stellte die Fruchtbarkeit des Versuchs fest, das Genre der komischen Oper wiederzubeleben, und wies vernünftigerweise auf eine Reihe von Vor- und Nachteilen der Technik des Komponisten hin (siehe: 308; 230). Nur einer der Rezensenten - von der liberalen Zeitung „Sowremennaja Slowo“ (*Das zeitgenössische Wort*) - schaffte es jedoch, sich über private Urteile zu erheben und einfach die Hauptsache zu nennen, die die historische Bedeutung der Produktion ausmachte: „‘Der Saporoger an der Donau‘ ist die erste ukrainische Oper, sie ist eine neue Manifestation des Selbstbewusstseins des Volkes, ein neuer Aufruf an

die Talente, sich dem Studium und der Rekonstruktion des Volkslebens zuzuwenden“³.

³ „Sowremennaja Slowo“, 1863, Nr. 83

Einer der wichtigsten Meilensteine in der Entwicklung des russischen Musiktheaters in den 60er Jahren war die Petersburger Uraufführung der Oper „Judith“ (1863), die nicht nur durch die Qualitäten des Werks selbst, sondern auch durch das Aussehen der Inszenierung bestimmt wurde, die für diese Zeit als frühestes Beispiel für einen zweifellos fruchtbaren Versuch einer ganzheitlichen künstlerischen Lösung der Aufführung dient. Die Bühnenbilder wurden laut Programmheft von den Künstlern A. Bredow (für die Akte I, II und III) und M. Schischkow (für den IV. Akt) speziell für Serows Werk gemalt, und obwohl es möglich ist, dass die Maler im Laufe ihrer Arbeit Details aus Rossinis „Semiramide“ und Verdis „Nabucco“ verwendet haben, war die Gesamtgestaltung stilistisch einheitlich und überzeugend. Die Kostüme für die Solisten, die nach Entwürfen des Künstlers und Archäologen N. Nabokow angefertigt wurden, vervollständigten den Eindruck.

Die Verteilung der Gesangspartien war sehr erfolgreich, wobei die Titelrolle von Bianchi brillant gesungen wurde. Einen großen Anteil am Erfolg hatte der hervorragende Sänger und ungezügelter, temperamentvoller Schauspieler Sariotti, der das Bild des Holofernes auf der Bühne überzeugend verkörperte. In anderen Fällen warfen die Kritiker Sariotti nicht zu Unrecht eine übermäßige Affektiertheit vor⁴.

⁴ Zum Beispiel in der Rolle des Fürsten Wladimir aus „Rogneda“ oder als Robin in der Oper „William Ratcliff“. Siehe: „Petersburger Zeitung“, 1869, Nr. 27; „Weltillustration“, 1869, Nr. 10, S. 154; „Zeitgenössische Chronik“, 1871, Nr. 39, S. 9.

Doch in dieser Aufführung - der Verkörperung des Wesens des grausamen, lebenswürdigen und tyrannischen Holofernes - kamen die Eigenschaften des Talents des Künstlers am besten zur Geltung, die der Natur der Rolle entsprachen. Cui erhielt zunächst einen stark negativen Eindruck von Sariottis Darbietung, doch später änderte er seine Meinung radikal und schrieb als bemerkenswerten Erfolg über die Darbietung bei der Uraufführung der Oper von „zwei ungewöhnlich geeigneten und begabten Darstellern: in der Person von Bianchi - Judith mit einer kraftvollen, hohen Stimme, imposanter Erscheinung, schönem plastischen Spiel; in der Person von Sariotti - wilder, unbezähmbarer, rasender und äußerst effektiver Holofernes“ (115, 520).

Durch die begeisterte Aufnahme von Judith ermutigt und in ihren Ansichten über die Grundsätze des Operndramas bestätigt, bemühten sich die Helden und ihre Mitarbeiter in der russischen Operntruppe nach Kräften, zum Erfolg des neuen Werks beizutragen und die Geschichte aus der Zeit des Kampfes zwischen Heidentum und Christentum in der alten Rus auf der Bühne so lebendig wie möglich zu gestalten. Die Uraufführung, die 1865 im Mariinski-Theater stattfand, und die nachfolgenden Aufführungen waren sehr erfolgreich. Die Beurteilungen in der Presse waren jedoch alles andere als einhellig, und die kritischen Urteile enthielten eine ganze Menge Wahrheit⁵.

⁵ Zu den heftigen Polemiken, die in der Presse über die Produktion von „Rogneda“ ausbrachen, siehe das Kapitel „Musikkritik und Wissenschaft“.

Die Hauptmängel des Werks selbst - ein gewisser spekulativer Charakter der Hauptidee der Oper und eine unorganische Kombination von heroischem, lyrischem, Genre- und Alltagsleben in der Musik - konnten den Charakter der Inszenierung nur beeinträchtigen.

Es war nicht möglich, Kulissen für die gesamte Oper zu schaffen, und so wurden sie nur für die Szenen am Ufer des Dnjepr mit der Statue von Perun und für Rognedas Schlafgemach gemalt, obwohl auch hier der Künstler M. Botscharow versagte. Die anderen Gemälde wurden mit Requisiten aus Werstowskis „Askolds Grab“, Ostrowskis „Der Wojewode“ und Dargomyschskis „Rusalka“ geschmückt. Die Skizzen für die Kostüme wurden von W. A. Prochorow mit größter Sorgfalt und nach eingehendem Studium des historischen Materials angefertigt. Aufgrund der schlechten Arbeit der Schneider und Kostümbildner sahen die Kostüme jedoch viel schlechter aus als erwartet und passten in keiner Weise zum Bühnenbild.

Nicht alle Schwierigkeiten konnten bei der Rollenverteilung unter den Schauspielern überwunden werden, und nach den ersten Aufführungen kam es zu erheblichen Umstellungen (z. B. wurde Leonowa, die zunächst die Nebenrolle der Zauberin Skulda spielte, die Hauptrolle der Rogneda zugewiesen, für die Serow erhebliche Änderungen der Tessitura vornahm; Petrow, der erste Darsteller von Wladimir Rote Sonne, fand dann als Wanderer seinen eigentlichen Platz in der Aufführung; Sariotti wechselte von der Rolle des Priesters in die vakante Rolle des Fürsten).

Die Massen- und Tanzszenen könnten, so wie sie konzipiert waren, eine bedeutende künstlerische Leistung gewesen sein. Insbesondere die Episoden der fürstlichen Jagd, der Feste, der Tänze der Spielmänner und vor allem des Götzenopferchors mit Tanz, bei dem „eine Schar von Heiden schnell um die Skulptur des Perun herum lief, wild mit Opferäxten fuchtelte und sich dabei wiegte“ (59, 97), sind von unbestreitbarem Interesse. Aber die eklektischen Widersprüche zwischen den Bildern eines grobschlächtigen Volkscharakters und der manierten Lösung des Fürstentraums oder der archaischen Szene der Zauberei sowie die lose Konzentration auf rein äußerliche theatralische Effekte - all das schmälerte die Verdienste der Oper stark, wenngleich sie zuweilen auf die Phantasie des Publikums einwirkte.

Eine andere Richtung in der Entwicklung des Repertoires des russischen Operntheaters, die in der Wiederbelebung oder Neuinszenierung von Werken von Glinka und Dargomyschski bestand, war bereits in den 60er Jahren von Bedeutung, da sie zu einer gewissen Objektivität des Publikums und der Kritiker beitrug und es ihnen ermöglichte, die künstlerischen Qualitäten neu komponierter Opern klar mit den etablierten und von der öffentlichen Meinung anerkannten Verdiensten von „Ein Leben für den Zaren“ und „Ruslan und Ljudmila“ zu vergleichen. Ein neuer Blick auf die Musik und die Dramaturgie von Glinkas Meisterwerken bereicherte zudem oft das Verständnis der Interpreten und Zuhörer. Doch für „Rusalka“ war ihre Rückkehr auf die Bühne im Jahr 1865 ein Ereignis von außergewöhnlicher Bedeutung - mindestens ebenso wichtig wie ihre Uraufführung.

Wenn man von dieser Inszenierung des Mariinski-Theaters spricht, kann man nicht umhin, eine Reihe äußerst ungünstiger organisatorischer Umstände zu erwähnen, die der Premiere vorausgingen und all jene beunruhigten, die das schöpferische Schicksal Dargomyschskis und seines Geistesprodukts mit Verständnis und Sympathie verfolgt hatten. Entgegen den selbst in der Presse angekündigten Versprechungen wurden weder die Kulissen noch die Requisiten aktualisiert. „Die Inszenierung ist mit Ausnahme von 3 oder 4 Kostümen ganz alt“, bezeugt der Komponist in einem seiner Briefe (22, 117). Die Theaterleitung legte den Darstellern und dem Komponisten absichtlich viele Steine in den Weg. Es gab heftige Auseinandersetzungen über den Zeitpunkt der Uraufführung, die in den Tagen unmittelbar nach der Osterwoche stattfinden sollte, wenn der Zuschauerraum mit ziemlicher Sicherheit leer sein würde. Fast bis zum letzten Moment blieb unklar, ob J. F. Platonowa die Hauptrolle spielen darf. Das Verhältnis des Komponisten zum Dirigenten K. N. Ljadow hatte sich völlig verschlechtert.

Die überwältigende, triumphale Aufnahme von „Rusalka“ durch das Publikum war selbst für die Mitwirkenden der Inszenierung eine Überraschung, und in den Augen der Rezensenten wirkte sie wie eine echte Sensation, für die einen überraschend und etwas seltsam, für die anderen ganz natürlich.

Jedenfalls fand die Oper damals, im Dezember 1865, das volle Verständnis des Publikums, und Stassow, nicht entgegen der Meinung der Mehrheit des Publikums, sondern in Übereinstimmung mit dem vorherrschenden Standpunkt, sprach in seinem Artikel „Soll ich glauben?“ direkt das Wort „Realismus“ in Bezug auf die Arbeit der nationalen Opernschule aus: „Hier liegen die Wunder der Kreativität und der Inspiration, die auf die Möglichkeit einer neuen Musik, einer neuen Oper hinweisen, wie es sie vor unserer Zeit noch nicht gegeben hat: eine Musik mit einer Richtung, die bereits rein real ist, eine Musik, die alle falsche Idealisierung und Konventionalität abgeschafft hat und der wirklichen Wahrheit des Lebens so nahe kommen will, wie unsere zeitgenössische Literatur ihr kommt“ (316, 73).

Da bei der Wiederaufnahme von „Rusalka“ das gleiche Bühnenbild und die gleichen Kostüme verwendet wurden und die Besetzung teilweise geändert wurde, lassen sich an den Aufführungen dieser Oper in der Spielzeit 1865/66 besonders deutlich die Veränderungen erkennen, die sich einerseits im Spiel der Schauspieler und andererseits in der gesellschaftlichen und theaterbezogenen Atmosphäre vollzogen.

Die Besetzung der 1865 inszenierten „Rusalka“ war nicht nur sehr erfolgreich, sondern durch das Zusammentreffen von schöpferischen Interessen und der Art der Talente, wie sie in der Geschichte des Musiktheaters nur selten vorkommen, in ihrer Gestaltungskraft und Bühnenwirkung im historischen Sinne phänomenal.

Die Natascha wurde von J. F. Platonowa gesungen, deren Leistung in dieser Rolle vom Publikum, von Kritikern und Schriftstellern in den höchsten Tönen gelobt wurde, die voller Genugtuung schrieben: „Noch großartiger Platonowa. Sie hat sowohl meine Musik als auch die Rolle vollkommen verstanden. Es scheint mir, dass sie von der ehemaligen Natascha die beste Sängerin und Schauspielerin ist Es ist möglich, die Rolle besser zu singen, aber es scheint unmöglich, sie zu spielen“ (22, 118). In ihrem Stück erwies sich Platonowa als würdige Rivalin des ersten Genies O. A. Petrowa, obwohl die Rolle des Müllers

von Kritikern und späteren Memoirenschreibern als seine größte Rolle neben Iwan Sussanin bezeichnet wurde.

F. P. Komissarschewski schuf das Bild des Fürsten, das lebensecht und tief durchdacht ist, was die Dynamik der Bühnenentwicklung betrifft. Er führte seine Rolle als durchgehende Linie und zog die Aufmerksamkeit des Publikums nicht nur in den Arien und Ensembles auf natürliche Weise auf sich, sondern auch in jenen dramaturgisch kniffligen Episoden, in denen er nicht singt, sondern auf der Bühne präsent ist und die tiefgreifenden Veränderungen in der Seele seines Helden zeigt. In solchen Details wird die lebendige Verbindung zwischen der alten und der neuen Schauspielschule, die Kontinuität der realistischen Tradition von dem erfahrenen Petrow bis zu Komissarschewski, der seine schöpferische Reise beginnt, besonders deutlich⁶.

⁶ Die aussagekräftigste Charakteristik der Darbietung von F. P. Komissarschewski in der Rolle des Fürsten findet sich in einer Publikation aus der nächsten Periode der Geschichte des russischen Musiktheaters (88).

Die Rolle der Fürstin wurde wie in der ersten Produktion von D. M. Leonowa mit tadelloser Professionalität und angeborener Kunstfertigkeit gespielt. Nun aber gab es neue Nuancen in ihrer Darstellung, verbunden mit einer etwas realistischeren Darstellungsweise, die sogar bei einigen Kritikern leichten Unmut hervorrief (siehe: 214, 2, 351). Die Bemerkungen gingen jedoch in einem Meer von Lob unter, das fast alle Rezensenten auf jeden einzelnen der Schauspieler, auf die wunderbare Leistung ihres künstlerischen Ensembles und auf die Oper selbst ausgossen.

Im Gegensatz zu „Rusalka“ wurde fast jede Neuinszenierung von Glinkas Werken seit der zweiten Hälfte der 60er Jahre mit neuen Bühnenbildern ausgestattet, die dann als eines der Hauptkriterien für den Fortschritt im kreativen Verständnis der Operndramaturgie dienten.

Als „Ein Leben für den Zaren“ 1868 in St. Petersburg wiederaufgenommen wurde, gelang es dem Mariinski-Theater nicht nur, eine herausragende Natürlichkeit im Gesang und im Spiel der bemerkenswerten Schauspieler zu erreichen (O. A. Petrow sang Sussanin, J. F. Platonow sang Antonida, J. A. Lawrow sang Wanja und E. F. Naprawnik dirigierte), sondern auch dem Bühnenbild der Inszenierung besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Das neue Bühnenbild, das von J. Bach, M. Bocharow und M. Schischkow geschrieben wurde, und die Kostüme, die nach den Entwürfen von W. A. Prochorow genäht wurden, sorgten für heftige Diskussionen. Einige Kritiker empörten sich über den ihrer Meinung nach übertriebenen Hang zum Naturalismus bei der Darstellung der russischen Landschaft, das Innere der Hütte mit dem besonders rauen Aussehen der Bauernkostüme. Die Vertreter des gegnerischen Lagers, N. I. Kostomarow und W. W. Kostomarow, reagierten darauf mit polemischer Inbrunst und W. W. Stassow, für die viele Details die Bedeutung höchster künstlerischer und sogar sozialer Symbole erlangten (so wurde damals beispielsweise die Frage heftig diskutiert, ob Sussanin und andere Darsteller russischer Bauernrollen in Lappen und Windeln gekleidet werden oder wie bisher in Stiefeln auf der Bühne auftreten sollten)⁷.

⁷ In dieser Hinsicht ist die Diskussion zwischen M. N. Katkow und N. I. Kostomarow, die sich in der Presse entwickelte, bezeichnend.

Beide Seiten griffen in der Hitze des Streits zuweilen zu exorbitanten Erhöhungen und blieben selbst gegenüber den vernünftigen Argumenten ihrer Gegner völlig taub. Aber so oder so näherte sich das heimische Theater der 60er Jahre in der Dekoration der Opern stilistisch immer mehr der russischen realistischen Malerei an, auch wenn es noch nicht die gleiche Stärke und den gleichen Umfang in der Verallgemeinerung und Schaffung eines vollständigen Bildes erreichen konnte.

In der zweiten Hälfte der 60er Jahre konnte das Mariinski-Theater sowohl bei der Wiederbelebung alter Opern als auch bei der Inszenierung neuer Werke Inszenierungen von unterschiedlichstem Wert sehen, sowohl in Bezug auf die Gestaltung, die Aufführung als auch die Qualität der Musik, bis hin zu dem sehr mittelmäßigen Niveau von Kaschperows „Das Gewitter“ (1867). Aber viele Inszenierungen, auch wenn sie nicht herausragend waren, trugen dennoch mit ihren individuellen inhaltlichen Erkenntnissen zur Erneuerung und Verbesserung des Repertoires bei.

Naprawniks „Die Nischni-Nowgoroder“ (1869) spielte eine gewisse Rolle bei der Etablierung des nationalen Themas im Repertoire des Mariinski-Theaters. In diesem Werk, das auf einer Handlung aus der russischen Geschichte basiert, hatten die Massenchorszenen, die auch bei Tschaikowski auf positive Resonanz stießen, einen erheblichen Anteil am Erfolg (siehe: 402, 136). Dramaturgisch und musikalisch erwies sich die Oper jedoch als eine Randerscheinung, und der Rezensent von „Die Stimme“ schrieb zu Recht: „Was hören wir in der Musik...? Wir hören „Nicht weißer Schnee“ und Motive, die an Glinkas Motive erinnern, wenn es um die Russen geht, und Polonaisen, die ebenfalls an Glinka erinnern, wenn es um eine Reihe von polnischen Anhängern geht. Es ist notwendig, die russische Sauferei zu zeigen - auf der Bühne ist ein Tanz von Spielmännern, wenn nicht Musik, dann... durch den Rückgriff des Komponisten auf eine solche Technik, die an einen ähnlichen Ausschnitt in „Rogneda“ erinnert“⁸.

⁸ „Die Stimme“, 1869, 21. Januar.

Im selben Jahr, 1869, wurde ein Werk von unvergleichlich größerer Bedeutung uraufgeführt - Cui's „William Ratcliff“. Es ist äußerst schwierig, das Ausmaß seines Erfolgs zu beurteilen. Cui war der erste der Komponisten des „Mächtigen Häufleins“, der auf der Opernbühne auftrat, und zog damit das heftige Feuer zahlreicher Gegner des Balakirew-Kreises auf sich. Zu ihnen gesellten sich die Bewunderer der italienischen Oper. Infolgedessen kam es bereits während der Aufführung zu einer scharfen Spaltung des Publikums. Ein Teil machte Lärm und äußerte lautstark seine Empörung, während der andere Teil ebenso demonstrativ applaudierte und einzelne Nummern halbierte. Die anschließende Polemik in der Presse spiegelte diese Differenzen noch deutlicher wider⁹.

⁹ Die überwiegende Mehrheit der Rezensionen war scharf kritisch. Siehe das Kapitel über „Musikkritik und Wissenschaft“.

Zugleich wurde die Oper mit großer Sorgfalt inszeniert. Die Künstler Schischkow, Bach, Botscharow und Gorow(?) malten den überwiegenden Teil des Bühnenbildes absichtlich in einem stark romantischen Stil und passend zur düsteren Färbung der melodramatischen Handlung. Für die fantastischen Szenen wurde der Effekt von „Nebelbildern“ aus der Laterna Magica genutzt.

Die Darsteller der Rollen waren die Hauptdarsteller. So sang und spielte I. A. Melnikow nach dem überzeugenden Urteil von F. M. Tolstoi und anderen Rezensenten William Ratcliff hervorragend, wenngleich er seine Figur etwas lyrisch gestaltete (siehe: 359; 236). In der Rolle der Maria, so Rimski-Korsakow, „war Platonowa positiv gut“ (236, 29). Die Rolle der verrückten Margarita war perfekt auf D. M. Leonowa zugeschnitten, und die Rolle des Trunkenbolds Robin wurde von M. I. Sariotti gespielt.

Die Komplexität der Situation wurde jedoch durch die Tatsache verschlimmert, dass die Oper, die im Allgemeinen musikalisch gut und dramaturgisch durchdacht war, in ihrer Ästhetik dennoch weit von den Hauptinteressen der Komponisten des „Mächtigen Häufleins“ entfernt war. Sie entsprach merklich nicht der Position der „Kutschkisten“, die durch die Presseauftritte von Stassow und seinen Mitstreitern einer breiten Öffentlichkeit bekannt waren. Schon mit seiner stark melodramatischen Handlung („sieben Morde, ein Wahnsinn und ein Duell mit Blitz, Böe und Toten“¹⁰, wie einer von Cuis Gegnern sofort bemerkte) schuf es den Boden für begründete Kritik und erschwerte die Aufgabe seiner Verteidiger.

¹⁰ „Die Botschaft“, 1869, Nr. 47, S. 2.

Die Oper „Ammalat-Bek“ (1870) von N. J. Afanasjew hat in der Geschichte des russischen Musiktheaters praktisch keine Spuren hinterlassen: die Musik war blass und das Libretto für die 60er Jahre hoffnungslos veraltet, da es dreißig Jahre zuvor von A. F. Weltman nach einer kaukasischen Erzählung von A. A. Marlinski (für eine gescheiterte Produktion mit Musik von Aljabjew) geschrieben worden war. Gleichzeitig war dieser offensichtlich misslungene Versuch eines der Symptome für das wiedererwachte Interesse des Publikums an kaukasischen Themen (die Fortsetzung desselben Gedankengangs sollte später zu A. G. Rubinsteins „Dämon“ führen).

Eine andere der wichtigsten Tendenzen in der Entwicklung des Repertoires des russischen Opernhauses in St. Petersburg - die Inszenierung herausragender Opern westeuropäischer Komponisten - erhielt in der zweiten Hälfte und vor allem am Ende der 60er Jahre grundlegend neue Züge. Vergleicht man die Inszenierungen von „Orpheus“, „La Traviata“, „Der Prophet“, „Faust“, „Lohengrin“ und etwas später „Halka“ und „Die verkaufte Braut“ mit den Opern von Donizetti, Bellini und Flotow, die zu Beginn des Jahrzehnts die Bühne beherrschten, die Namen von Gluck, Verdi, Meyerbeer, Gounod, Wagner, Moniuszko und Smetana deuten bereits auf gewisse qualitative Veränderungen hin, die sich in relativ kurzer Zeit sowohl im Mariinski-Theater als auch in seinem Publikum vollzogen.

Diese Veränderungen sind nicht nur ein Hinweis auf eine Erweiterung der Geschmackskriterien der Hörer. In nicht geringerem Maße zeugen sie auch von einem Gegenprozess - einer Tendenz des Theaters, den Geschmack des Publikums aktiv zu beeinflussen und es allmählich an Opernmusik verschiedener Epochen, Schaffensrichtungen und Genres zu gewöhnen. Natürlich war nicht jede Produktion in diesem Prozess ein unbestreitbarer Erfolg, vor allem in den Augen der streitenden Parteien der Theater- und Musikkritiker und der verschiedensten Publikumsgruppen. Im Großen und Ganzen wurde diese fruchtbare Entwicklung jedoch von der Presse sofort begrüßt. So schrieb

A. S. Famizyn in einem Artikel über die Premiere von Glucks „Orpheus“, in dem er auf die herausragenden künstlerischen Qualitäten der Oper hinwies und den Erfolg von J. A. Lawrowskaja in der Hauptrolle hervorhob. Gleichzeitig sprach er über die wichtige aufklärerische Bedeutung der Aufführung und brachte sogar in einem noch breiteren historisch-kulturellen Kontext die Frage der Orientierung des Opern- und Konzertrepertoires auf, nicht nur auf modische zeitgenössische Werke, sondern auf Werke, die bestimmend für die historischen Schicksale der Kunst sind: „Palestrina, Monteverdi, Scarlatti, Händel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven sind solche leuchtenden Punkte in der Musikgeschichte, solche Säulen, die eine lange Kette weniger bemerkenswerter Komponisten verbinden“ (368).

Generell waren die Jahre 1867-1868 voll von Aufführungen der Musik Glucks. Die Konservatoriumsaufführung von „Orpheus“, bei der J. A. Lawrowskaja ihr Debüt gab, gefolgt von Berlioz' Tourneekonzerten auf der Mariinski-Bühne, bei denen große Ausschnitte bis hin zu ganzen Akten aus Glucks Opern aufgeführt wurden, und schließlich die Uraufführung von „Orpheus“ durch das russische Opernhaus - all dies löste in der Musikwelt eine beträchtliche Resonanz aus und erhielt eine Fülle von überwiegend positiven Kritiken.

Gleichzeitig erschien die „Orpheus“-Inszenierung von 1868 im Kontext des zentralen Lebens von St. Petersburg unter einem anderen Gesichtspunkt - es war die erste Aufführung einer russischen Operntruppe seit sehr langer Zeit nicht auf der Mariinski-Bühne, sondern im Bolschoi-Theater¹¹.

¹¹ Ursprünglich war geplant, „Orpheus“ mit der italienischen Truppe von J. A. Lawrowskaja in der Hauptrolle aufzuführen. Daher wurde das Bühnenbild unter Berücksichtigung der Abmessungen der Bühne des Bolschoi-Theaters angefertigt. Doch dann waren die Italiener nicht mit der Rollenverteilung einverstanden, in der die Primadonna als russische, noch junge Sängerin auftrat. Und die Theaterleitung sah sich gezwungen, die russische Truppe ins Bolschoi-Theater zu lassen, um eine völlige Störung der Aufführung zu vermeiden.

Das Publikum konnte unmittelbar erleben, wie sehr die italienischen Sänger den Russen in der Akustik des Zuschauerraums überlegen waren. Und zum anderen, wie sehr sich die russische Gesangsschule entwickelt hat¹².

¹² Fast alle Kritiken waren lobend, sowohl für Lawrowskaja (Orpheus) als auch für Irezkaja, Solowjowa (Eurydike) und Platonowa (Amur). Die kleinlichen Bemerkungen des jungen Kritikers über Lawrowskajas zu akademischen Gesangsstil sollten kaum ernst genommen werden, da der Kritiker damals in schärfster Opposition zum Konservatorium stand, an dem die Sängerin ihren Abschluss gemacht hatte.

Das Bühnenbild und die Kostüme erschienen den Rezensenten zwar luxuriös, aber an manchen Stellen geschmacklos (der intime Hades zum Beispiel sah eher wie eine schablonenhafte Hölle aus, wie aus mittelalterlichen Märchen). Auch das Dirigat von Konstantin Ljadow wurde kritisiert, vor allem im Vergleich zu Berlioz' neuerer Interpretation der gleichen Musik.

In den Jahren 1868-1869 brachte das Mariinski-Theater zwei weitere Opern zur Uraufführung – „La Traviata“ und „Faust“ -, die diesmal in direkter

Konkurrenz zu den besten und krönenden Aufführungen der italienischen Oper standen.

Nach der Intensität der Aufführungen von „La Traviata“ zu urteilen, war die von der russischen Truppe inszenierte Verdi-Oper beim St. Petersburger Publikum mindestens ebenso erfolgreich wie bei den Italienern. Es ist jedoch unmöglich, ein Urteil über das charakteristische Aussehen der Aufführung zu fällen, da einige Kritiker, die normalerweise die Meinung der Italiener vertraten, in diesem Fall völlig schwiegen, während Kritiker aus dem entgegengesetzten Lager Verdis Werk ebenfalls praktisch boykottierten, wenn auch aus einem ganz anderen Grund - sie brachten ein extremes Maß an Verachtung für die Oper des italienischen Komponisten zum Ausdruck und wurden wütend über die Tatsache ihrer erfolgreichen Premiere.

So reagierte Cui zum Beispiel auf die Premiere von „La Traviata“ mit nur wenigen Zeilen einer allgemeinen Kritik des Theaterlebens der Hauptstadt in „St. Petersburger Wedomosti“. Außerdem verglich er die Art und Weise, wie die Musik komponiert wurde, in beleidigender Unhöflichkeit mit den Machenschaften eines gewissen Chefkochs, der aus den Resten des gestrigen Abendessens Koteletts zubereitet. Im gleichen spöttischen Tonfall setzte der Kritiker sein Feuilleton fort und griff auf das Genre des „Lobes der Dummheit“ zurück, um die Darsteller zu charakterisieren, d. h. er lobte die misslungenen Momente der Aufführung und schimpfte im Gegenteil über die Schauspieler, die gut gespielt und gesungen hatten (137).

Die Aufführung war wahrscheinlich immer noch recht gut (obwohl A. I. Budel-Adami, der die Titelrolle spielte, mit ihrem Gesang die brillante A. Bosio, die erste Darstellerin der Violetta am St. Petersburger Bolschoi-Theater im Jahr 1855, kaum übertreffen konnte). Ihr Erfolg wurde noch größer, als 1870 in der gleichen Rolle die junge und hochbegabte Schauspielerin und Sängerin - eine Absolventin des St. Petersburger Konservatoriums P. S. Lewizkaja - zu singen begann.

Eine weitere Inszenierung, „Faust“, wurde 1869 auf der russischen Bühne aufgeführt, mit einem etwas kürzeren zeitlichen Abstand als die Inszenierung der italienischen Operntroupe in St. Petersburg (1864). Das Bühnenbild von Gounods Oper am Mariinski-Theater unterschied sich nicht grundsätzlich von der vorangegangenen Inszenierung am Bolschoi, wichtiger waren jedoch die Unterschiede in der fantasievollen Behandlung der Figuren durch die russischen und italienischen Schauspieler. Auch hier schienen die Vergleiche für die Rezensenten wie von selbst und buchstäblich auf Schritt und Tritt gezogen zu werden.

So baute F. P. Komissarschewski, ohne mit E. Tamberlik sängerisch konkurrieren zu wollen, seine Rolle geschickt und spektakulär auf der Gegenüberstellung der Bilder von gleichsam völlig unterschiedlichen Fausts auf: alt und jung, weise und gedankenlos, glücklich und zutiefst leidend (den Rezensenten zufolge wechselte er in verschiedenen Szenen sogar seinen Gang). Im Gegenteil, I. A. Melnikow in der Rolle des Valentin war nicht nur schauspielerisch, sondern auch sängerisch allen italienischen Darstellern der St. Petersburger Truppe weit überlegen. Das Bild der Margarita, das die italienische Primadonna C. Barbo und die russische Sängerin Dawydowa (die bei der Uraufführung erfolglos debütierte) und später P. S. Lewizkaja ablösten, zeigte sich auf ganz unterschiedliche Weise. In dem einen Fall sah das Publikum eine

zunächst leidenschaftliche und südländisch temperamentvolle Natur, in dem anderen - vor ihm stand das Porträt eines Mädchens, das naiv-engstirnig, ja sogar infantil ist und sein Leben nach der ewig vorgegebenen Ordnung führt, bis die verhängnisvolle und alles zerbrechende Liebe in ihr Schicksal einbricht. Obwohl positive Kritiker behaupteten, dass G. P. Kondratjew als Mephistopheles mehr leistete als C. Everardi - das stimmte natürlich nicht. Das spätere Debüt eines jungen Sängers aus der russischen Truppe, O. O. Paletschek, in derselben Rolle korrigierte die Situation jedoch erheblich, und der „russische Mephistopheles“ konnte seinem Helden die Patina des schablonenhaften Theaterufels nehmen. Die Kritiker würdigten D. M. Leonowa, der es gelang, über die vermeintlich Nebenrolle von Marta hinauszugehen und eine lebhafte und lebendige Figur zu schaffen. E. A. Lawrowskaja war einstimmiger Meinung nach jenseits jeglichen Wettbewerbs: „Eine bessere Sibylle ist nicht vorstellbar“, schrieb C. A. Kui, „die Rolle wird mit vollem Verständnis äußerst fesselnd dargestellt“ (130).

Ein tiefes Verständnis für den Geist und das Wesen der romantisierten deutschen Faust-Sage und ihre Verkörperung in der Oper durch ein gut abgestimmtes Bühnen- und Gesangsensemble - darin sahen Publikum und Kritiker den Hauptvorteil der russischen Inszenierung gegenüber der italienischen.

Bei der Arbeit an Wagners Oper „Lohengrin“, die im Oktober 1868 im Mariinski-Theater uraufgeführt wurde, sah sich das russische Opernhaus mit enormen schöpferischen Schwierigkeiten konfrontiert - fast den größten der gesamten Zehnjahresperiode. Hier hatten absolut alle - von den Darstellern der Hauptrollen über die Musiker des Orchesters bis hin zu den Chorsängern - Aufgaben zu lösen, die für die schöpferische Tradition der russischen Opernkunst ganz ungewöhnlich und in vielerlei Hinsicht grundlegend neu waren. Die eigentümliche Intonationsstruktur der Gesangsstimmen, die für das damalige Petersburger Publikum ungewohnte wagnerianische Harmonik und Orchestrierungstechnik und schließlich die alles andere als üblichen Gesetzmäßigkeiten der Musikdramaturgie - all das erforderte einerseits enorme Arbeit und vollen Einsatz der an der Aufführung Beteiligten, garantierte aber andererseits, selbst wenn alle Schwierigkeiten positiv gelöst wurden, keineswegs den Erfolg beim Publikum.

Prominente Musikkritiker wie A. N. Serow, F. M. Tolstoi, A. S. Faminzun und andere, die sich der Bedeutung und der Verantwortung der Situation bewusst waren, traten an den Tagen vor und nach der Uraufführung in der Presse auf und sprachen über Wagners Leben, sein Werk und die Opernreform. Diese Reden spielten jedoch manchmal eine doppelte Rolle, denn sie verdeutlichten nicht nur die grundsätzlichen Ansichten des Komponisten, sondern alarmierten oft auch die Zuhörer. Zuweilen kam es sogar zu einer Situation, die wie ein verstecktes Paradoxon wirkte, wenn in den Noten von solchen Wagnerschen Neuerungen die Rede war, die es im „Lohengrin“ noch nicht gegeben hatte und nicht geben konnte.

Für die Premiere waren die besten Kräfte versammelt. Lohengrin sang K. Nikolski, Elsa - J. F. Platonowa, Ortrud - D. M. Leonowa, Telramund - G. P. Kondratjew. Serow, der mehrere europäische „Lohengrin“-Inszenierungen kennt, bewertete die Inszenierung des Stücks fast besser als alle anderen: „Es ist perfekt inszeniert. Auf der archäologischen Seite haben wir vieles noch besser

und getreuer gemacht als auf deutschen Bühnen (mit Ausnahme der Bühne in München, wo schon alles an Wagner-Opern zur Vollkommenheit gebracht wurde); die Kostüme sind sehr malerisch“ (265, 1892). Das Bühnenarrangement mit der recht komplizierten Inszenierung wurde von dem Regisseur I. J. Setow im Allgemeinen erfolgreich umgesetzt. Obwohl die Kritiker auf einige Unzulänglichkeiten hinwiesen (z. B. wandte der Chor im Moment von Lohengrins Ankunft sein Gesicht nicht dem Helden, sondern dem Publikum zu), wirkten sie wie seltene Rudimente typischer theatralischer Muster vor dem Hintergrund einer gut durchdachten dramaturgischen Lösung.

Die einhellige Meinung war, dass das Orchester sehr gut spielte (die Uraufführung wurde von K. N. Ljadow dirigiert, wobei E. F. Naprawnik einen Großteil der Proben leitete). Der Chor klang hervorragend. Was die Ausführung der Solopartien betrifft, so sorgte F. K. Nikolski für Unstimmigkeiten bei den Bewertungen. Da er wie immer sehr gut sang, aber nicht einmal versuchte, ein Bühnenbild zu schaffen, hob jeder der Kritiker entweder seine natürlichen stimmlichen Tugenden stärker hervor oder sprach von Mängeln in der künstlerischen Kultur.

Die Reaktion auf die Aufführung lässt sich nicht eindeutig charakterisieren. Die Uraufführung löste erneut eine Kontroverse über Wagner und die Bedeutung seiner Musik aus, und zu den Meinungsverschiedenheiten zwischen Musikerguppen gesellten sich in diesem Fall mitunter auch hitzige Debatten im Publikum: „In den oberen Rängen kam es fast zu einem Duell zwischen zwei jungen Männern“, berichtete ein Korrespondent der „Zeitgenössischen Chronik“ anlässlich eines Streits zwischen Anhängern der italienischen und der deutschen Oper¹³.

¹³ „Zeitgenössischen Chronik“, 1868, Nr. 35, S. 14

Dennoch hatte die Oper damals nicht den Erfolg, den sie verdiente. Ein beträchtlicher Teil des Publikums war gleichgültig, und offenbar mit der leichten Hand von Dargomyschski wurde Wagners Werk manchmal nicht ohne Spott genannt: „Eine musikalische große Passion in drei Akten (verteilt auf fast sechs Stunden), erfunden zur Erbauung und Aufklärung der Menschheit von Herrn Richard Wagner“¹⁴.

¹⁴ „Iskra“, 1868, Nr. 48.

Die wahre Bedeutung der Arbeit des Theaters am „Lohengrin“ zeigte sich erst allmählich und etwas später: für das Publikum war „Lohengrin“ eine Vorbereitung für die Wahrnehmung späterer, mitunter komplexer und gattungsübergreifender Opernwerke, und für das russische Opernhaus eine Etappe eines bedeutenden Anstiegs der Professionalität und des Verständnisses für die Idee eines ganzheitlichen Bildes der Aufführung.

Die Uraufführung der Oper „Der Prophet“ durch das Mariinski-Theater (Dezember 1869) war ein glanzvoller Abschluss der 60er Jahre. In gewissem Sinne - unter dem Gesichtspunkt der qualitativ gesteigerten Theateraufführungskultur - kann die Inszenierung von Meyerbeers Werk sogar als Ergebnis der schöpferischen Arbeit des russischen Opernhauses in dieser Zeit angesehen werden.

Die Aufführung hinterließ beim Publikum einen großen Eindruck, vor allem wegen der Integrität der künstlerischen Lösung. Die Kritiker lobten den seltenen kohärenten Klang des Orchesters und des Chors, den Zusammenhalt der Vokalensembles, die Durchdachtheit der Bewegung der Chormassen, die Logik der Szenenfolge, die Schönheit des Bühnenbilds und vor allem die hervorragende Leistung der Rollen, die buchstäblich alle Schauspieler erbrachten¹⁵.

¹⁵ Die Kritiker spotteten über die Änderung des Titels von Meyerbeers Oper von „Der Prophet“ in „Johann von Leiden“ durch die Theaterzensur (in St. Petersburg wurde sie einst unter einem anderen Titel aufgeführt – „Die Belagerung von Gent“).

„Wir können mit Bestimmtheit sagen, dass wir nach Viardot noch nie einen solchen Fidès wie Lawrowskaja gehört haben“ - schrieb F. M. Tolstoi und zitierte zur Bestätigung seines Gedankens Beispiele aus den Szenen, die ihn inspirierten (361, 195). F. K. Nikolski und D. A. Orlow spielten die Rolle des Johannes mit fast gleichem Erfolg, obwohl sowohl das Publikum als auch die Presse Orlow den Vorzug gaben, weil er stimmlich fast so gut war wie Nikolski, gleichzeitig aber über hervorragende schauspielerische Fähigkeiten verfügte und sein Spiel in pathetischen Höhepunkten (die klimatischen Episoden mit Oberthal und den Wiedertäufern) diesen Szenen eine erstaunliche psychologische Kraft verlieh. Der Wunsch nach Integrität der künstlerischen Form der Aufführung war in allen Akten spürbar und manifestierte sich sogar in einer charakteristischen Neuerung: entgegen den bis dahin unerschütterlichen Traditionen des russischen Operntheaters lehnte es Naprawnik entschieden ab, die Tanzepisoden (den Schlittschuhtanz, die Redowa, die Quadrille, den Galopp – „kalte Frauen, die sich die Hände wärmen“) von einem speziellen Ballettkapellmeister dirigieren zu lassen, und führte von Anfang bis Ende Regie. Das war natürlich nur ein kleines Detail des Theaterablaufs - aber wie symptomatisch!

So hatte die russische Operntruppe in Petersburg an der Wende der 60er - 70er Jahre die italienische Truppe deutlich in den Schatten gestellt. Ihr Repertoire umfasste eine große Anzahl hervorragender Aufführungen von Werken sowohl russischer als auch westeuropäischer Komponisten. In naher Zukunft waren die Erstaufführung oder Neuinszenierung von Moniuszkos „Halka“, Smetanas „Die verkaufte Braut“, Glinkas „Ruslan und Ljudmila“, Serows „Die Macht des Feindes“ und Dargomyschskis „Der steinerne Gast“ geplant.

3.

Das Leben des russischen Musiktheaters wurde in fast allen Perioden seiner Geschichte in erster Linie durch die Korrelation und Interaktion der künstlerischen Tendenzen in der Entwicklung der beiden größten Opernhäuser des Landes, St. Petersburg und Moskau, bestimmt. In den 60er Jahren war das Bild jedoch etwas anders, da sich die inländische Oper in Moskau im Vergleich zu St. Petersburg aus einer Reihe von Gründen in einer äußerst ungünstigen, fast kritischen Position befand.

Als das Moskauer Bolschoi-Theater 1856, sechzehn Monate nach dem Brand, sein gründlich wieder aufgebautes Gebäude wiedereröffnete, gehörte es aufgrund der Größe der Bühne und der bemerkenswerten Akustik des Zuschauerraums zu den größten und besten Theatern der Welt und nahm fast die Form an, die es heute hat.

Die Moskauer verbanden mit ihm nicht ohne Grund die größten Hoffnungen für die weitere Entwicklung der nationalen Opernkunst.

Am ersten Tag der Eröffnungsfeierlichkeiten - dem 30. August - wurde jedoch kein Werk eines russischen Autors, sondern eine italienische Oper aufgeführt - Bellinis „Die Puritaner“, die nicht nur den Geschmack der oberen aristokratischen Kreise widerspiegelte, sondern gleichsam den ersten Moment definierte und symbolisch den Hauptgrund für eine sehr ernste und lange, fast fünfzehnjährige Krise des russischen Opernhauses in Moskau markierte.

Im Prinzip hatte sich die Krise schon seit geraumer Zeit angebahnt. Sie war zum Teil auf den immer stärker ausgeprägten Konservatismus der ästhetischen Ansichten von Werstowski zurückzuführen, der bis 1860 an der Spitze der Moskauer Theaterverwaltung stand, sowie auf seine passive Haltung und sogar seinen versteckten Widerstand gegen die Aufführung von Opern, die erfolgreicher hätten sein können als seine eigenen. Nach dem Rücktritt Werstowskis verschlechterte sich die Situation jedoch unverhältnismäßig, da die russische Truppe eines begabten und erfahrenen Regisseurs beraubt wurde und es an seiner Stelle keine maßgebliche schöpferische Figur gab, die in der Lage gewesen wäre, dem administrativen Druck der St. Petersburger Direktion zu widerstehen, die die Bedürfnisse der einheimischen Kunst völlig außer Acht ließ und sich unverhohlen des Wunsches hingab, sich zusätzlicher Schwierigkeiten zu entledigen, indem sie die gesamte Theaterarbeit in Moskau den italienischen Unternehmern übertrug.

Merelli war der Unternehmer, und ihm wurde fast die gesamte Entscheidungsgewalt über die wichtigsten und grundlegenden organisatorischen Fragen übertragen: die Anzahl der Tage, die für Proben und Aufführungen der russischen und der italienischen Truppe auf der Bühne des Bolschoi-Theaters vorgesehen waren; die Priorität beim Verkauf von Eintrittskarten und Abonnements für Opernaufführungen; das Recht, russische Sänger in der italienischen Oper für kleinere Rollen oder als Ersatz für erkrankte Hauptdarsteller und Primadonnen zu engagieren; das Recht, einen Chor des russischen Ensembles in der italienischen Oper auftreten zu lassen; den Vorrang des italienischen Ensembles vor dem russischen, wenn es notwendig wird, das große und das kleine Orchester aufzuteilen; und die Möglichkeit, bei italienischen Aufführungen Bühnenbilder, Kostüme und Requisiten aus dem Arsenal des russischen Operntheaters zu verwenden.

Die Ergebnisse ließen nicht lange auf sich warten. Die Anzahl der Tage, an denen die russische Truppe am Bolschoi-Theater auftritt, wurde auf zwei reduziert, dann auf einen pro Woche. Die Anzahl der Titel im Repertoire wurde von zwanzig auf sieben reduziert. Die Besetzung wurde nicht mehr aufgefüllt, führende Sänger fielen aus, und bald war es unmöglich, komplexe Opernwerke vollständig aufzuführen. Stattdessen war es nicht ungewöhnlich, an einem Abend nur einzelne, unabsichtlich kombinierte Akte aus Werken aufzuführen, die nichts miteinander zu tun hatten. Schließlich stellte sich 1863 sogar die Frage nach der vollständigen Abschaffung der russischen Oper in Moskau.

Entgegen den Erwartungen der Öffentlichkeit unternahm die Direktion der Kaiserlichen Theater keine entscheidenden Schritte zur Förderung der nationalen Oper. Die Gleichgültigkeit gegenüber dem Schicksal der nationalen Kunst war so groß, dass der Intendant der Moskauer Theater L. F. Lwow 1863 mit Zustimmung von A. M. Borch und Alexander II. selbst ausländische Sänger in das russische Ensemble einlud, und in der Saison 1863/64 sangen Richter (Sopran), Schwefelberg (Koloratursopran), K. Schmidt (Tenor), Tomacek (Bass) und andere Künstler aus verschiedenen europäischen Ländern in der russischen Oper.

Sie alle beherrschten die russische Sprache nicht und lernten die Worte ihrer Gesangspartien rein mechanisch, so dass selbst ihre Aussprache, ganz zu schweigen von der Art und Weise, wie sie sich auf der Bühne verhielten - vor allem in den Opern „Askolds Grab“ und „Ein Leben für den Zaren“ - das Publikum immer wieder zum Lachen brachte.

Die „russisch-bayerische Oper“, wie die Moskauer sie sarkastisch nannten, war ein völliger Misserfolg, was nicht nur an den sehr zweifelhaften stimmlichen und schauspielerischen Fähigkeiten der Solisten lag, sondern auch an einem bewussten Boykott, den das Moskauer Publikum, das an der Entwicklung einer wirklich nationalen Tradition interessiert war, einstimmig organisierte.

Die Wiederherstellung der russischen Operntruppe in Moskau, die 1864 begann, und die allmähliche Verbesserung ihrer Professionalität auf ein ästhetisch akzeptables Niveau - all dies geschah unter keineswegs günstigen Umständen und dauerte fast fünf Jahre. Die Zusammensetzung des Ensembles war im Allgemeinen sehr uneinheitlich und sogar gemischt, da es sowohl einzelne Künstler aus der aufgelösten „russisch-bayerischen“ Oper (hier stach die Altistin E. Recht hervor) als auch Sänger aus der italienischen Oper (z.B. Mezzosopranistin I. Honoré, Bass-buffo L. Ludwig) umfasste und aus St. Petersburg transferierte Schauspieler, deren Gesangsstimme sich zu diesem Zeitpunkt etwas verschlechtert hatte (Tenor I. J. Setow, Bass S. S. Gulak-Artemowski), und schließlich junge Sänger und Sängerinnen aus Moskau, die aus den Reihen der Amateure hervorgegangen waren.

Unter den Moskauer Schauspielerinnen, die ihre Einführung in die Musik als Amateursängerinnen begannen und dann erfolgreich auf der professionellen Bühne debütierten, ist vor allem L. G. Menschikowa zu nennen. „Sie hatte eine phänomenale Stimme, aber bei ihrem Debüt fehlte ihr jegliche Schule - wie I. I. Honoré zu Recht schrieb - sie sang mit einer starken zigeunerhaften Pose“ (208, 317). Doch Menschikowa ließ sich von der enthusiastischen Aufnahme des Publikums nicht täuschen, hörte auf die kritischen Kommentare der Kenner und war laut Presse in weniger als sechs Monaten in der Lage, die Mängel sowohl in der Technik als auch in der Art und Weise ihres Gesangs in erheblichem Maße zu überwinden. Sie trat in den Rollen der Ljudmila in Glinkas „Ruslan“, der Rosina in Rossinis „Der Barbier von Sevilla“, der Judith in Serows gleichnamiger Oper und vielen anderen auf und verband in ihrem Gesang hervorragende stimmliche Daten mit einem strahlenden Bühnentalent.

Unter den Mezzosopranistinnen war die bedeutendste Erscheinung im gleichen Zeitraum auf der Moskauer Bühne I. I. Honoré (geb. Pilsudska). Obwohl sie nach Meinung der Rezensenten nicht vermeiden konnte, manchmal einige Übertreibung auf der Bühne zu spielen, - die Schönheit der Stimme, selten in der Klarheit der Diktion und die allgemeine hohe Kultur der Schauspielerin immer von ihren Parteien Organizität, Kraft und Integrität der Bildlösung

durchgeführt berichtet. 1873, nach dem Abschiedskonzert von Honoré, bemerkte Tschaikowski: „... vor fünf oder sechs Jahren ... war sie das Juwel unserer russischen Oper, und mit ihrer fesselnden Darstellung der Rollen von Wanja, Ratmir, Rogneda und der Fürstin in „Rusalka“ trug sie wesentlich zur Popularisierung der besten russischen Opern in Moskau bei“ (379, 128).

A. D. Alexandrowa-Kotschetowa erfreute sich großer Beliebtheit beim Publikum und war in Musikkreisen hoch angesehen. Nachdem sie 1865 als Antonida debütiert hatte, sang sie dreizehn Jahre lang führende Sopranrollen (Ljudmila, Natascha, Margarita, Norma) und widmete sich nach ihrem Rückzug von der Bühne dem Unterrichten sowie musikalischen und sozialen Aktivitäten. Es gibt eine begeisterte Kritik über sie, die von W. F. Odojewski stammt, der einen der wesentlichen Gründe für ihre erfolgreiche und lange musikalische Laufbahn aufzeigte: „Sie beschränkte sich nicht auf den Glanz der Musik und vervollkommnete ihre Stimme unter der Anleitung von Italienern, sondern lernte gleichzeitig die Wissenschaft der Musik, wie nur wenige wissen. Ein voll entwickelter Gesangsmechanismus, ausgezeichnetes Klavierspiel, Harmonielehre, all das steht unserer jungen Landsfrau als erfahrene Professorin zur Verfügung“ (199, 304).

Der männliche Teil der russischen Operntruppe in Moskau war vielleicht rein stimmlich etwas ebenbürtiger als der weibliche Teil, aber in Bezug auf das Bühnenspiel unterlegen. Viele der führenden Sänger - wie der Bass S. W. Demidow, der Tenor D. A. Orlow, hatten eine gute Berufsschule an der Hofkapelle durchlaufen und verfügten über ausgezeichnete Stimmen, aber manchmal über ein unzureichendes Verständnis für das Schauspiel.

Das auffälligste Beispiel ist jedoch der damals berühmte Moskauer Hauptdarsteller - Bariton-Bass P. A. Radoneschski. Er verbrachte mehrere Jahre im Ausland, um bei den besten französischen und italienischen Lehrern zu studieren, und erzielte nach Meinung der Rezensenten bemerkenswerte Ergebnisse in der Subtilität der Intonation, in der Beherrschung des Timbres und in der Vermittlung des Stils der verschiedensten Werke - von französischen Liebesarien bis zu russischen Bauernliedern. Schließlich hat ihn die Natur mit einer Stimme begabt, die in ihrer Kraft selten ist. Und doch bemühte er sich auf der Bühne nicht einmal darum, ein vollständiges künstlerisches Bild zu schaffen, wofür er in der Musikpresse den treffenden und nicht ohne Sarkasmus ausgesprochenen Spitznamen „melodische Kanone“ erhielt.

Die Unebenheiten in der künstlerischen Gestaltung der russischen Oper in Moskau wurden durch das lange Fehlen eines bedeutenden und ernstzunehmenden Dirigenten noch verschlimmert. Bis 1864 wurde der Platz des ersten Kapellmeisters von S. I. Stutzman eingenommen, einem ehemaligen Regimentsmusiker aus der Provinz, dann Leiter der Blaskapelle des Bühnenorchesters des Bolschoi-Theaters. Allem Anschein nach kam er über das handwerkliche Niveau einfach nicht hinaus. Seit 1864 wurde diese Position von dem Tschechen Jan Šrámek übernommen, der über unvergleichlich mehr Talent und Erfahrung verfügte (ein Vierteljahrhundert zuvor war er Wagners Nachfolger als Dirigent des Rigaer Opernhauses geworden). Selbst nach Šrámeks Tod wurde er von Tschaikowski wohlwollend rezensiert, obwohl der Komponist wie auch andere Rezensenten zu Lebzeiten erhebliche Mängel an seiner Leistung feststellten. Auf jeden Fall ist keiner der Moskauer Kapellmeister dieser Zeit

auch nur annähernd mit Naprawnik, dem musikalischen Leiter der St. Petersburger Bühne, vergleichbar.

Wie aus den Rezensionen der Kritiker und den Aussagen der Memoirenschreiber hervorgeht, war Šramek nicht grundsätzlich gegen die Aufführung neuer Werke russischer Autoren, aber er zeigte keine nennenswerte Initiative und ließ die Sache auf sich beruhen.

Der umfassende Repertoire der russischen Truppe des Bolschoi-Theaters in der zweiten Hälfte der 60er Jahre könnte auf den ersten Blick sogar einen recht günstigen und beeindruckenden Eindruck hinterlassen. Er umfasste etwa dreißig Operntitel russischer und westeuropäischer Komponisten. Darunter waren Glinkas „Ein Leben für den Zaren“ und „Ruslan und Ljudmila“, Dargomyschskis „Ruslka“, „Esmeralda“ und „Der Triumph des Bacchus“, Werstowskis „Askolds Grab“ und „Gromoboi“, Serows „Judith“ und „Rogneda“, Rubinsteins „Die Kinder der Heide oder Ukrainische Zigeuner“, Gulak-Artemowskis „Der Saporoger an der Donau“, Tschaikowskys „Der Wojewode“, Kaschperows „Das Gewitter“, Vietinghoff-Schels „Mazepa“, „Natascha oder Die Wolga-Räuber“ von Wilboas. Unter den Opernkompositionen ausländischer Autoren waren „Der Barbier von Sevilla“, „Semiramide“ und „Wilhelm Tell“ von Rossini, „Lucia di Lammermoor“ von Donizetti, „Die Nachtwandlerin“ und „Norma“ von Bellini, „Fra Diavolo“ von Auber, „Faust“ von Gounod, „Die Hugenotten“ von Meyerbeer, „Der Freischütz“ von Weber und „Halka“ von Moniuszko¹⁶.

¹⁶ Zum Vergleich sei das Repertoire der italienischen Truppe aus denselben Jahren angeführt, das für St. Petersburg und Moskau fast identisch war: „Der Barbier von Sevilla“, „Semiramide“, „Wilhelm Tell“ und „Otello“ von Rossini; „Die Puritaner“ von Bellini; „Fra Diavolo“, „Die Stumme von Portici“ und „Der schwarze Domino“ von Auber; „Rigoletto“, „La Traviata“, „Troubadour“, „Luisa Miller“, „Die Macht des Schicksals“, „Ernani“, „Ein Maskenball“ von Verdi; Gounods „Faust“, Meyerbeers „Die Hugenotten“, „Der Prophet“, „Dinorah“ („Der Nordstern“) und „Die Afrikanerin“ von Thomas; Flotows „Martha“; Mozarts „Don Giovanni“ und mehrere andere Werke.

Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass ein beträchtlicher Teil der neuen russischen Opern entweder eine verschlechterte Wiederholung früherer Petersburger Produktionen darstellt („Rusalka“, „Judith“), oder äußerst schwache Werke sind („Mazepa“, „Das Gewitter“, „Natascha oder Die Wolga-Räuber“) oder gehören zu den Beispielen von Produktionen, die nur wenige Male bis hin zu einer einzigen Aufführung aufgeführt wurden („Esmeralda“, „Der Triumph des Bacchus“ - Saison 1866/67). Auch die Auswahl der Opernwerke westeuropäischer Komponisten ist eindeutig zweitrangig - bis auf wenige Ausnahmen ist sie offenkundig auf das italienische Opernhaus ausgerichtet, wobei die Auswahl der Werke überwiegend aus der vergangenen Epoche stammt.

Mit anderen Worten, wenn man das Moskauer Musiktheater der 60er Jahre beschreiben will, muss man Kriterien heranziehen, die sich wesentlich von denen der St. Petersburger Oper unterscheiden - anders in Bezug auf die Qualität (die unwillkürlich auf ein niedrigeres Niveau sinkt) und manchmal auch in Bezug auf die Berichterstattung über bestimmte Fakten des Theaterlebens, die nur selten die Bedeutung eines nationalen künstlerischen Ereignisses erlangen. Hier sind die traditionellen Vorlieben des Moskauer Publikums zu

berücksichtigen und die manchmal etwas übertriebenen Einschätzungen der Moskauer Presse zu bedenken. Die Moskauer Rezensenten haben in einer Reihe von Fällen viele Unzulänglichkeiten von Opernpremierer bewusst durch die Finger geschaut, und zwar nicht so sehr aus „Lokalpatriotismus“, sondern aus Sympathie für ihr Theater und aus der Einsicht heraus, dass eine rechtzeitige moralische Unterstützung und ein Lob zumindest einiger Details der Aufführung unter den gegebenen Umständen bessere Ergebnisse erzielen kann als eine objektiv gerechte, aber mörderisch harte kritische Verurteilung.

Es ist auch wichtig, bestimmte Unterschiede zwischen den Moskauer und den St. Petersburger Theaterbesuchern festzustellen.

Obwohl die Moskauer Dargomyschskis „Rusalka“, Serows „Rogneda“ und Moniuszkos „Halka“ offen und emotional aufnahmen und in ihrer Kunstwahrnehmung dem Petersburger Publikum in nichts nachstanden, herrschte im Zuschauerraum des Moskauer Bolschoi-Theaters auch in den 60er Jahren noch eine etwas patriarchalische Atmosphäre. Dies äußerte sich auf verschiedene Weise: in den Details des Theaterlebens, im starren Festhalten des Publikums an bestimmten Lieblingsstücken und im vorherrschenden Charakter der Moskauer Benefizvorstellungen.

So war es allen Personen, die ein Abonnement für die ganze Spielzeit für die Loge des Bolschoi-Theaters hatten, erlaubt, ihren eigenen Tisch, Stühle, eine Couch, ein Buffet für Süßigkeiten und Obst in den dahinter liegenden Raum (abgetrennt durch einen Vorhang) zu stellen, was diesem Gebäude teilweise noch die Funktionen eines stadtweiten „großen Wohnzimmers“ verlieh und den Charakter der Wahrnehmung der Aufführung nicht unwesentlich beeinflussen konnte.

Werstowskis „Askolds Grab“ war nach wie vor das beliebteste Werk bei den Besuchern und das finanziell lukrativste für die Verwaltung und daher das meistgespielte Stück am Bolschoi-Theater. Auf der Bühne des Maly-Theaters wurden manchmal (wenn auch immer seltener) Vaudevillestücke mit seiner Musik aufgeführt, die sehr alt waren und aus den 1820er Jahren stammten (z. B. „Der neue Streich oder Theatralische Schlacht“ und „Der neue Paris“). Selbst das neunzig Jahre alte „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“ wurde relativ oft aufgeführt (z.B. 1867-1869 mindestens 13 Mal).

Die Tradition regelmäßiger Wiederaufführungen alter Musiktheaterstücke wurde vor allem von der älteren Schauspielergeneration unterstützt (da sie das Recht hatte, ihre Lieblingsstücke an offiziell festgelegten Benefiztagen aufzuführen). Die Begünstigten genossen es, in einer Oper, einem Vaudeville oder einem Musikdrama aus der Zeit ihrer Jugend aufzutreten, und das Publikum war nicht weniger neugierig, sich wieder an die „gute alte Zeit“ zu erinnern. Dabei kam es manchmal zu interessanten Zufällen bei den Titeln der historisch aufeinander folgenden Werke. So wurden im Herbst 1866 auf den Moskauer Bühnen des Bolschoi- und des Maly-Theaters fast gleichzeitig die Oper „Die Meerjungfrau“ von Kauer (d.h. „Lesta, die Dnjepr-Meerjungfrau“, Teil I, inszeniert 1804), der dramatische Auszug „Rusalka“ von Puschkina (mit Musik von Aljabjew aus der Inszenierung von 1838) und „Rusalka“, eine Oper von Dargomyschski, aufgeführt.

Es gibt noch mehr solcher Beispiele, aber unter dem Gesichtspunkt der Entwicklung der Opernkunst ist eine relativ kleine Gruppe von Aufführungen von

wirklichem historischem Interesse: die Moskauer Premiere und Wiederaufnahme von Dargomyschskis „Rusalka“, die triumphale Wiederaufnahme von Glinkas „Ruslan und Ljudmila“ am Bolschoi-Theater, die Inszenierung von Serows „Rogneda“ und die Premiere von Tschaikowskis erster Oper „Der Wojewode“.

Die erste der Moskauer Inszenierungen von „Rusalka“, die 1859 - zweieinhalb Jahre nach der Petersburger Premiere - stattfand, ist untrennbar mit dem Namen von J. A. Semjonowa verbunden. Das Ausmaß des Talents dieser herausragenden Sängerin und Schauspielerin wird durch viele Fakten ihrer schöpferischen Biografie belegt: ihre Ernennung durch Glinka für die Rolle der Ljudmila bei der Uraufführung von „Ruslan“ in St. Petersburg, brillante Darbietungen in den weiblichen Hauptrollen der Opern „Ein Leben für den Zaren“, „Askolds Grab“, „Der Freischütz“, „Troubadour“, „Norma“, „Die Nachtwandlerin“, die begeisterten Kritiken über ihr Talent und Können von A. N. Serow, F. A. Koni, die langjährige kreative Freundschaft mit Dargomyschski. Sie war es, die bei einem ihrer Besuche in der Hauptstadt die Idee hatte, „Rusalka“ auf der Bühne des Moskauer Bolschoi-Theaters aufzuführen; sie bestellte auch eine Kopie der Partitur (und bewahrte so den Text des Autors für die Nachwelt, da die Originalnoten bald darauf beim Feuer des Zirkustheaters verbrannten) und übernahm die kreativen und administrativen Aufgaben.

Die Rollenauswahl für die Moskauer Premiere von „Rusalka“ erwies sich insgesamt als erfolgreich. Semjonowa spielte die Rolle der Natascha hervorragend, der talentierte Sänger und Künstler M. W. Wladislawlew übernahm die Rolle des Fürsten. Die Rolle der Fürstin wurde erfolgreich von D. M. Leonowa gespielt, die eigens dafür aus St. Petersburg angereist war. Über die Darstellung des Müllers durch D. W. Kurow haben die Kritiker praktisch nichts erwähnt, so schlecht war er sowohl im Singen als auch im schauspielerischen Spiel (hier ist übrigens eine für das Moskau jener Jahre sehr typische, heikle Technik der Kritik durch „Schweigen“ zu sehen).

Daraus folgt, dass nach dem Willen des Schicksals in Moskau, anders als in St. Petersburg, von Anfang an die Rolle der Natascha und nicht die des Müllers im Mittelpunkt des Werkes stand, und aufgrund dieses Umstandes waren die ästhetischen Akzente der St. Petersburger und Moskauer Inszenierungen etwas anders verteilt. Auch Beresowski, der damals noch an der Macht war, bezeugte den unbestrittenen Erfolg seines Kollegen und Freundes in diesem Metier, wenngleich er einen versteckten Anflug von Neid nicht vermeiden konnte: „... das Ding ist klug und talentiert. Mir ist eine Sache an der Oper aufgefallen, und ich weiß nicht, ob sie falsch ist? Die Wissenschaft zermalmt die Melodie. Da ist kein Platz für Gesang. Aber es ist hervorragend orchestriert und dramatisiert! Ehre und Ruhm für das russische Talent“ (50, 32).

Vier Jahre lang blieb J. A. Semjonowa die Hauptdarstellerin der Rolle der Natascha im Moskauer Bolschoi-Theater. Die letzte Aufführung der „Rusalka“ in dieser Produktion fiel mit ihrer Abschiedsvorstellung am 14. April 1863 zusammen.

„Rusalka“ wurde 1865 in Moskau wiederaufgenommen - die erste Aufführung fand am 26. Oktober statt, zwei Monate vor der Neuinszenierung im Mariinski-Theater. Der Erfolg der Oper bei den Moskauern war derselbe, sogar etwas größer, aber immer noch nicht so überwältigend wie in St. Petersburg im selben Jahr. Ich denke, dafür gab es zwei Gründe. Der Hauptgrund war folgender: wie bereits erwähnt, war für das Moskauer Publikum zunächst das Drama von

Natascha und nicht das vom Müller die zentrale künstlerische Idee von „Rusalka“.

Ein weiterer Grund war, dass die Moskauer Besetzung im Allgemeinen schlechter war als die vorherige. Zwar wurde die Rolle der Fürstin von E. Recht gesungen - einer Schauspielerin mit einer sehr guten Altstimme. Die Rolle des Fürsten - immer noch von M. W. Wladislawlew gespielt. Der neue Darsteller der Rolle des Müllers - ein Sänger mit starken stimmlichen Daten S. W. Demidow - spielte eine unwichtige Rolle. Aber was war am ärgerlichsten - A. R. Annenskaja, die in der Rolle der Natascha J. A. Semjonowa ersetzte, konnte weder gesanglich noch schauspielerisch mithalten, und die Aufführung drohte wegen des Fehlens mindestens einer der Hauptfiguren zu scheitern, auch wenn sie vom Publikum des Bolschoi-Theaters positiv aufgenommen wurde.

Diese latent kritische Situation legte sich schon zwei Monate später, als A. D. Alexandrowa-Kotschetowa die Rolle der Natascha spielte. Ein paar Jahre später schrieb M. J. Kublizki objektiv über sie: „Ihr Spiel zeichnete sich durch Vornehmheit und Zurückhaltung aus, was viele für Kälte hielten, sie war nie eine leidenschaftliche und energische Schauspielerin, aber ihr Spiel und ihr Gesang zeichneten sich immer durch eine große Innigkeit und Wahrheit aus“ (112, 259).

Der eigentliche Erfolg stellte sich jedoch erst später ein - in der Spielzeit 1866/67. Die Rolle der Natascha wurde dann von A. G. Menschikowa gespielt, die ihren Part unter Dargomyschskis Leitung bearbeitete und eine weitgehend neue Interpretation der Figur schuf, die das Publikum durch ihre besondere Leidenschaft und Dramatik überzeugte. Eine herausragende Leistung ist die durchgehende Entwicklung des Charakters der Heldin vom ersten bis zum vierten Akt. Der letzte Akt stellte indessen immer eine große Schwierigkeit bei der Konzeption der Figur dar und war für die Schauspielerinnen oft ein echter Stolperstein, wie A. N. Serow nach Menschikowas Tournee durch St. Petersburg und ihrer Aufführung der „Rusalka“ auf der Mariinski-Bühne scharfsinnig bemerkte (siehe: 300, 79-80).

Neben Menschikowa waren in den Moskauer Aufführungen ein junger Tenor mit einer Stimme von sehr angenehmem Timbre, A. N. Nikolajew (Der Fürst), eine hervorragende Altistin, I. I. Honoré (Die Fürstin), und S. W. Demidow, der damals ständig in der Rolle des Müllers zu sehen war (die Moskauer Bühne hatte damals kein Glück mit würdigen Darstellern für die Rolle des Müllers). Die Aufführung von „Rusalka“ am 8. Februar 1867 mit den oben genannten Künstlern war besonders erfolgreich und wurde von allen als ein wahres Fest der Kunst gewürdigt, auch weil Dargomyschski im Zuschauerraum anwesend war.

Bei allen Verdiensten dieser „Rusalka“-Aufführung muss man zugeben, dass der Erfolg, so groß er auch gewesen sein mag, doch eher lokaler Natur war und die weitere Entwicklung des russischen Musiktheaters vor allem dadurch beeinflusst hat, dass man in St. Petersburg auf eine Reihe guter Sängerinnen und Sänger aufmerksam wurde und die Theaterverwaltung in der Hauptstadt daran dachte, Menschikowa in die russische Operntruppe auf die Mariinski-Bühne einzuladen, auch wenn dieser Schritt das Moskauer Bolschoi-Theater wieder einmal dezimiert hätte.

Die Aufführung von „Ruslan und Ljudmila“ im Januar 1868 hatte eine ganz andere gesellschaftliche und kulturelle Bedeutung.

In seinem Artikel über die Moskauer Uraufführung von Glinkas Oper kommentierte Laroche die Aufführung im Bolschoi-Theater folgendermaßen: „.....

in Moskau fand nicht nur für Theaterbesucher und Musikliebhaber, sondern auch im nationalen Sinne ein bedeutendes Ereignis statt: An diesem 29. Januar wurde in Moskau, das seit etwa zwanzig Jahren kein unsterbliches Werk der Opernkunst mehr gehört hatte - ein Werk, das von einem Russen geschrieben wurde und „Ruslan und Ljudmila“ heißt -, diese Oper wieder aufgeführt, in einem vollen Theater und mit glänzendem Erfolg. In der Geschichte unserer musikalischen Entwicklung stellt eine solche Tatsache eine Epoche dar; es sei die Hoffnung erlaubt, dass sie allgemein auf unser nationales Bewusstsein zurückwirkt, dass das stolze und freudige Gefühl, das im russischen Herzen durch die Betrachtung eines so inspirierten, so makellos vollendeten Kunstwerks wie „Ruslan und Ljudmila“ erregt wird, durch den Gedanken geweckt wird, dass eine solche Oper von unseren jungen Leuten geschaffen werden könnte, wird für unsere allgemeine Entwicklung nicht fruchtlos vorübergehen, dass die Kraft des Geistes, die für jede Nation notwendig ist, die dazu berufen ist, etwas Großes auf dem Gebiet der Geschichte zu tun, durch den allgemeinen, begeisterten Genuss dieser erhabenen und majestätischen Dichtung unseres einheimischen, russischen Künstlers gestärkt werden wird“ (141, 157-158).

Laroche's Artikel wurde, wie aus dem Text leicht ersichtlich ist, unter dem Druck von Gefühlen der Freude und des Stolzes geschrieben, die ihn überwältigten. Dennoch war der hervorragende Kritiker in der Lage, nicht nur die Bedeutung der Tatsache einer solchen Theateraufführung aus der Vogelperspektive zu sehen und zu begreifen, sondern auch deren historische Bedeutung gleich in mehrfacher Hinsicht zu beurteilen: für Moskau, das Glinkas Meisterwerk „seit etwa zwanzig Jahren“ nicht mehr gehört hatte; für die Kultur ganz Russlands, wo selbst begeisterte Theaterbesucher die Inkarnation „Ruslans“ auf der Bühne bisher nur in einer stark verkommenen, extrem verkürzten Version des Mariinski-Theaters aus den 60er Jahren kennengelernt hatten; und für die Festigung der Stellung der russischen Kunst unter den anderen europäischen, insbesondere slawischen Nationen. Hier erinnert Laroche an die brillanten Aufführungen von „Ruslan“ in Prag im Jahr 1867 (zum zehnten Todestag des großen russischen Komponisten) und schreibt dann schmerzlich: „Ein ganzes Jahr lang mussten wir Moskauer die Demütigung ertragen, dass die Tschechen auf der Bühne eine Oper eines russischen Komponisten bewunderten, der für uns ein Mythos war. Es ist an der Zeit, auch das zu beenden!“

Laroche lobt das Stück vor allem dafür, dass es fast keine der üblichen Kürzungen enthält, die die Absicht des Autors verfälschen.

Doch was stellte die Inszenierung von „Ruslan und Ljudmila“ von 1868 wirklich dar?

In diesem Fall kann man sich nur mit großer Vorsicht auf Laroche verlassen, denn der Kritiker, der seinen Artikel „bei guter Gesundheit“ begonnen hatte, hatte nach den Gesetzen des Genres kein Recht, seinen Ton abrupt zu ändern und ihn ganz „in Ruhe“ zu beenden. Außerdem stellte er in diesem Fall die künstlerische Absicht über die konkrete Umsetzung und folgte in Würdigung der wahrhaft heroischen Bemühungen des Bolschoi-Theaters manchmal der Tradition der Kritik durch „Auslassung“ oder „Untertreibung“. Andere Kritiker waren wählerischer und härter, und ihre Meinungen ermöglichen es manchmal, Laroche zu korrigieren oder besser zu verstehen.

Laroche unterscheidet die Aufführung von „Ruslan und Ljudmila“ in Moskau in „zwei völlig gegensätzliche Seiten: vokal und instrumental“.

Was die „instrumentale Seite“ und die Rolle des Dirigenten I. O. Šramek in der Aufführung betrifft, hält es der Kritiker nicht für nötig, seinen Zorn zu zügeln, obwohl er seinen Namen nicht direkt nennt: „Unter der mörderisch gleichgültigen Rute des Herrn Kapellmeisters verschwanden der Charme, der Luxus von Glinkas Orchester“ (141, 161). Auch W. F. Odojewski schrieb nach der Premiere in sein Tagebuch: „Šramek ist der talentloseste Kapellmeister der Welt – „Ruslan“ wurde geprobt, nicht gespielt“ (73, 240).

Gegenüber Schauspielern ist Laroche toleranter, und manchmal, um die Wahrheit zu sagen, um sie nicht zu beleidigen, zeigt er ein wahres Wunder an diplomatischem Taktgefühl.

Bei den besten Interpreten ist dies jedoch nicht erforderlich. Laroche lobt die Begünstigte I. Honoré in der Rolle des Ratmir aufrichtig, aber mit ein wenig Zurückhaltung. Er bewundert die Darbietung von Finns Ballade durch den jungen Sänger A. S. Rapport und fügt lediglich hinzu, dass „der junge, glühende Mann unter Finns grauem Haar zu deutlich sichtbar war“ (141, 160). Laroche widerspricht Menschikowa in ihrer Interpretation von Ljudmilas Darstellung als einer seiner Meinung nach zu leidenschaftlichen und sogar energischen Natur: „...das ist nicht bei Glinka, aber man kann nicht umhin zuzugeben, dass es sehr schön war“ (ebd.).

Wir lesen nun mit größter Aufmerksamkeit die Schlüsselsätze dieses Abschnitts des Artikels, der mit der Versicherung des Kritikers beginnt: „Die stimmliche Leistung wurde vom Guten beherrscht.“

Über Ruslan: „Radoneschski war natürlich nicht der heldenhafte Ritter Ruslan, aber er sang ganz zufriedenstellend.“

Über Gorislawa: „Turtschaninowa, eine keineswegs hoffnungslose Sängerin, die aber bei ihrem Debüt so schüchtern war, dass sie erst ihre Intonation und dann ihr Taktgefühl verlor.“

Über Bajan: „Die Rolle von Bajan wurde von Herrn Orlow nicht gut, aber nicht schlecht gespielt.“

Über Farlaf: „Demidow war zu unrentabel, um sich mit einem so brillanten Vorgänger [wie O. A. Petrow] zu vergleichen, der ganze wunderbare Humor dieser Person in seiner Darstellung verschwand spurlos.“

Über Swjatosar (den fast schon stimmlosen Italiener Finocchi) und Naina (Rosanowa) verliert der Kritiker kein einziges Wort.

Über die Inszenierung von Tänzen: „statt der ... komischen Tänze der Araberinnen... flatterten auf unserer Bühne Ballerinen mit dem üblichen Anmut. Anstelle der Lesginka tanzte die schöne und talentierte Frau Schaposchnikowa (natürlich nicht freiwillig) etwas ganz anderes“ (141, 160).

Um den Gesamteindruck zu vervollständigen, wäre es sehr aufschlussreich gewesen, die gestalterische Seite in irgendeiner Weise zu charakterisieren, z.B. die Bühnenbilder von „Ruslan“ für die Prager (1867) und Moskauer (1868) Inszenierung zu vergleichen, zumal die Prager Skizzen eigens von dem russischen Künstler und Akademiker I. I. Gornostajew verfasst wurden und die Inszenierung des Bolschoi-Theaters einen überarbeiteten Entwurf von A. A. Roller verwendete, der stilistisch aus den 1840er Jahren stammt. Laroche wich jedoch aus, entweder weil er sich nicht kompetent genug fühlte oder weil er auf die große Popularität der detaillierten Beschreibungen der Prager Bühnenbilder von W. W. Stassow zählte (sie wurden am 4. Februar 1867 in der „St. Petersburger Wedomosti“ veröffentlicht), oder er wollte die russische Operngesellschaft nicht vor den Kopf stoßen, die einfach nicht über ausreichende finanzielle Mittel verfügte¹⁷.

¹⁷ Die Kulissen der verschiedenen Gemälde wurden von Gornostajew für Prag in stilistisch kohärenter Weise, mit großem Geschick und einer fein durchdachten Korrelation des Ganzen mit sehr zahlreichen und auf ihre Weise ausdrucksstarken Details ausgeführt. Sie erwecken jedoch heute den Eindruck einer gewissen Sperrigkeit und übertriebenen Häuslichkeit und erinnern in der Art der Ausführung nicht einmal an Opernszenen, sondern an Länderpavillons auf den damals regelmäßig veranstalteten Europa- und Weltausstellungen. Übrigens verwendet Gornostajew im Gegensatz zu Roller die Pavillontechnik zum Bau von Bühneninterieurs, das heißt, er errichtet tatsächlich Wände, Säulen und hängt Decken auf. In der Mitte von Nainas Schloss gibt es einen echten Brunnen, der ständig läuft. Der Bühnenraum wird mit Gaslampen beleuchtet, und in einigen Episoden greift er auf die neueste Innovation zurück - elektrisches Licht. Dies konnte die Wirkung auf das Publikum nicht verfehlen und erzeugte, nicht ohne die Hilfe von Stassows Artikeln, das Gefühl, dass diese Szenerie der Musik Glinkas so nahe wie möglich kam.

Während Rollers Bühnenbild die Merkmale einer magisch-romantischen Aufführung in Glinkas Werk hervorhob, hat Gornostajews Entwurf, der seine Leichtigkeit, Schönheit und Raffinesse verloren hat, noch nicht jene wesentlichen Qualitäten in der Oper „Ruslan und Ljudmila“ zum Vorschein gebracht, die es uns erlauben würden, sie als ein episches Werk vom Standpunkt des Bühnenbildes aus zu bewerten.

Andererseits erweckte das Rollendesign von „Ruslan und Ljudmila“ am Bolschoi-Theater in den 60er Jahren bei vielen Menschen den Eindruck veralteter Naivität, die bis zu anekdotischen Momenten reichte (z. B. das Kostüm von Ratmir mit goldenem Helm, ausgefallenem Türkisschmuck und Straußenfedern, wie sich I. Honoré in ihren Memoiren erinnert).

Wenn wir unsere Beobachtungen anhand von Artikeln und Notizen in Zeitungen und Zeitschriften, Memoiren und Tagebüchern verschiedener Personen zusammenfassen, können wir mit Sicherheit sagen, dass Laroche bei allem Enthusiasmus die Moskauer Uraufführung durchaus nüchtern beurteilte, den Eklektizismus und eine gewisse Altmodischheit der Inszenierung, die Mängel der gesanglichen Leistung und vor allem die unbefriedigende Leistung der meisten Schauspieler sah, solche benannten und unbenannten erheblichen Mängel, die die Aufführung manchmal einfach auf ein provinzielles Niveau reduzierten und allgemein Zweifel aufkommen ließen: kann die Bolschoi-Oper ein so großes künstlerisches Unternehmen bewältigen und wie lange wird die Oper im Repertoire bleiben?

Laroche verstand aber auch, wie sehr alle Aufführungsfehler und ästhetischen Mängel vor dem Wunder der Wirkung von Glinkas Musik in den Hintergrund treten, wenn Glinka selbst - wie durch die Köpfe eines gleichgültigen Dirigenten, gleichgültiger Bühnenbildner und mangelhafter Schauspieler - dem gebannten Publikum in den Zuschauerraum zu reichen scheint. Aus der Perspektive der öffentlichen Bürgerschaft und aus historischer Sicht erwies sich der Kritiker in der Wahl des allgemeinen lobenden Tons seiner Äußerungen in der Presse als völlig richtig, denn die Mängel der Aufführung schienen irgendwie in den Hintergrund zu treten, während das Ereignis, das damals in Moskau stattfand und scheinbar unrealistisch, aber dennoch real war, das kulturelle Leben Russlands erregte, eine neue Welle des Interesses an „Ruslan und Ljudmila“ beim Publikum und bei der Musikkritik auslöste, die Popularität dieser Oper in St. Petersburg drastisch erhöhte, wo sie viel häufiger aufgeführt wurde, die Theaterverwaltung der Hauptstadt erheblich verletzte und sie dazu veranlasste, die Vorbereitung angemessener Interpretationen, neuer Bühnenbilder und Kostüme

für die darauf folgende, herausragende Inszenierung des Opernmeisterwerks von Glinka auf der Bühne des Mariinski-Theaters (1871) zu fördern.

Nach „Ruslan“ war auch der durchschlagende Erfolg von „Rogneda“ im Dezember 1868 in Moskau recht bemerkenswert, vor allem im Gegensatz zu dem Moskauer Misserfolg von „Judith“ drei Jahre zuvor. Die Moskauer nahmen Serows zweite Oper in der Ästhetik von „Askolds Grab“ wahr und sahen in dem St. Petersburger Komponisten einen Fortsetzer der Operntradition Werstowskis. Im Großen und Ganzen entsprach die Inszenierung des Bolschoi-Theaters fast genau der Mariinski-Inszenierung, die durch Serows Wunsch und den Inszenierungsplan, den er dem Regisseur N. Sawitzki gegeben hatte, vorgegeben war. Die Schauspielerinnen und Schauspieler - I. I. Honoré, D. A. Orlow, S. W. Demidow in den Rollen der Rogneda, des Ruald und des Wanderers - gaben den Solisten der Hauptstadt nicht nach und gestalteten ihr Stück zu einem leuchtenden Bühnenbild. Schwieriger war der Fall mit dem Darsteller des Fürsten Wladimir der Roten Sonne - P. A. Radoneschski, der in der Tat der einzige Kandidat für die Hauptrolle war, aber allen als sehr schlechter Schauspieler bekannt war. Der Komponist, der über diesen Umstand im Voraus sehr besorgt war, erinnerte den Regisseur in fast jedem Brief an den fleißigen, aber schauspielerisch unbegabten Sänger und drängte ihn, mit ihm ausführlich und beharrlich zu proben, wobei er buchstäblich jedes Detail einstudierte. Dennoch zeigte Radoneschski bei der Premiere keine gute Leistung, obwohl er sich weiter steigerte und schließlich einmal Tschaikowskis Lob erntete: „Herr Radoneschski war heute Abend so Feuer und Flamme, dass er sogar gut spielte, was ich nicht von ihm erwartet hatte“ (378, 49).

Wenn man von der Uraufführung von „Rogneda“ in Moskau spricht, kann man nicht umhin, ein wichtiges soziales Detail im Zusammenhang mit dem Erfolg der Aufführung zu erwähnen. Das Theater war sehr ungleichmäßig gefüllt - im Parterre gab es keinen einzigen freien Platz, die Galerie und die oberen Ränge waren buchstäblich zum Bersten voll mit Zuschauern, und die Logen im Zwischengeschoss waren zu zwei Dritteln leer, was nicht nur den Eindruck einer Gleichgültigkeit der Moskauer Aristokratie gegenüber der neuen Oper vermittelte, sondern sogar eine Art demonstrativer Verachtung, entweder für den eigentlichen Vertreter der Petersburger Opernschule oder für die sozialen und philosophischen Ideen und die manchmal bewusst krude Musik von Serows Oper (siehe: 201, 345).

Im Gegensatz zu „Rogneda“ wurde die Inszenierung der frühesten Oper Tschaikowskis, „Der Wojewode“ (Uraufführung am 30. Januar 1869), am Bolschoi-Theater offenbar aus dem Ruder gelaufen, wie man sagt. Die Sängerin I. Honoré erinnerte sich später über das Bühnenbild: „Die Direktion, die sich selbst treu geblieben ist, hat selbst für diesen begabten Komponisten nichts getan ... Ich erinnere mich an ein Haus, das genau in der Mitte der Bühne stand, die Architektur ist nicht so schweizerisch, nicht so russisch; der Balkon befand sich genau unter dem Dach, und als Wojewode ... in einem leidenschaftlichen Impuls in der Verfolgung seiner Geliebten die Treppe zum Balkon hinaufstieg, kam sein Gürtel über das Dach des Hauses“ (208, 322).

Auch die Aufführung war sehr schlecht. Der Wojewode wurde von Finocchi gesungen, einem italienischen Bass, der fast seine Stimme verloren hatte. Auch die russischen Künstler S. W. Demidow als Dubrowin und A. S. Rapport als Bastrjukow waren weit davon entfernt, ihr Bestes zu geben. Selbst der Moskauer Publikumsliebbling A. G. Menschikowa in der Rolle der Marja

Wlasjewna enttäuschte alle. Umso bezeichnender ist es, dass die Oper trotz alledem beim Publikum gut ankam, das bereits genug Erfahrung gesammelt hatte, um die Vorzüge der Musik in den Mängeln der Inszenierung zu erkennen.

Doch das Lob und die Kritik an den russischen Sängern, die unterschiedlichen Meinungen der Kritiker - all das erschien plötzlich unbedeutend und wurde von äußerst ernsten und sehr unangenehmen Nachrichten überschattet, die die grundlegenden Interessen des Moskauer Opernhauses direkt betrafen und die Existenz der russischen Oper in Moskau erneut bedrohten. Nach vierjähriger Unterbrechung hatte der italienische Unternehmer Merelli im Einvernehmen mit der Petersburger Direktion wieder die volle Macht über das Moskauer Bolschoi-Theater erlangt.

Die organisatorischen und kreativen Beziehungen zwischen den russischen und den italienischen Opernhäusern in St. Petersburg und Moskau wurden in diesem Kapitel bereits mehrfach erörtert. Es ist jedoch ratsam, hier speziell auf diese Frage einzugehen, um die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen ihrem Wettbewerb unter den grundsätzlich unterschiedlichen Bedingungen des Petersburger und Moskauer Theaterlebens deutlicher herauszustellen.

Die Verwaltungsmethoden der italienischen Unternehmer bei der Leitung von Operngesellschaften im Russland jener Zeit waren praktisch überall dieselben. Aus finanziellen Gründen rekrutierten sie eine relativ kleine Gruppe von Sängern und Sängerinnen mit durchschnittlichem Talent und Können als Basis einer Operntruppe und bemühten sich, wenn möglich, einige russische Schauspieler hinzuzufügen. Dann schlossen sie zeitlich befristete Verträge mit weltberühmten italienischen Hauptdarstellern und Primadonnen für die Hauptrollen ab und versuchten, sie zu solchen Zeiten nach St. Petersburg und Moskau einzuladen, dass einerseits ein intensiver kreativer Wettbewerb zwischen den Sängern aufrechterhalten wurde und andererseits unter den regelmäßigen Besuchern des Opernhauses verschiedene Gruppen von Bewunderern dieser oder jener Primadonna oder dieses Hauptdarstellers auftauchten.

Die Sänger und Sängerinnen der italienischen Schule unterstützten solche Formen von „theaternahen Beziehungen“ und Intrigen manchmal bereitwillig, manchmal mieden sie sie, was jedoch für die Unternehmer keine wesentliche Rolle spielte. In St. Petersburg beispielsweise veranstalteten Ende der 60er Jahre Gruppen von Anhängern von Adeline Patti und Christina Nielson - in den Zeitungen wurden sie als „Pattomanow“ und „Nielsonistow“ bezeichnet - einen regelrechten Wettbewerb, um ihre Begeisterung zum Ausdruck zu bringen, und die St. Petersburger Presse druckte regelmäßig Korrespondenzen darüber ab, wie viele Blumenkörbe sie den Schauspielerinnen brachten und wie viel Schmuck sie ihnen schenkten.

In Moskau fiel zur gleichen Zeit eine ähnliche Rolle einer bemerkenswerten Sängerin der italienischen Schule, wenn auch französischer Herkunft, Désirée Artôt, zu. „Frau Artôt wird auf der Bühne erscheinen“, schrieb der Korrespondent der „Russischen Wedomosti“ Graf W. A. Sollogub, „und jeder denkt, dass das Bühnenbild, die Beleuchtung, die Kostüme, die Chöre, das Orchester - all das ist nichts, keine Aufmerksamkeit wert. Wie Ludwig XIV. einst sagte: der Staat bin ich, so kann Frau Artôt sagen: die Moskauer italienische Oper bin ich! Wenn sie auf der Bühne erscheint, hat sie das Ohr und die Augen auf allen Seiten. Alles andere geschieht, um ihren Abgang vorzubereiten oder ihr Ruhe zu verschaffen“ (312).

Ein solches Prinzip der extremen Konzentration auf einen einzigen herausragenden Interpreten war dem Wesen der russischen Oper zutiefst fremd.

Ein weiterer Unterschied ist zu beachten. In den allermeisten Fällen verkauften italienische Unternehmer Karten für Operaufführungen nur im Abonnement, was ihnen große finanzielle Vorteile versprach. Ein Musikliebhaber, der zum Beispiel Paolina Lucca in Gounods „Faust“ oder Mozarts „Don Giovanni“ auf der Bühne sehen und hören wollte, musste für die Aufführungen, in denen die italienischen Künstler auftraten, einen unverhältnismäßig niedrigen Preis bezahlen. Aus diesem Grund gaben russische Opernhäuser in Zeitungsanzeigen übrigens immer den vollen Namen der Oper an, während italienische Opernhäuser sich meist auf zwei Worte beschränkten: Opera italien.

Solche Theatertraditionen wurden von italienischen Unternehmern sowohl in St. Petersburg als auch in Moskau eingeführt. In St. Petersburg beschränkte sich ihre Wirkung jedoch auf die psychologische Beeinflussung des Publikums und das Ringen um möglichst viele Zuschauer im Theater, während im administrativen Bereich keine ernsthafte Gefahr bestand, da die russische Operngesellschaft über die Mariinski-Bühne verfügte.

In Moskau hingegen gab es einen regelrechten Kampf um die einzige Opernbühne des Bolschoi-Theaters - ein Kampf, in dem das russische Ensemble Ende der 60er Jahre trotz aller Bemühungen eine vorübergehende, aber schwere Niederlage erlitt. Die Zahl der Aufführungen der russischen Oper wurde auf eine pro Woche reduziert.

4.

Eine Charakterisierung des Zustands des Musiktheaters in St. Petersburg und Moskau wäre unvollständig, ohne die Besonderheiten der Entwicklung des russischen Balletts in den 60er Jahren in Betracht zu ziehen. Die Anzeichen für seine alles andere als günstige Situation in dieser Zeit ähnelten in vielerlei Hinsicht den Tendenzen der russischen Oper, auch wenn aufgrund der Besonderheit der Ballettkunst dieselben allgemeinen Regelmäßigkeiten hier oft in ganz anderen Formen auftraten.

Bei einer Betrachtung der Rolle des Balletts in der Geschichte der russischen Musik, die sich ausschließlich auf die musikalische Komponente der Ballettpartituren dieser Epoche konzentriert und die Choreographie außer Acht lässt, könnte ein eher unvorteilhaftes Bild entstehen. In der Tat wirken die Partituren der drei bekanntesten Komponisten, die damals in Russland fast ausschließlich Tanzmusik komponierten – C. Pugni, J. Gerber und L. Minkus - losgelöst von ihrer choreographischen Umsetzung blass und künstlerisch wenig interessant. Diese Einschätzung wurde sowohl von Musikwissenschaftlern als auch von Forschern des Balletttheaters wiederholt vertreten.

Der Balletthistoriker J. I. Slonimski sprach in einem sehr scharfen Ton: „Die inhaltslose Ballettmusik von Puni, Minkus und anderen ist einer der Gründe für die Rückständigkeit des Balletttheaters“ (307, 35).

W. M. Krasowskaja, die mit der übermäßigen Kategorisierung und Einseitigkeit und vor allem mit der historischen Unzulässigkeit dieser Einschätzung nicht einverstanden ist, stellt in ihrer Monographie „Russisches Ballett-Theater der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ zu Recht fest, dass es eine unzulässige Vereinfachung wäre, die Gründe für den sicheren Niedergang des russischen Balletts in den 60er Jahren nur mit dem Mangel an großen Talenten der genannten Komponisten zu erklären; sie können nur verstanden werden, wenn das gesamte Problem der Gattung des synthetischen Balletts und die Besonderheiten seiner Entwicklung in dieser Zeit ganzheitlich untersucht werden. Methodisch scheint dieser von dem Ballettforscher vorgeschlagene Ansatz für das Studium der russischen Musikgeschichte notwendig. Andernfalls bleibt zu vieles historisch unentdeckt und wissenschaftlich unverstanden - von der Identifizierung der wesentlichen Tendenzen in der Entwicklung der Ballettkunst bis zum Verständnis der Ursprünge der Ballettformen von Tschaikowski und Glazunow.

Zunächst sollte man sich in Erinnerung rufen, wie die Frage der Urheberschaft eines choreografischen Werkes zu dieser Zeit aussah. Während in der russischen Oper seit der Zeit von Cavos und Werstowski der Komponist als Autor bezeichnet wurde, galt im Ballett in den 60er Jahren und sogar noch später der Choreograf als Autor, und er war es auch. Er wählte die Handlung aus, schrieb das Drehbuch, verteilte die choreografische Inszenierung und gab erst dann den Auftrag an den Musiker, der praktisch alle seine Anweisungen befolgte - von der Anzahl der Musiknummern und ihrem Charakter bis hin zu den spezifischen Tempi und Größen, die dem Genre des Tanzes entsprachen.

Der Ballettmeister hatte das Recht, ohne den Komponisten um Zustimmung zu bitten, neue Nummern mit Musik anderer Komponisten einzufügen und im Allgemeinen jede von ihm gewünschte Änderung des musikalischen Teils vorzunehmen. Darüber hinaus war der Komponist in seiner Arbeit durch zahlreiche Vorschriften über die Art der zu komponierenden Ballettvariationen, Duette, Ensembles, Charakter- und Aktionstänze eingeschränkt. Solche Regeln galten nicht nur nach dem damaligen Kanon der Ballettästhetik als nahezu unantastbar, sondern waren auch in Theaterverträgen festgelegt.

In einer solchen historischen Situation kann man sogar jene nicht seltenen Fälle als gewisse schöpferische Leistungen betrachten, in denen musikalische Nummern aus den Balletten „Undine“, „Esmeralda“, „Das bucklige Pferdchen“ von Pugni oder „Don Quijote“ und der „Goldfisch“ von Minkus als dramaturgische Grundlage dieser Ballette über viele Jahre oder sogar Jahrzehnte beibehalten wurden. Einige dieser Nummern verselbstständigten sich mitunter, ihre populären Melodien wurden von Geigenvirtuosen (z.B. Wieniawski) für die Bühne bearbeitet und dienten als Material für Variationen und Potpourris für das Hausmusizieren.

Auch die Arbeit der Choreographen wurde damals geregelt.

Eine der Voraussetzungen für die Arbeit eines Choreographen am Theater war es, die besten zuvor aufgeführten Ballette im Repertoire zu behalten oder zu aktualisieren. In solchen Fällen wuchs eine choreografische Komposition aus der Vergangenheit oder sogar aus der Zeit vor der Vergangenheit allmählich zu einer regelrechten Kette von Innovationen durch eine Reihe von Choreografen heran, z. B. war es in den 60er Jahren das Ballett „La Fille mal gardée“ von J. Dauberval in einer Art vielschichtiger Überarbeitung durch E. Huss, Ch. Didelot, F. Bernadelli, J. Perrault und M. Petipa. Dank dieser Tradition konnte das

Publikum in St. Petersburg und Moskau regelmäßig „Giselle“, „Paquita“, „Das Donauweibchen“, „Der Korsar“, „Esmeralda“, „Der lahme Dämon“ und auch weniger bedeutende Werke der Ballettkunst sehen, die von der russischen Ballettkompanie aufgeführt wurden.

Eine weitere Aufgabe der Ballettmeister war die Wiederbelebung oder Neuinszenierung von Ballettszenen in Opern westeuropäischer und russischer Komponisten. Leider wurde diese Arbeit in der Regel unerfahrenen oder unbedeutenden Meistern anvertraut, und in der damaligen Presse finden wir häufig Kritiken, die sich über die unbefriedigende Aufführung und das schlechte Bühnenbild von Tanzepisoden in „Ein Leben für den Zaren“, „Ruslan und Ljudmila“ und „Rusalka“ beschwerten.

In jedem Fall aber nahm die Bedeutung der Tanzszenen in den Opern für die Entwicklung des russischen Balletts unweigerlich zu, denn in den Werken von Glinka, Dargomyschski und Serow führten die Ballettepisoden die Choreographen auf die eine oder andere Weise aus dem Kreis stereotyper Bilder und Handlungen heraus, an die sie gewöhnt waren. Darüber hinaus haben die Werke der russischen und westeuropäischen Klassiker allen deutlich vor Augen geführt, dass das Ideal, eine brillante Musik mit einer künstlerisch adäquaten choreografischen Lösung zu verbinden, durchaus realisierbar ist.

Natürlich bestand die Hauptaufgabe eines Ballettmeisters darin, völlig neue Ballette zu inszenieren. Solche, die beim Publikum Erfolg haben, also seinen Ansprüchen genügen und im Großen und Ganzen den neuesten Errungenschaften der Theaterkunst ebenbürtig sind. Doch gerade hier entsprach das russische Ballett der 60er Jahre am wenigsten den allgemeinen Erwartungen.

Saltykow-Schtschedrin, der dem Ballett viele Seiten widmete, schrieb 1863 mit unverhohlenem Sarkasmus: „Ich liebe das Ballett wegen seiner Beständigkeit. Neue Zustände entstehen; neue Menschen treten auf den Plan; neue Tatsachen werden geboren; die ganze Lebensordnung ändert sich; Wissenschaft und Kunst verfolgen diese Phänomene mit ängstlicher Aufmerksamkeit, ergänzen und verändern teilweise ihren Inhalt - ein Ballett hört von nichts und weiß nichts Das Ballett ist in der Hauptsache konservativ, konservativ bis zum Selbstbewußtsein“ (246, 132).

Solche Äußerungen waren in den 60er Jahren recht zahlreich, nicht nur in den kritischen Reden von Saltykow-Schtschedrin, der immer wieder auf dieses Thema zurückkam und schließlich sogar ein lebhaft parodistisches „Projekt des modernen Balletts“ schuf. Sehr ähnliche Zeilen im Geiste finden sich vielfach im Werk von Nekrassow - vor allem in dem Gedicht „Das Ballett“ und in der satirischen „Parabel von Kissel“, in Epigrammen und Versprachlichungen von Kurotschkin, ganz zu schweigen von weniger begabten Dichtern und Feuilletonisten.

Es ist anzumerken, dass Saltykow-Schtschedrin, Nekrassow und Kurotschkin in höchst künstlerischer Form prägnant und konzentriert die Meinung eines breiten Kreises fortschrittlicher Intellektueller zum Ausdruck brachten, nicht nur die ästhetischen Mängel ihres zeitgenössischen Balletts anprangerten, sondern auch überzeugend aufzuzeigen vermochten, dass sie durch bestimmte soziale Gründe bedingt waren. So zeichnete Nekrassow in „Die Parabel von Kissel“ das charakteristische Bild eines vom Alter her fast dementen Adligen (der Leser konnte in ihm leicht den Direktor der Kaiserlichen Theater, Graf Borch,

wiedererkennen), dem die Regierung nach seiner Tätigkeit in verschiedenen hochverantwortlichen Staatsämtern die praktisch alleinige diktatorische Leitung des Zentralbetriebes anvertraute, obwohl dieser infolge dieser Leitung völlig verfallen war.

Derselbe Autor malte in seinem Gedicht „Ballett“ in lebhaften Farben eine ganze Galerie typischer Personen des höchsten aristokratischen Kreises - die so genannte „Diamantene Reihe“, die die damalige Mode für aufwendige, nach außen hin unterhaltsame Ballettaufführungen bestimmte. Sie hatten in den meisten Fällen einen entscheidenden Einfluss auf die Nominierung von Kandidaten für Verwaltungs- und Theaterpositionen und die Einladung ausländischer Ballettmeister und Tänzer. Der Dichter Kurotschkin erwähnte in seiner Satire „Vorahnung auf 1865“ mit offener Verachtung den Namen des modernsten dieser Ausländer - des Ballettmeisters Saint-Léon.

Sowohl Memoirenschreiber als auch zeitgenössische Forscher sprechen von der Tätigkeit des französischen Ballettmeisters Arthur Saint-Léon in Russland mit einem Hauch von unangenehmer Ironie. Sicherlich haben sie mit ihrer Ironie ebenso Recht wie mit der Tatsache, dass sein choreografisches Werk in St. Petersburg und Moskau in gewissem Sinne als Symbol für das russische Ballett der 60er Jahre dient und, obwohl weit davon entfernt, künstlerisch makellos zu sein, dennoch eine wichtige Seite (oder sogar ein kleines Kapitel) in der Geschichte der Ballettkunst darstellt.

Den Rezensionen, Erinnerungen und anderen Materialien nach zu urteilen, war Saint-Léon ein begabter Mann, vielseitig in seinen Fähigkeiten, fantasievoll und mit einem guten Sinn für Form. Schon in seiner Jugend gelang es ihm, seine Karriere als geschickter Tänzer und Wunderkind der Violine zu starten. Dieser Umstand erwies sich als sehr wichtig für seine schöpferische Biografie, denn in gut der Hälfte seiner Ballette - angefangen bei „Die Teufelsgeige“ (1849, Paris) bis hin zu den Produktionen der 60er Jahre in Moskau und St. Petersburg - verband er auf dem Höhepunkt der Aufführung fachlich einwandfreien Tanz mit virtuosem Geigenspiel: „Mitten in der Handlung nimmt er die Geige und fängt sofort an, sie ohne jede Vorbereitung zu spielen“, - schrieb der Komponist A. Adam (zitiert in: 110, 65). Interessant ist, dass die Verpflichtung, den Tanz mit dem Geigenspiel zu verbinden, sogar in den Vertrag aufgenommen wurde, der zwischen der St. Petersburger Theaterleitung und dem Ballettmeister vor seiner Ankunft in Russland geschlossen wurde.

Das Studium der historischen Dokumente gibt Aufschluss über die wichtigsten Tendenzen in Saint-Léons choreografischen Produktionen. Darunter sind in erster Linie zu nennen: der Wunsch nach der unverzichtbaren Unterhaltung der Aufführung, die bis zum Äußersten getrieben wurde; die Übertragung dramaturgischer und sogar rein tänzerischer Techniken aus der Operette, die damals in Mode war, auf das Ballett, wobei besonders häufig Cancan-Elemente verwendet wurden; die mechanische Verkomplizierung traditioneller Ballettbewegungen; zahlreiche und manchmal spektakuläre, wenn auch ästhetisch oberflächliche Experimente der choreografischen Theatralisierung der Tanzfolklore verschiedener Nationen.

Die Forscher weisen zu Recht auf die Zwiespältigkeit der historischen Rolle Saint-Léons hin, der alle Neuerungen der europäischen choreografischen Schule kannte und nutzte, der selbst einen gewissen Beitrag zur Verbesserung der Technik des klassischen und des Charaktertanzes leistete, der bei der Inszenierung von Ballettszenen eine unbestreitbare Musikalität zeigte, sich aber

bei der Lösung der künstlerischen Hauptidee der Aufführung in den meisten Fällen nicht von ästhetischen Vorbildern leiten ließ, sondern von einem direkten Kalkül für den äußeren Erfolg bei einem bestimmten Publikum mit seinen Vorlieben und Gewohnheiten. Wir dürfen jedoch nicht vergessen, dass er nach seiner Abreise aus Russland, 1870, kurz vor seinem Tod in Paris, sein bestes, weltberühmtes Ballett „Coppélia“ mit Musik von Delibes schuf.

Was die Inszenierungen des Ballettmeisters auf den russischen Bühnen von 1859 bis 1869 betrifft, von denen es mehr als zehn Titel gab (darunter „Jovita oder Mexikanische Räuber“, „Saltarello oder Leidenschaft für den Tanz“, „Graziella oder Liebesspiel“, „Paqueretta“, „Die Perle von Sevilla“, „Salamander“ und andere), so geriet die große Mehrheit von ihnen in Vergessenheit, und viele wurden in der Presse unmittelbar nach den Premieren verspottet. Das gilt insbesondere für den Feuilletonisten „Der Goldfisch“ (1867) nach dem Märchen von Puschkin, in dem die Handlung vom Meer an den Dnjepr verlegt, die alte Frau durch die junge Kosakin Galja und der alte Mann durch ihren Ehemann Taras ersetzt wurde. Der völlige Misserfolg der Inszenierung war jedoch nicht so sehr durch diese Änderungen bedingt, die in gewisser Weise logisch für das Tanzgenre sind, sondern vielmehr durch die starke Inkonsistenz zwischen der Art der künstlerischen Bilder des Balletts und der phantasievollen Struktur von Puschkins Märchen sowie durch ein seltenes eklektisches Durcheinander von Propagandawundern, Flügen und Verwandlungen.

Der Höhepunkt von Saint-Léons Arbeit in Russland und seine populärste Aufführung beim russischen Publikum war das Ballett „Das bucklige Pferdchen“ von 1864, das die heftigsten Reaktionen des Publikums hervorrief und das Publikum und die Presse in zwei gegensätzliche Lager spaltete - begeisterte Bewunderer und Kritiker. Ungeachtet seiner Bewertung wurde es zu einem bedeutenden Ereignis im künstlerischen Leben und blieb, wenn auch mit bedeutenden Veränderungen, für eine sehr lange Zeit, fast bis zum heutigen Tag, im Repertoire.

Die choreografische Form und die Lösung bestimmter Tanzszenen in „Das bucklige Pferdchen“ wurden von Saint-Léon ohne ernsthafte Abweichung von seinen bevorzugten Stereotypen der magischen Ballettaufführung der 60er Jahre geschaffen. Die für den Choreographen charakteristischen Unzulänglichkeiten wurden in den zeitgenössischen Kritiken bereits recht überzeugend festgestellt. Daher bedürfen der beispiellose Erfolg der Aufführung und ihre lange Lebensdauer auf der Bühne einer besonderen Erklärung.

Die Forscher heben hier meist zwei Umstände hervor. Einerseits verweisen sie auf die bemerkenswerte Ausführung vieler Rollen durch begabte russische Tänzer und Ballerinen, denen es dem Vernehmen nach gelang, mit ihrem Tanz und ihrem Spiel die künstlerischen Darstellungen erheblich zu bereichern und ihnen eine recht lebendige nationale Note zu verleihen. Andererseits sagen die Historiker des russischen Balletts zu Recht, dass Saint-Léons Choreographie nur als Schema und Ausgangspunkt für spätere Arbeiten und Änderungen diene, die sowohl von den Darstellern (M. N. Madajewa) als auch von den Choreographen - M. I. Petipa, dann L. I. Iwanow, A. L. Gorski und später T. P. Nikitina, L. A. Pospechin, A. I. Radunski, F. W. Lopuchow und anderen - vorgenommen wurden. Der musikalische Teil des Werks wurde nicht weniger aktiv umgestaltet. Die ursprüngliche Musik von C. Pugni mit Zitaten aus Aljabjews „Nachtigall“ und Rossinis „Tancredi“ wurde durch Nummern aus

Werken verschiedener Autoren - Liszt, Dvořák, Brahms, Tschaikowski, Glasunow und Assafjew - ergänzt und dann spürbar verdrängt.

Gleichzeitig gibt es noch mindestens einen weiteren, fast den wichtigsten Grund für die Popularität und die lange Lebensdauer des Werkes. Er liegt in den ästhetischen Qualitäten von Jerschows Märchen selbst, in seiner Handlung, die äußerst bequem, dankbar und wie geschaffen für die Umsetzung auf der russischen Ballettbühne ist. Die Geschichte der russischen und der Weltkunst kennt viele Beispiele (im Operngenre sei hier Massenets „Don Quijote“ genannt), in denen eine herausragende literarische Quelle die Schauspieler inspirierte und ihnen einen echten Grund gab, sich in ihrer Verkörperung des Bühnenbildes unvergleichlich über die mittelmäßige Musik des Komponisten, die Standardlösung des Choreographen oder den offen gesagt schwachen Text des Librettisten zu erheben. Es scheint, dass das Ballett von Saint-Léon zu solchen Phänomenen gehört.

Natürlich wurde die Handlung von Jerschows Märchen entsprechend den ästhetischen Vorstellungen von Saint-Léon in vielen Episoden verändert und in einigen Momenten melodramatisiert (z. B. die Szenen mit dem in Gefangenschaft schmachtenden und in Ketten gelegten Zarenmädchen). Außerdem weigerte sich der Choreograph aus Zensurgründen, die Rolle des törichten russischen Zaren einzuführen und ersetzte sie durch den listigen östlichen Khan. Der Choreograph hatte die scharfsinnige Warnung des Ballettkritikers A. P. Uschakow nicht beachtet und sich bei der Dramaturgie schwer verkalkuliert: der Tanzteil des Zarenmädchens drängte versehentlich das Bild Iwanuschkas in den Hintergrund, das hauptsächlich durch Pantomime aufgelöst wurde, und die Hauptfigur entpuppte sich eher als passiver Beobachter denn als Teilnehmer am Geschehen.

Dennoch, das farbenfrohe Bild eines russischen Jahrmarkts mit der Verwendung von volkstümlichen Tänzen, die spektakulär inszenierte Szene, in der Iwanuschka ein goldgehörntes Pferd fängt, das choreografische Divertissement der Bewohner des Meeresbodens, auf dem sich der Held auf der Suche nach dem geliebten Ring befindet, und die allgemeine Logik der Entfaltung der Märchenhandlung in den sich abwechselnden Ballettakten - all dies stand nicht allzu sehr im Gegensatz zu Jerschows Werk und entsprach dem sehnlichen Wunsch des Publikums, die Figuren des Lieblingsmärchens der Russen auf der Bühne zu sehen, was infolgedessen die Rezeption der Aufführung durch das Publikum und den Platz des Balletts „Das bucklige Pferdchen“ im Theaterleben der damaligen Epoche bestimmte.

Das allgemeine Bedürfnis nach Ballettaufführungen mit einer national-russischen Handlung sowie der Wunsch, den berühmten französischen Choreographen zu übertreffen, veranlassten den Moskauer Tänzer und Choreographen S. P. Sokolow, 1867 am Bolschoi-Theater ein Ballett zur Musik des Ballettkapellmeisters J. G. Gerber mit dem Titel "Der Farn oder die Nacht des Iwan Kupala" aufzuführen. Die Uraufführung löste einen Sturm von Reaktionen in der Presse aus, die zahlreich und vielfältig waren - von sarkastisch bis panegyrisch, bis hin zu Sokolows triumphaler Erklärung als "Ballett-Wagner, der Erfinder des Balletts der Zukunft" (313). Die Aufführung war in der Tat ein bemerkenswertes Phänomen für die damalige Zeit und in gewisser Weise ein Schritt nach vorn. Es gelang ihr, die Züge der offiziellen Parade zu vermeiden, die für St. Petersburger Ballettproduktionen gewöhnlich

charakteristisch sind, und vielen volkstümlich inspirierten Tänzen einen Charakter von fast folkloristischer Authentizität zu verleihen, was besonders im Tanz „Kamarinskaja“ aus der Szene der Hochzeitsverschwörung im ersten Bild zu spüren ist. Wesentlich blasser in der choreografischen Sprache - stereotyp und sogar epigonal - waren die magischen Episoden im Wald und in der Unterwelt, die in Form eines selbst für die damalige Zeit recht primitiven Divertissements aus Waldmonstern, Nixen, Blumen, Bäumen, Pilzen, Edelsteinen und Metallen aufgebaut waren. Unter aller Kritik war die dekorative Gestaltung, in der der Wald und der Fluss aus den Requisiten von „Askolds Grab“, die Hütte aus „Ein Leben für den Zaren“ entlehnt wurden. Und nicht nur das: der Fluss, so die bissige Bemerkung des Rezensenten der Zeitschrift „Entr'acte“, „fließt seltsam, quer, von einem Ufer zum anderen, nicht längs, wie er währenddessen floss“¹⁸.

¹⁸ „Entr'acte“, 1868, Nr. 1, S. 10.

Der Hauptgrund für das Scheitern und das rasche Vergessen von Sokolows choreografischem Werk war jedoch die Schwäche der Dramaturgie und vor allem die schlecht durchdachte und ästhetisch inakzeptable Handlung parallel zur berühmten „La Sylphide“. In beiden Fällen verzichtete die Heldin aus der Geisterwelt, die sich in einen Sterblichen verliebt hatte, auf ihr überirdisches Wesen und opferte ihr Leben für den Geliebten. In „La Sylphide“ führte eine solche Auflösung zum Zusammenbruch des Lebens des Helden. Und in „Die Nacht des Iwan Kupala“ kehrte die Hauptfigur Stepan, ein Bauer, nach dem Tod des Herrn des Waldes - des Genius des Farns, der sich in ihn verliebt und ihm all ihre Reichtümer geschenkt hatte - in sein Dorf zurück, um mit dem gefundenen Schatz die Eltern des von ihm geliebten Bauernmädchens für sich zu gewinnen. Die poetisch-philosophische Idee von „La Sylphide“ wurde hier auf die Ebene einer Anekdote reduziert, und die Kritiker jener Jahre schrieben zu Recht über solche Ballette als Parodien auf russische Volksmärchen.

Die beiden anderen Ballette von Sokolow, „Zigeunerlager“ und „Der letzte Tag der Ernte“, waren durchweg epigonal und standen dem „Farn“ deutlich nach.

Diese Situation im heimischen Repertoire, in dem „Das bucklige Pferdchen“ natürlich als das beste Werk galt, schränkte die Balletttänzer in ihrer kreativen Entfaltung ein und wirkte sich in Kombination mit anderen Gründen äußerst negativ auf den Zustand der russischen Balletttruppen in beiden Hauptstädten aus.

Nichtsdestotrotz hielt die starke Trägheit der Entwicklung des russischen Balletttanzes, die in den 60er Jahren aus früheren Perioden übernommen wurde, die Professionalität der Tänzer und Ballerinen auf einem sehr hohen Niveau. In den 60er Jahren beendeten die St. Petersburger Ballerinen N. N. Amosowa, N. K. Bogdanowa, W. I. Lapschina, P. P. Lebedewa und M. N. Murawgia ihre Bühnenkarriere. J. O. Wasem, K. I. Kanzyrewa, J. G. Tschislowa, A. W. Schaposchnikowa begannen ihren künstlerischen Weg. In der Blütezeit ihres Talents waren J. S. Apollonskaja, A. N. Kemmerer, A. D. Koschewa (Koschelewa), A. I. Legat, M. N. Madajewa, M. S. Surowschtschikowa-Petipa, A. I. Prichunowa, M. P. Sokolowa, J. K. Schirjajewa.

Zu den berühmtesten und beliebtesten Tänzern gehören A. D. Koschewa (Koschelewa), die vor allem Charaktertänze aufführte, M. T. Madajewa, die vor

allein in der Rolle des Zarenmädchens aus „Das bucklige Pferdchen“ Erfolg hatte, und N. K. Bogdanowa - eine der besten Darstellerinnen der Titelrolle in „Giselle“.

Viele von ihnen hätten nicht nur in den 60er Jahren, sondern in der gesamten Geschichte des russischen Balletts zu Stars ersten Ranges werden können. Dass dies nicht geschehen ist, liegt keineswegs an den begabten und aufopferungsvollen Tänzern. Der Grund dafür lag in einer Reihe von komplexen Umständen.

Die schöpferische Arbeit einer Ballerina ist bekanntlich (wenn auch nicht immer in angemessenem Umfang) absolut untrennbar von den spezifischen Absichten des Choreographen abhängig. Für den Erfolg der gemeinsamen Sache ist die Schauspielerin und Tänzerin sowohl äußerlich (gemäß den Vertragsbedingungen) als auch innerlich (psychologisch) verpflichtet, sich den künstlerischen Absichten ihres Regisseurs vollständig unterzuordnen und all ihre Energien auf die Umsetzung seiner Ideen zu richten, unabhängig davon, wie nahe und ästhetisch akzeptabel diese für sie sind. Die kleinste Meinungsverschiedenheit zwischen der Ballerina und dem Choreographen führt manchmal zu irreparablen Verlusten für beide Parteien, und eine erhebliche Meinungsverschiedenheit führt in solchen Fällen oft zu einer echten kreativen Katastrophe. Allerdings besteht hier manchmal ein schwieriges Dilemma, denn eine jahrelange bedingungslose Unterwerfung unter einen solchen Ballettmeister, dessen Fehlverhalten ständig zu spüren ist, birgt die Gefahr der Degradierung der künstlerischen Linie. Die Geschichte des russischen Balletts der 60er Jahre enthält anschauliche Beispiele für verschiedene Auswege aus diesem Dilemma.

Ein Beispiel ist mit dem Namen der vielleicht größten russischen Ballerina jener Zeit, Marfa Nikolajewna Murawjewa, verbunden. Viele nannten sie nicht ohne Grund eine große Tänzerin. Selbst Ap. Grigorjew, der die Ballettkunst im Prinzip nicht anerkannte, kam nicht umhin, ihr seine Anerkennung zu zollen und schrieb begeistert: „In den Händen, Beinen und im ganzen Körper die Biegsamkeit des Schilfs und die Elastizität des Stahls, der sich für eine Sekunde beugt, mit der Schnelligkeit und Schönheit eines Blitzes zurückschnellt ... Seele und Leben in jedem Zug des ausdrucksvollen Gesichts, die Aufrichtigkeit der Tränen und die Reinheit eines jungfräulichen Lächelns, leidenschaftliche Impulse, verbunden mit einer erstaunlich verbesserten Technik, der elegantesten Vollendung des kleinsten Pas und zusammen das Fehlen von Kleinlichkeit und Schlägen auf den Effekt“ (61, 603-604). Saint-Léon schätzte ihr Talent sehr und vertraute ihr stets die Hauptrollen an. Im Jahr 1863 war er Initiator ihrer Gastspielreise nach Paris, wo sie mit großem Erfolg auftrat. Gleichzeitig, wie W. M. Krasowskaja treffend bemerkt, „mangelte der Kunst Murawjewas... an einer ausgeprägten eigenständigen ideellen Ausrichtung. In diesem Sinne war Murawjewa nicht nur Heldin, sondern auch Opfer der Epoche der Zeitlosigkeit“ (110, 113).

Ein weiteres Beispiel ist das Bühnenleben von Praskowja Prochorowna Lebedewa, die in fast allen russischen Balletten der damaligen Zeit triumphierte. Sie verfügte über eine bemerkenswerte Tanztechnik, ein explosives Temperament und eine seltene Beherrschung der Mimik. Und doch hatte der Kritiker der Zeitschrift „Entr'acte“ völlig Recht, als er bedauerte, dass Lebedewa in den meisten Aufführungen „nur eine Seite ihres Talents zeigen konnte - die

Kunst des Tänzers, aber nicht die andere Seite - die Kunst der Schauspielerin“¹⁹.

¹⁹ „Entr'acte“, 1866, Nr. 6, S. 3 – 4.

1867 verließ die Tänzerin, die sich auf dem Höhepunkt ihres Talents und ihres Ruhms befand, wegen kreativer Differenzen mit Saint-León fast trotzig die Bühne, was wiederum bald als einer der schwerwiegenden Gründe für die entschiedene Weigerung der Theaterleitung diente, den Vertrag mit dem französischen Ballettmeister zu verlängern.

Die Situation der Männer war im Ballett der 60er Jahre noch schwieriger, und das hing keineswegs von Saint-Léon oder der Petersburger Theaterleitung ab, sondern vielmehr von den allgemeinen Trends in der europäischen choreografischen Kunst jener Zeit. Damals stand die Ballerina stets im Mittelpunkt einer Aufführung, und den Tänzern wurden entweder die Funktionen verschiedener Stützen oder mimische Rollen zugewiesen, was dazu führte, dass die Technik des männlichen Solotanzes etwas eingeschränkt wurde.

Es ist bezeichnend, dass aus dem recht großen männlichen Teil der St. Petersburger Ballettkompanie, zu dem M. I. Petipa und L. I. Iwanow, die später als Choreographen internationalen Ruhm erlangten, sowie N. P. Artemjew, N. I. Wolkow und A. A. Friedman gehörten, diejenigen Tänzer hervortraten, die ein glänzendes Talent für die Pantomime zeigten. Pawel Andrejewitsch Gerdt war in verschiedenen Rollen - von dramatisch bis komödiantisch - besonders beliebt. Nikolai Petrowitsch Troizki als Iwanuschka und Felix Iwanowitsch Kschesinski als Khan aus „Das bucklige Pferdchen“ hatten ungebrochenen Erfolg.

In Moskau war die Situation etwas anders. Hier konnten von den relativ starken Ballerinen nur drei hervorgehoben werden: Olga Nikolajewna Nikolajewa, deren dramatische Begabung von Krischka hoch gelobt wurde, sowie Anna Iossifowna Sobeschanskaja und Paulina Michailowna Karpakowa. Aber der männliche Teil der Moskauer Balletttruppe war damals sehr stark. Auf der Bühne des Bolschoi-Theaters tanzte N. A. Jermolow (Onkel der berühmten Schauspielerin des Maly-Theaters), D. I. Kusnezow, G. I. Legat und der von uns bereits erwähnte Ballettmeister S. P. Sokolow. Ein Satz aus Saint-Leons Moskauer Brief an den Drehbuchautor Nutter – „hier applaudiert man noch den Tänzern“ (110, 84) - bestätigt sowohl die Meinung der Historiker und das hohe professionelle Niveau der Moskauer Tänzer als auch die Tatsache, dass die Tänzer angesichts der Veränderungen in der Ballettästhetik und der Nebeneinanderstellung von Männerrollen in der Dramaturgie der neuesten Ballette und der überwiegenden Mehrheit der europäischen Städte nicht einmal mit Applaus rechnen konnten. Zur gleichen Zeit waren in Moskau vor allem die Meister der Pantomime - Darsteller von mimischen Szenen in charakteristischer und komödiantischer Form - beim Publikum beliebt: F. A. Gelzer (Vater der brillanten russischen Ballerina), ein vielseitiger Schauspieler, der lebendige Bilder von verschiedenen Charakteren schuf - Claude Frolo in „Esmeralda“, der Förster Hans in „Giselle“, Iwanuschka der Narr in „Das bucklige Pferdchen“, Sancho Panza in „Don Quijote“, später Coppelius im Ballett von Delibes.

Das Niveau der Professionalität in einer Balletttruppe hängt ebenso wie in der Oper von einer langjährigen, systematischen Ausbildung nach einem

durchdachten Plan ab. Und in diesem Sinne war die Situation des russischen Balletts in St. Petersburg und Moskau nicht gerade günstig.

In St. Petersburg war Saint-Léon von 1859 bis 1869 verpflichtet, die Balletttruppe zu leiten. Doch trotz seiner unbestrittenen Professionalität und seiner freundlichen Haltung gegenüber russischen Talenten sah der Ballettmeister seine Aufgabe nur in der möglichst spektakulären Aufführung seiner Werke, nicht aber in der systematischen Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses. Außerdem hielt er sich wegen der parallelen Aufführung von Balletten seiner eigenen Kompositionen (manchmal dieselben unter verschiedenen Namen) in verschiedenen Städten nicht länger an einem Ort auf, als es für die Vorbereitung der nächsten Premiere erforderlich war. Diese Besonderheit seines Charakters als Berufseigner kommt in dem bereits zitierten Moskauer Brief an Nutter perfekt zum Ausdruck: „Heute hatte ich eine Generalprobe, morgen die Premiere („Das bucklige Pferdchen“ in Moskau am 26. November 1866 - E. L.). Ich denke, dass ich am Mittwoch oder Donnerstag im Hafen ankomme ...²⁰.

²⁰ Saint-Léon reist nach Paris, um an einem Ballett nach einem Drehbuch von Nutter und mit Musik von Delibes „La Source“ zu arbeiten.

Innerhalb von acht bis zehn Tagen werde ich wieder in St. Petersburg sein, um „Der Goldfisch“ fertigzustellen“ (110, 84-85).

Von 1861 bis 1864 war der Italiener Carlo Blasis, ein erfahrener Choreograph und Theoretiker, aber ein Mann mit sehr konservativen ästhetischen Ansichten, Ballettmeister in Moskau. Er inszenierte auf der Bühne des Bolschoi-Theaters die Ballette „Faust“ (eine abgewandelte Wiederaufnahme von Ch. Perrault), „Pygmalion“ (eine Neubearbeitung von Lefebvres Ballett) und „Zwei Tage in Venedig“ und schrieb gleichzeitig die letzte seiner theoretischen Abhandlungen, die in russischer Sprache unter dem Titel „Tänze im Allgemeinen, Ballettberühmtheiten und Nationaltänze“ (1864) veröffentlicht wurden.

Während der nächsten sieben Jahre hatte das Moskauer Ballett im Grunde genommen keinen festen Leiter. Die seltenen Besuche von Petipa und Saint-Léon im Bolschoi-Theater, die kurze Leitung der Truppe durch den Tänzer P. F. Malavernem (Frédéric) und die Versuche von S. P. Sokolow, die Sache selbst in die Hand zu nehmen, konnten die Situation nicht grundsätzlich verbessern.

In der Beurteilung des Corps de ballet jener Jahre durch die Zeitgenossen finden wir zwei polar entgegengesetzte Meinungen, und die Divergenz zwischen ihnen erlaubt es uns, ein historisch objektives Bild des wahren Bildes zu erstellen. Es scheint, dass Saint-Léon im Herbst 1866 ganz aufrichtig schrieb: „Moskau besitzt entschieden das beste Corps de ballet der Welt. Und in der Tat, was für ein Corps de ballet, wie klug es ist und wie viel Glanz in ihm steckt!“ (zitiert in: 110, 84). Die bissigen Bemerkungen der Moskauer Kritiker aus der Zeit von 1863 bis 1867 sprechen jedoch eine andere Sprache. „Wo ist die frühere Schnelligkeit, die frühere Energie unseres Corps de ballet geblieben?“ - fragte der Kritiker A. O. Lutezki mit Schmerz. „Und was sind jetzt die Corps de ballet sylphides?“, echote ihm der Kolumnist der Zeitung „Unterhaltung“ P. G. Akilow. „Auch von der wirklichen Schule, alle so fett, als ob sie eine Menge Pfannkuchen gegessen hätten, und ihre Beine ziehen, wie sie wollen. Der eine springt hoch, der andere springt runter. Es gibt keine Freundschaft zwischen ihnen. Wer ist auf Beeren aus, wer ist auf Pilze aus! Eine solche Vinaigrette, dass es einem die Seele verschlägt!“ (13, 91-92). Wir haben keinen Grund,

einen der Autoren wegen solcher Unstimmigkeiten der Lüge zu bezichtigen. Saint-Léon vergleicht einfach das Moskauer Corps de ballet mit dem Pariser, während die russischen Kritiker das frühere und das heutige Corps de ballet vergleichen. Daraus ergeben sich die unterschiedlichen Ansichten und Schlussfolgerungen.

Wenn russische Kritiker über den Niedergang des Corps de ballet sprechen, nennen sie neben verschiedenen Gründen - sehr niedrige Gehälter, Unzulänglichkeiten im Unterricht, zu wenig Zeit für Proben auf der Bühne des Bolschoi-Theaters - als eines der Hauptprobleme, die das professionelle Niveau und den künstlerischen Geschmack der Tänzerinnen und Tänzer beeinträchtigten, ihre ständige Teilnahme an öffentlichen Bällen, Maskeraden und „lebenden Gemälden“.

Die Beteiligung von Ballerinen an öffentlichen Bällen und Maskeraden, die in den 60er Jahren in Mode kam, drückte sich in ihren Solo- und Gruppendarbietungen mit konzertanten Nummern in einem deutlich operettenhaften Geist aus, oft mit einer Inszenierung von sehr frivolem Inhalt und einer umfangreichen Verwendung von Cancan-Elementen in den Tänzen. Viele Künstler bis hin zu A. N. Ostrowski äußerten ihre Besorgnis in dieser Angelegenheit, sowohl aus professioneller Sicht, als auch aus der Sicht der allgemeinen Moral.

Die „lebenden Gemälde“ - damals äußerst populär und heute aus der Praxis des professionellen Theaters völlig verschwunden - waren ein symptomatisches Beispiel für die Entwicklung der Ballett- und Pantomimekunst jener Zeit. Es handelte sich um ein eigenständiges Genre, das Merkmale der statischen Höhepunkte in den Apotheosen der romantischen Kartenspiele, beliebte Episoden von Massenprozessionen aus historischen Opern, Bühnenkantaten und theatralische Scharaden, die in Amateurkreisen beliebt waren, in sich vereinte und an den Maßstab der großen Bühne angepasst wurde.

Als direkter Abkömmling der Ballettkunst verkehrten sich die „lebenden Gemälde“ fast sofort in ihr komplettes Gegenteil, denn das Hauptmerkmal des Balletts liegt im Tanz oder in der Pantomime, d.h. in der aktiven Bewegung der Figuren vor dem Hintergrund einer relativ unbewegten Kulisse, und in den „lebenden Gemälden“ dagegen erstarrten die Schauspieler in einer bestimmten Pose und dienten nur als eines der Bildelemente des dekorativen Panoramas, mit dessen Hilfe alle Möglichkeiten der damals schon mächtigen Bühnentechnik demonstriert wurden.

Die Entwicklung der Handlung in einer solchen Aufführung erfolgte durch den Wechsel einer Reihe von „lebenden Gemälden“, unter denen Massenszenen von Festungstürmen, See- und Landschlachten, Volksfesten, königlichen Jagden, antiken Allegorien und manchmal sogar wie eine Art einfache Bilder aus Volksmärchen mit Kammerepisoden, an denen nur ein oder zwei Darsteller beteiligt waren, durchsetzt waren. Zum Beispiel tanzte die Ballerina A. I. Sobeschtschanskaja auf diese Weise die Fürstin Tarakanowa auf dem Gemälde von D. F. Flawitzki. Sie stellte auch den Dämon nach dem Gemälde „Tamara und der Dämon“ dar. Die Aufführung wurde stets von Musik begleitet, die meist aus verschiedenen Werken ausgewählt, manchmal aber auch eigens komponiert wurde²¹.

²¹ Siehe „Entr'acte“, 1868, 15. März, S. 3

In Russland kamen die „lebenden Gemälde“ in den 30er Jahren auf, als die Kulissen von dem berühmten Künstler A. A. Roller gemalt wurden. Dieses Genre wurde in den 60er Jahren besonders populär und verbreitete sich in den Provinzen, wo es die Theaterbühne bis zur Wende des 19. - 20. Jahrhunderts nicht verließ.

Trotz des Primitivismus und der oft unverhohlenen Vulgarität der „lebenden Gemälde“ blickten viele nationale Kulturschaffende hoffnungsvoll auf das neue Genre, da es zu versprechen schien, die künstlerischen Bilder der russischen realistischen Literatur, Poesie und Malerei viel schneller und getreuer als das Ballett auf der Bühne des Musiktheaters zu verkörpern und durch die Kunst der statischen Pantomime den Idealen des Realismus, wie er damals verstanden wurde, näher zu kommen. Es ist kein Zufall, dass Mussorgski, der in ästhetischen Fragen keine Kompromisse einging, am Ende seines Lebens bereit war, einen Orchestermarsch für das „lebende Bild“ „Die Einnahme von Kars“ zu schreiben (eine wichtige Episode in der Geschichte des Krieges mit den Türken in Transkaukasien 1829, auf die auch in Puschkins „Eine Reise nach Arzum“ Bezug genommen wird).

Im Russland der 60er Jahre war die choreografische Kunst in Bezug auf die Gattungen also alles andere als homogen. Sogar das Ballett selbst war recht differenziert, aber daneben gab es mehrere andere Genres, die ihm nahe standen. Wir wollen sie nun alle zusammen aufzählen: 1.) ein mehraktiges Ballett mit einer entwickelten Handlung und einer günstigen Auflösung, gefolgt von einem ausgedehnten Bild oder sogar einem ganzen Akt, der aus Divertissementtänzen besteht; 2.) ein mehraktiges Ballett mit einer stark dramatischen Fabula, intermedia divertissement in der Mitte; 3.) ein einaktiges Handlungsballett unterschiedlichster Art; 4.) eine choreografische Miniatur ohne anschauliche Handlung; 5.) eine separate Ballettnummer, die eigens für die Aufführung bei einem Konzert, Ball oder einer Maskerade komponiert wurde. 6.) „lebendes Gemälde“; 7.) Tanzszenen in der Oper; 8.) Opernballett.

Für letzteren Fall gibt es in der Geschichte des russischen Musiktheaters der 60er Jahre nur ein einziges Beispiel - Dargomyschskis Opernballett „Der Triumph des Bacchus“, das vom Komponisten und der Musik seiner gleichnamigen Kantate neu bearbeitet wurde.

Das Schicksal des Werkes war in jeder Hinsicht unglücklich. Die Partitur des Opernballetts wurde bereits 1848 fertiggestellt und wartete dann ganze neunzehn Jahre auf ihre Bühnenaufführung. Der Hauptgrund für die ständigen Ablehnungen der Aufführungsgenehmigung war die Angst der Zensur, Puschkins Text auf die Bühne zu bringen, der das Ideal der dionysischen Liebe inspirierend besang. Die reaktionär-konservative Position, die bis ins Lächerliche getrieben wurde, wird durch die folgenden Zeilen aus dem Bericht des Zensors E. Genderstern veranschaulicht: „Die Wirkung der Tänze hängt von der Ausführung ab, wofür nicht die Zensur verantwortlich ist, aber letztere würde sich nicht von der Verantwortung befreit fühlen, wenn sie die oben genannten Verse zum Singen erlauben und den Stoff überhaupt zur Aufführung freigeben würde, der in einem Gedicht als Spiel der Fantasie entschuldigbar ist, aber auf der Bühne verführerisch und der Unmoral nahe steht“ (224, 240).

Die Uraufführung fand bereits in der Nachreformzeit, am 11. Januar 1867, auf der Bühne des Bolschoi-Theaters statt und war trotz guter Besetzung und sorgfältiger Inszenierung kein Erfolg. Dargomyschskis Musik wurde von

Publikum und Kritikern nicht zu Unrecht als langweilig, etwas eklektisch und als Nachahmung der Ballettszenen von Glinkas „Ruslan“ angesehen.

Andere Umstände trugen ebenfalls negativ bei. Das Werk erfüllte nicht ganz die Gattungsmerkmale eines Opernballetts, da es an einer Handlung mangelte. Daher ergänzten sich die Mittel der Opern- und Ballettkunst hier lediglich illustrativ, und ihr Gegensatz konnte keine bedeutende dramaturgische Rolle spielen. Andererseits ließ die Ausdehnung der Komposition auf zwei Akte es nicht zu, sie auch als handlungslose Miniaturszene wahrzunehmen.

Doch die zwanzig Jahre, die zwischen der Konzeption und der vollständigen praktischen Umsetzung lagen, waren hier entscheidend. In den 40er Jahren, als „Der Triumph des Bacchus“ entstand, war die Tradition der anakreontischen Ballette von Charles Diderot noch in aller Munde, und die antiken Bilder der Puschkinschen Poesie und ihrer Zeitgenossen zogen noch alle Aufmerksamkeit auf sich. Doch in der zweiten Hälfte der 60er Jahre wirkte eine solch phantasievolle Sphäre in der Choreographie wie ein Schritt zurück in die Zeit vor der Vergangenheit und stand in krassem Widerspruch zu den neuen Trends.

Generell war in den 60er Jahren die Frage nach der Notwendigkeit einer realistischen Reflexion des Lebens durch die Kunst und der scheinbaren Untauglichkeit des Ballettheaters für diese Aufgabe besonders akut. Manchmal nahm es bizarre oder sogar naive Formen an, war aber immer präsent in theoretischen Überlegungen, publizistischen Äußerungen, Diskussionen und konkreten künstlerischen Experimenten und manifestierte sich als eine von allen spürbare und alle quälende Idee.

Einerseits griff Saltykow-Schtschedrin, ein vollwertiger Vertreter der fortschrittlichen öffentlichen Meinung, mit der ganzen Wucht seines satirischen Talents spezifische Absurditäten in russischen Ballettaufführungen an. Allerdings sprach er dem Ballett auch kategorisch das Recht ab, nach extrem verallgemeinerten, spezifisch tanzkünstlerischen Bildern zu suchen: „Was wird als Grundlage des Balletts genommen, was macht sein Interesse aus? Die Grundlage des Balletts ist etwas Willkürliches und Unbekanntes, von dem man annimmt, dass es nicht willkürlich ist und schließlich erkannt wird, dass es aus der Natur der Dinge entsteht. Von diesem Punkt ausgehend und ohne dem Zuschauer einen Einwand abzurufen, ordnet der Ballettmeister den weiteren Verlauf seines Werkes mit einer wunderbaren Leichtigkeit“ (247, 385).

Andererseits haben die in Russland tätigen russischen und ausländischen Choreographen, wenn sie es nicht ganz genau verstanden haben, dann vielleicht besser als jeder andere die scharfe Diskrepanz zwischen den Aufgaben und Möglichkeiten des Balletts ihrer Zeit gespürt. Davon zeugen die choreografischen Experimente Sokolows und die Fragmente der Tanzszenen von Saint-Léon, die im russischen Geist gehalten sind. Doch während sie ihre Arbeit professionell und gewissenhaft ausführten, sahen sie sich buchstäblich auf Schritt und Tritt mit enormen und keineswegs sofort überwindbaren Schwierigkeiten konfrontiert, die von den Meistern der Künste in ihrer Praxis oft als „materieller Widerstand“ bezeichnet werden.

In der Entwicklung des russischen Balletts der 60er Jahre war diese Art von „materiellem Widerstand“ die eigentliche Technik des klassischen Tanzes in seiner ästhetischen Wahrnehmung durch das damalige Publikum, die (das sei

noch einmal betont) auch in diesem Bereich der Kunst die Bezeichnung „Übergangskunst“ voll und ganz verdiente.

Ohne auf die Details der Theorie und Geschichte der Choreographie einzugehen, soll hier nur ein zentraler Punkt hervorgehoben werden.

Zur Zeit der Entstehung und Blüte der romantischen Ballettschule, zum Beispiel in „La Sylphide“ (1832), symbolisierte die Technik des klassischen Zehentanzes den himmlischen, „idealen“ Anfang und wurde in der Regel ästhetisch und dramaturgisch der Technik des charakteristischen Fersentanzes gegenübergestellt, die in solchen Fällen zur kontrastierenden Charakterisierung des irdischen, „realen“ Anfangs verwendet wurde. Später, im Prozess der Entwicklung und Bereicherung des klassischen und des charakteristischen Tanzes, änderten diese Unterschiede allmählich ihre künstlerische Bedeutung, aber diese Veränderungen waren nicht immer mit den neuen Ansichten vereinbar und wurden vom Publikum nicht sofort in ihrer unterschiedlichen Qualität wahrgenommen. Nach einer sehr zutreffenden Schlussfolgerung von W. M. Krasowskaja „zog sich die Poesie des Lufttanzes vor der Technik des „Stahlfußes“ zurück, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stetig zunahm. Die Tänzerin glitt nicht mehr über den Boden, sondern grub sich mit den Fingerspitzen in ihn ein und zeigte die Wunder der Balance“ (110, 228).

Weder Komponisten noch Choreographen waren in der Lage, die ungünstigen Schwierigkeiten der Übergangszeit zu überwinden und eine künstlerisch überzeugende musikalische und choreographische Bildbegründung für solche Tanzbewegungen zu finden, „deren schiere Komplexität an einen Zirkustrick grenzte“ (110, 228). Im Russland der 60er Jahre lag bereits eine Ballettreform zugrunde, aber keiner der Komponisten war dazu bereit, und auf dem Gebiet der Choreographie waren die Recherchen von Marius Iwanowitsch Petipa am fruchtbarsten.

In den späten 50er - 60er Jahren fand Petipas choreografische Arbeit nach allgemeiner Meinung der Forscher fast ausschließlich im Rahmen der für Saint-Léon und ihm nahestehende Choreografen charakteristischen Ballettästhetik statt. Gleichzeitig realisierte er die meisten seiner Produktionen dieser Zeit ohne jeglichen Reformanspruch - unter den Aufführungen dieser Art sind vor allem die einaktigen Ballette „Schmetterling, Rose und Veilchen“ (1857), „Hochzeit in der Regentschaft“ (1858), „Venezianischer Karneval“ und „Pariser Markt“ (1859) zu nennen, „Blaue Dahlie“ (1860), „Terpsichore“ (1861), „Libanesische Schönheit“ (1863), „Reisende Tänzerin“ (1865), „Titania“ und „Florida“ (1866), „König Candaules“, „Sklave“ und „Amor der Wohltäter“ (1868) - Petipa fand allmählich Wege, die Krise der Ballettkunst zu überwinden.

Bereits zu dieser Zeit begann seine Arbeit, die Tendenzen zu untermauern, die Ballettforscher heute als Symphonisierung des Balletts bezeichnen (es sei daran erinnert, dass dieser Begriff in der Ballettforschung eine eigene Bedeutung hat, die sich von seiner Anwendung in der Musikwissenschaft unterscheidet).

Die notwendigen Voraussetzungen für die Symphonisierung des Balletts waren noch lange nicht gegeben, aber einer der wesentlichen Ansätze dazu war Petipas Entwicklung von Entwicklungsmethoden im Tanz, die in vielerlei Hinsicht der nicht programmierten Orchestermusik ähnelten. Ein bedeutendes Ereignis in dieser Hinsicht war die Aufführung des mehraktigen Balletts „Die Tochter des Pharaos“ im Jahr 1862 mit Musik von Pugni nach Theophile Gautiers „Die Romanze der Mumie“. Die Wahl der Handlung aus Gautiers Werk war auf

mehrere Umstände zurückzuführen. Gerade an der Wende der 50er - 60er Jahre begannen seine kritischen Artikel und ästhetischen Abhandlungen in russischer Sprache zu erscheinen, die im Allgemeinen ein Manifest der ästhetischen Schule der Anhänger der „reinen Kunst“ darstellten (siehe: 366, 163). Kurz zuvor hatte der französische Schriftsteller Russland besucht und selbst erfolgreich zur Propaganda und Verbreitung seiner Theorien beigetragen. Außerdem bot die Handlung des Werks - die phantastischen Halluzinationen der Reisenden in einer ägyptischen Pyramide, wo sie vor dem Samum Zuflucht suchten - dem Regisseur eine natürliche Gelegenheit, spektakuläre Szenen eines Wüstensturms einzuführen, die magische Wiederbelebung antiker Statuen und längst verstorbener Persönlichkeiten des alten Ägyptens, die romantische Liebe der wiedererweckten Pharaonentochter zu einem Europäer aus dem 19. Jahrhundert, ihre faszinierenden Abenteuer, den Tod der Heldin, die Überschwemmung des Nils und den Zusammenfluss der Flüsse, Bäche und Ströme der ganzen Welt in der Schlussapotheose. Der Choreograph beschränkte sich nicht auf die vom Publikum bevorzugten theatralischen Wunderwerke, sondern suchte und fand bei der Lösung der Form gemeinsame Muster für die musikalische und choreographische Gestaltung. „Der Choreograph verwaltet die Solisten und das Corps de ballet wie ein Komponist die Solostimmen und die verschiedenen Instrumentengruppen eines Orchesters“, schreibt W. M. Krasowskaja. – „Er presste aus ihrem Zusammenspiel oder ihren Kontrasten ausdrucksstarke plastische Ergebnisse heraus, indem er die Bühne in Pläne aufteilte und jeden Plan mit Tänzergruppen füllte. Die Gruppen verlagerten sich, verschmolzen und wurden erneut kontrastiert. Eine Gruppe führte eine Tanzphrase an, verglich sie dann mit dem Tanzmuster anderer Gruppen, drang in dieses Muster ein und durchbrach es, um sich dann mit den anderen in einem Gleichklang der Bewegungen zu vereinen. Manchmal stellte ein neu gebildetes plastisches Motiv einer Gruppe so etwas wie einen harmonischen Orgelpunkt dar, auf dessen gemessener und dichter Basis andere Gruppen die Muster der Tanzmelodie ableiteten. Auf dem Hintergrund dieses melodischen Musters konnten wiederum eigenständige Stimmen von Solisten auftreten. Die Ästhetik des Tanzbildes in Petipas Werk wurde allmählich mit der Ästhetik der komplex entwickelten musikalischen Bilder symphonischer Komponisten gleichgesetzt“ (109, 127).

Eine ganz andere Erfahrung ist mit der choreografischen Skizze „Bäuerchen“ (1865) verbunden, die mit der Musik eines Volks-Trepaks unterlegt ist. In diesem choreografischen Konzertstück versuchte Petipa, eine Verbindung zwischen dem Kanon der Ballettästhetik jener Epoche und der Realität des russischen Lebens um ihn herum herzustellen, indem er sich des Stils der skulpturalen Miniaturen der Gardner-Fabrik bediente, d. h. der damals modischen Porzellanfiguren, die Hausierer, Fischer, Sbitenverkäufer, einen Bauern mit Schubkarre, einen Kaufmann, einen Dandy usw. darstellten. Die Meinungen der Kritiker über den Erfolg eines solchen Versuchs waren sehr geteilt. Die Befürworter bewunderten das Temperament der Darbietung der Rolle des Bäuerchen durch die Frau des Choreographen M. S. Surowschtschikowa-Petipa, äußerten sich zufrieden über die stilistische Integrität der Bildlösung und die vollständige Übereinstimmung aller Details des Tanzes und des Kostüms mit dieser. Die Gegner verglichen einfach den realen russischen Bauern mit der auf der Bühne präsentierten Idylle und wiederholten eifrig einen fliegenden Satz aus Nekrassows Gedicht „Das Ballett“: „So tanze die „Jungfrau von der Donau“, aber lass den Bauern in Ruhe“.

Es lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob Petipa das Gedicht von Nekrassow kannte, aber auf jeden Fall hat er sich in seinem späteren Leben nie wieder russischen Themen zugewandt und sein Schaffen ging in eine andere Richtung.

Um die Komplexität der künstlerischen Prozesse zu verstehen, die sich damals in der Choreographie abspielten, ist es interessant, Petipas Konzertnummer mit einem Beispiel eines entgegengesetzten, aber offenbar ebenfalls nicht ganz erfolgreichen Ansatzes zu vergleichen, das russische Volkskolorit in einer Tanzszene wiederzugeben. Als der Tänzer Pichot im selben Jahr 1865 bei der Uraufführung der Oper „Rogneda“ auf direkte Anweisung Serows einen Tanz der Spielmänner und Maskierten inszenierte und dabei authentisches choreographisches Folklorematerial und die traditionellen Figuren eines Bären, einer Ziege, eines Hahns, eines Reiher und eines kopfüber auf den Händen tanzenden Spielmanns einführte, löste dies einhellige Empörung bei allen Rezensenten aus, selbst bei denen, die verschiedenen kritischen Strömungen angehörten. „Der Tanz der Spielmänner... beleidigt das ästhetische Empfinden“, schrieb W. A. Sollogub (314).

„Besonders widerlich ist derjenige, der mit dem Kopf nach unten auf die Hände springt“, stimmt Cui zu (136, 301). Der Versuch, den oben erwähnten „Widerstand des Materials“ nicht zu überwinden, sondern diese Schwierigkeiten einfach zu überspringen, war also ebenso erfolglos.

Der Höhepunkt von Petipas Schaffen in den 60er Jahren und zugleich der Beginn seiner alleinigen, manchmal fast diktatorischen künstlerischen Leitung des russischen Balletts war für den Choreographen das Jahr 1869, als er in Moskau ein Ballett in vier Akten und acht Szenen, „Don Quijote“ zur Musik von L. Minkus, inszenierte. Hier kam er der Idee einer choreografischen Symphonisierung einer Ballettaufführung schon sehr nahe. „Petipa“, schreibt J. I. Slonimski, „verleiht der Aufführung eine solche Seinsfreude, eine solche tänzerische Wahrheit, eine solche emotionale Inbrunst und Ergriffenheit des Zuschauers, dass es scheint, als ob die Bühne und das Orchester das Recht hätten, in einer Reihe mit den besten russischen Theatermusiken über Spanien zu stehen“ (306, 265). Dieses Ballett wurde auch von B. W. Assafjew, der die brillante Verkörperung des „Theaters des russischen Spaniens“ auf der Ballettbühne als eines der wichtigsten Verdienste des Werks bezeichnete: „die Entstehung des Tanzes aus der Erregung der Straßenmenge, aus ihren Emotionen, aus ihrer beeinflussbaren Stimmung“ (28, 11).

Der wahre choreografische Symphonismus der Moskauer Aufführung ergab sich aus der geschickten Integration mehrerer dramaturgischer Linien. Jede von ihnen hatte eine unabhängige Entwicklungstendenz und ergänzte die anderen in Genre und Bildsprache. Das Bild des Don Quijote, das traditionell vor allem pantomimisch aufgelöst wurde, enthielt lyrische und philosophische, dramatische und grotesk-komödiantische Momente. Ein großer Erfolg war das verallgemeinerte Bild des Publikums mit seiner vielfältigen, aber stets natürlichen Reaktion auf die scheinbar rücksichtslosen und verrückten Handlungen des Protagonisten - sie lachen über ihn und verneigen sich vor ihm, weil sie die wahre Ritterlichkeit und den Adel seiner Seele spüren.

Da es sich bei dem Ballett um eine freie choreografische Inszenierung nicht des gesamten Romans von Cervantes, sondern nur einer der Episoden handelte, wurde die lyrische und Liebeslinie der Aufführung dominant. Sie entwickelte sich in zwei Plänen: in den phantastischen Träumen mit dem Erscheinen von Dulcinea und in Don Quijotes Arrangement der glücklichen Hochzeit von Kitri und Basil, verliebten Bauern. Die zentrale komische Figur war

natürlich Sancho Pansa, und auch seine Rolle hatte mehrere Höhepunkte (einer davon, der die Bedeutung einer Allegorie annahm, war ein Blindenkuh spielen). In den Fantasie-Episoden balancierte der Regisseur entsprechend der Idee des Romans von Cervantes subtil zwischen der reinen Fantasie und ihrer grotesken Umdeutung. Hier ist, abgesehen von der Begegnung im Kletten-Dickicht mit der Spinne, das Szenenbild des Mondes, der in Don Quijotes Augen wie Dulcinea aussieht - sie weint, lächelt und lacht. Das gleiche Gleichgewicht zwischen dem Realen und dem Illusorischen findet sich in den heroischen und den Genreszenen, zum Beispiel in der berühmten Schlacht mit den Mühlen und in der Begegnung mit der fahrenden Schauspieltruppe, in der zudem die Technik des „Theaters im Theater“ meisterhaft umgesetzt wird. Auf der Ballettbühne errichten die fahrenden Komödianten ihr eigenes Gerüst, das wiederum ein Marionettentheater beherbergt. Die dreifache Bewegung der Handlung führt organisch zum Bild von Don Quijotes Ausbruch des Wahnsinns, als er schließlich nicht mehr begreifen kann, was das wahre Leben und was nur seine Illusion ist.

Aus der Sicht eines modernen Betrachters mag die choreografische Interpretation von Don Quijote unwirksam, unzureichend getanzt sowie fragmentarisch und episodenhaft erscheinen. Zwei wesentliche Punkte sollten jedoch berücksichtigt werden. Erstens die historische Distanz, die uns von der Petipa-Ära trennt, und der bedeutende Wandel in der Psychologie der Wahrnehmung einer Ballettaufführung durch das Publikum während dieser Zeit. Es ist auch zu berücksichtigen, dass die Wiederaufnahme der Aufführung auf sowjetischen Bühnen sowie die regelmäßige Aufführung von Fragmenten als Konzertnummern sehr weit von der choreografischen Quelle entfernt sind. Schon Petipa selbst hat das Ballett zwei Jahre nach der Uraufführung in Moskau für die Petersburger Produktion erheblich überarbeitet und leider auch verschlechtert, indem er einen nicht überzeugenden tragischen Epilog einführte, die Bedeutung der Massenszenen abschwächte und eine Reihe von Divertissement-Tänzen einfügte und damit nicht nur die künstlerische, sondern auch die Handlungslogik weitgehend zerstörte. Später wurden ähnliche Änderungen von neuen Generationen von Choreographen vorgenommen.

Natürlich konnte sich Minkus, der kein großes kompositorisches Talent besaß, in seiner Musik nicht auf die gleiche Ebene des symphonischen Denkens begeben. Seine Tänze vermitteln ausdrucksvoll den allgemeinen Charakter der Handlung und der jeweiligen Bühnensituation, entsprechen voll und ganz den Bedingungen der Tanzgattungen und veranschaulichen manchmal geradezu visuell bestimmte theatralische Bewegungsformen - von Fouettées und Battements bis hin zu Stützen verschiedener Art in Duetten und Ensembles. Sie geben nicht vor, mehr als das zu sein, und entfalten ihre ästhetische Wirkung nur in der Synthese mit den anderen Komponenten einer Ballettaufführung.

Aber W. M. Krasowskaja hat völlig Recht, wenn sie auf der Grundlage einer vergleichenden Studie der Choreographie und der Musik jener Zeit eine Schlussfolgerung zieht, die für die Geschichte der choreographischen wie der musikalischen Kunst gleichermaßen wichtig ist: „Die Tatsachen zeigen, dass das historische Verdienst, die Prinzipien der Tanzsymphonik zu etablieren, nicht nur den großen Komponisten-Symphonikern, sondern auch den Meistern der Choreographie selbst zukommt. Die herausragenden Choreographen der russischen Bühne, M. I. Petipa und L. I. Iwanow, entwickelten mit Hilfe talentierter Truppen und kontinuierlich arbeitender Schulen nach und nach die

Prinzipien der Symphonisierung des Tanzes auf nicht-symphonische Musik und bereiteten so die von Tschaikowski und Glasunow durchgeführte Reform der Ballettmusik vor. Die Symphonisierung des Tanzes wäre nicht möglich gewesen, wenn das russische Ballettheater nicht durch die Erfahrung der eigentlichen choreographischen Arbeit darauf vorbereitet worden wäre“ (110, 4).

Notenbeispiele

1 Andante non troppo



Я птич- кой пор- ха- ю и воль- нон ру-



- кой цве- ты ели бро- са- ю, рез- вя- ся, рез- вя- ся по- рой

2 Adagio. Più mosso



О, бо- же ми- ло- серд- ный.

3 Allegro molto

rit.




С судь- бо- ю бо- роть- ся я сил не и-




- ме- ю, мой жра- бий свер- шил- ся, я дом свой за- был

4a Andante non troppo lento



Же- лан- кья! Что поль- зы на- пра- сно и веч- но же- лать!

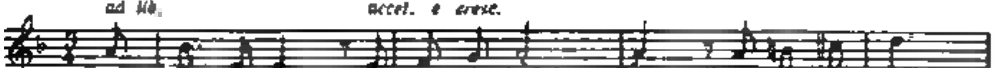
4b Moderato



мне гру- стно, по- то- му что я те- бя люб- ю

5 Moderato assai

ad lib. *accel. e cresc.*



Без- ум- на- я, я все е- ще е- го люб- ю

6 Andante quasi allegretto



Ты сно- ро ме- ня по- за- будешь, но я не за- бу- ду те- бя

7a Allegretto



Го- ло- ва ль мо- я, ты го- ло- вуш- ка

7b Andante



Чем те- бя я о- гор- чи- ла

Moderato assai
 8 Наташа робко с яростью Князь

Ты же-нишь-ся! Ты же-нишь-ся Что ж де-лать

pizz. *p* Archi *ff* Fag. Ob., Cl. *pp* Timb. *bc*

9 Allegro

Я про-даю мать-ни-цу бе-сам за-печ-ным

10 Allegro non troppo

здо-ров и сыт я и ве-сел

11 Moderato rallent.

Ах, ос-либ я хоть встре-тить-ся мо-гла

12 Moderato assai

Вы не сбы-лись

13 Allegro non troppo

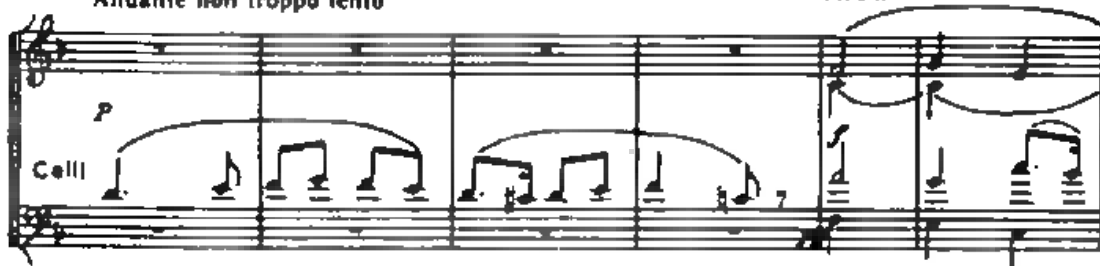
14 Andante

15 Moderato



16 Andante non troppo lento

Archi



17 Allegro vivo

Fag. *f marc*



18 Allegro

p V-ni I

V. lo



190 Andante



196 Allegretto



20 Andante



21 Allegretto



22 Andante moderato



23 lento ad lib.



24



25 Moderato



26 Allegro



я не Две-го, я Жу.

p

Piu mosso

Д. Анна

- ан. О бо-же!

28 *Andantino*

29 *Risoluto assai*
marcato

p Вас за-кли-на-ем не-бом все-иль-мь,

сдв-те см-ре-е го-род вра-гу!

30

Andante tranquillo

Их бог не-зрим для смер-тных, тво-рец и царь зем-ли.

ни на-род из-бран-ный, па-кар-ный лишь е-му.

p

34 Andante

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Верхняя система — вокальная линия, нижняя — фортепиано. В начале вокальной линии есть динамический знак *p*, а в конце — *pp*. В начале фортепиано — *pp*. В начале второй системы фортепиано помечено как *Cl Fag.* и имеет динамический знак *pp*. В конце второй системы — *pp*. Под нотами вокальной линии в первой системе написано: «О, роди-мы-е го-ры мо-и, без-мя-теж-ны-е дет-ски-е го-ды».

35 Moderato

Музыкальный фрагмент, состоящий из одной системы вокальной линии. Динамический знак *p* находится в начале. Под нотами написано: «Ког-да на по-двиг свы-ше го-лос ме-ня при-звал и я и-ду».

38 Moderato

Музыкальный фрагмент, состоящий из одной системы вокальной линии. Динамический знак *p* находится в начале.

37 Moderato

Музыкальный фрагмент, состоящий из одной системы вокальной линии. Динамический знак *p* и *espress.* находятся в начале.

36 Allegro non troppo, sempre scherzando assai

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Верхняя система — вокальная линия, нижняя — фортепиано. В начале вокальной линии написано: «Ты мне жен. ка не по-речь, мне те-бя не». В начале фортепиано — *p* и *pizz.*

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Верхняя система — вокальная линия, нижняя — фортепиано. В начале вокальной линии написано: «у-бе-речь, мне те-бя не у-бе-речь». В начале фортепиано — *p* и *pizz.*

31

Marcia

f *plaz.*

32

Andante grazioso

p

На ре-ке на Ев-фра-те го-ря-чо сол-нце
гре-ет! Чуд-ный край! Нет стра-ны нам ми-лей Ва-ши-ло-на

Arpa

33

Andante quasi Adagio, grazioso e teneramente assai

Corno
Ingl. p dolciss *espress*

p Arpa

38 *Largo*

pp мн. до- сера го- сподь, с вы- со- ты не-

- бес не- у- стан- но зрит ма де- ла лю- дей.

40 *Lento espressivo*

p

41

Как у не- ше- го дво- ра

42 *Poco agitato*

Слы- шая ба- тюш- ки- но сло- во?

Слы- шал ба- тюш- кин при- каз?

43 *Poco lento*

sf pesante

44 *Allegretto scherzando*

p

Ты, ку- пей со мною лучше не бра- нись, в па- ни- же ты Е- рем- ке по- кло- нись

pp rit.

BENUTZTE LITERATUR

1. Маркс К. Письмо Ф. Энгельсу от 8 октября 1858 г.— Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 29.
2. Ленин В. И. Гонимые земства и аннибалы либерализма.— Полн. собр. соч., т. 5.
3. Ленин В. И. «Крестьянская реформа» и пролетарско-крестьянская революция.— Полн. собр. соч., т. 20.
4. Ленин В. И. Л. Н. Толстой и его эпоха.— Полн. собр. соч., т. 20.
5. Ленин В. И. Л. Н. Толстой и современное рабочее движение.— Полн. собр. соч., т. 20.
6. Ленин В. И. От какого наследства мы отказываемся.— Полн. собр. соч., т. 2.
7. Ленин В. И. Памяти Герцена.— Полн. собр. соч., т. 21.
8. Ленин В. И. Экономическое содержание народничества и критика его в книге г. Струве.— Полн. собр. соч., т. 1.
9. Абрамовский Г. Оперы Серова «Мельничиха из Марли» и «Майская ночь». К истории вопроса.— В кн.: Стилевые особенности русской музыки XIX—XX веков. Л., 1983.
10. Азадовский М. К. История русской фольклористики, т. 2. М., 1963.
11. Азадовский М. К. Литература и фольклор: Очерки и этюды. Л., 1938.
12. Айсберг И. Теодор Лешетницкий.— Музыка, 1916, № 244.
13. Акилов П. Г. Театральные курьезы и заметки.— Развлечение, 1867, № 6.
14. Алексеев А. Д. Русские пианисты. М.— Л., 1948.
15. Алексеев М. П. Виктор Гюго и его русские знакомства.— Лит. наследство, т. 31—32. М., 1937.
16. Алмазов Б. Взгляд на русскую литературу в 1858 году.— В кн.: Утро, ч. 1. М., 1859. Подп.: Б. А.
17. Альбрехт Е. К. Петербургская консерватория. Спб., 1891.
18. Альтшуллер А. Я. Театр прославленных мастеров. Л., 1968.
19. Арнольд Ю. К. Отчет о концертном сезоне. Статья первая.— Сын отечества, 1858, № 10. Подп.: Меломан.
20. Арнольд Ю., Раппапорт М. Я. Петербургский вестник. Обзорение концертов за прошедшую неделю.— Муз. и театр. вестник, 1857, № 10. Подп.: Арнольд Ю. и М. Р.
21. Арнольд Ю., Раппапорт М. Я. Петербургский вестник. Обзорение концертов за прошедшую неделю.— Муз. и театр. вестник, 1857, № 13. Подп.: Арнольд Ю. и М. Р.
22. А. С. Даргомыжский: Автобиография. Письма. Воспоминания современников. Ред. и примеч. Н. Финдейзена. Пб., 1922.
23. Асафьев Б. В. «Евгений Онегин», лирические сцены П. И. Чайковского.— Избр. труды, т. 2. М., 1954.
24. Асафьев Б. В. Их было трое... (Из эпохи общественного подъема русской музыки 50—60-х годов прошлого столетия).— Избр. труды, т. 3. М., 1954.
25. Асафьев Б. В. «Русалка».— Критич. статьи, очерки и рецензии. Л., 1967.
26. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. Л., 1968.
27. Асафьев Б. Симфонические этюды. Л., 1970.
28. Асафьев Б. В. Театр русской Испании. Открытие балетных спектаклей.— «Дон-Кихот»,— Театр, 1923, № 2.

29. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу, т. 1. М., 1865.
30. Баженов А. Московские письма.— Театр. и муз. вестник, 1860, № 14.
31. Баженов А. Московские театральные письма.— Театр. и муз. вестник, 1860, № 11.
32. Баженов А. Московские театральные письма.— Театр. и муз. вестник, 1860, № 18.
33. Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка, т. 1. М., 1970.
34. Баренбойм Л. Николай Григорьевич Рубинштейн: История жизни и деятельности. М., 1982.
35. Барсов Ю. А. Из истории русской вокальной педагогики.— В кн.: Вопросы вокальной педагогики, вып. 6. Л., 1982.
36. Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1846 года.— Полн. собр. соч., т. 10. М., 1956.
37. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина.— Полн. собр. соч., т. 7. М., 1955.
38. Беловенко А. Стасов о древнерусской музыке.— Сов. музыка, 1974, № 7.
39. Беляков Б. Н., Блинов В. Г., Бордюг Н. Д. Оперная и концертная деятельность в Нижнем Новгороде — городе Горьком. Горький, 1980.
40. Белянова Г. Основные закономерности формообразования в опере Даргомыжского «Каменный гость».— В кн.: Страницы истории русской музыки. Л., 1973.
41. Берковский Н. Я. «Русалка», лирическая трагедия Пушкина.— Статьи о литературе. М.— Л., 1962.
42. Берлюз Г. Избр. письма. Кн. 2: 1853—1868. Л., 1982.
43. Бессель В. В. Г. Ф. Венявский.— В кн.: Финдейзен Н. Ф. Василий Васильевич Бессель. Спб., 1909.
44. Бесядовский И. Хроника общественной жизни.— Курские губ. ведомости, 1866, 20 авг.— Подп.: И. Б.
45. Благой Д. Мир как красота: О «Вечерних огнях» А. Фета. М., 1975.
46. Боборыкин П. Д. Воспоминания, т. 1. М., 1965.
47. Бородин А. П. Концерты Бесплатной музыкальной школы.— Концерты Русского музыкального общества [7-й и 8-й].— Критич. статьи. М., 1982.
48. Буслев Ф. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 1. Спб., 1861.
49. Буслев Ф. И. Народная поэзия: Исторические очерки. Спб., 1887.
50. Верстовский А. Н. Письмо М. Я. Раппопорту от 24 января 1859 г.— Библиотечка «Театра и искусства», 1912, кн. 2.
51. Веселовский А. Воспоминания об А. Н. Серове.— Беседа, 1871, кн. 2.
52. Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966.
53. Геника Р. В. Из консерваторских воспоминаний: Н. Г. Рубинштейн и Чайковский.— Рус. муз. газета, 1916, № 43.
54. Гинзбург И. Об учреждении в Харькове музыкального общества.— Якорь, 1864, 11 янв.
55. Гинзбург Л. С. Генрик Венявский в России.— В кн.: Русско-польские музыкальные связи. М., 1963.
56. Гинзбург Л. История виолончельного искусства: Русская классическая виолончельная школа (1860—1917). М., 1965.
57. Гинзбург Л. С. К. Ю. Давыдов. Л., 1936.
58. Гиппиус Е. В. Сборники русских народных песен М. А. Балакирева.— В изд.: Балакирев М. А. Русские народные песни. М., 1957.
59. Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века (1857—1872). Л., 1971.
60. Горяйнов Ю. Г. Я. Ломакин: Дирижер. Композитор. Учитель. М., 1984.
61. Григорьев А. Жизнь и г-жа Муравьева.— Якорь, 1863, № 33.
62. Григорьев А. Несколько слов о Ристори.— Время, 1861, № 2.
63. Григорьев А. После «Грозы» Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу.— Собр. соч., вып. 11. М., 1915.
64. Григорьев А. Поэзия Некрасова.— Собр. соч., вып. 13. М., 1915.
65. Григорьев А. Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны.— Собр. соч., вып. 14. М., 1915.
66. Григорьев А. Русский театр. I. По возобновлении в первый раз.— Эпоха, 1864, № 1—2.

67. Григорьев А. А. «Юдифь», опера в пяти актах А. Н. Серова.— Якорь, 1863, № 12.
68. Григорьев В. Генрик Венявский. М., 1966.
69. Гутор В. П. К. Ю. Давыдов как основатель школы виолончельной игры. М.—Л., 1950.
70. Даргомыжский А. С. Избр. письма, вып. 1. М., 1954.
71. Даргомыжский А. Поли. собр. вокальных ансамблей и хоров. Ред., вступит. статья и коммент. М. С. Пекелиса. М.—Л., 1950.
72. Даргомыжский А. Поли. собр. романсов и песен. Ред., вступит. статья и коммент. М. С. Пекелиса, т. 1—2. М.—Л., 1947.
73. Дневник В. Ф. Одоевского 1859—1869 годов.— В кн.: Лит. наследство, т. 22—24. М., 1935.
74. Добролюбов Н. А. Когда же придет настоящий день? — Собр. соч., т. 6. М.—Л., 1963.
75. Добролюбов Н. А. Луч света в темном царстве.— Собр. соч., т. 6. М.—Л., 1963.
76. Добролюбов Н. А. Первые годы царствования Петра Великого. Поли. собр. соч., т. 3. М., 1936.
77. Достоевский Ф. М. Дневник писателя.— Поли. собр. соч., т. 21. Л., 1980.
78. Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох. Пг., 6. г.
79. Друскин М. Русская революционная песня. М., 1957.
80. Евдокимов Я. К. Музыкальное прошлое Саратова (до 1917 года).— В кн.: Из музыкального прошлого, вып. 1. М., 1960.
81. Евнин Ф. И. «Песня Еремушке» Некрасова и идейно-политическая борьба конца 1850-х годов. В кн.: Некрасовский сборник, т. 2. М.—Л., 1956.
82. Житомырский Д. Роберт и Клара Шуман в России. М., 1962.
83. Захаров Н. И. Несколько слов о музыке и о методе музыкального учения в России.— Москвитянин, 1852, № 2, янв., кн. 2.
84. Захаров Н. И. Несколько слов по поводу пения в России.— Москвитянин, 1852, № 6, март, кн. 2.
85. Званцов К. И. Александр Николаевич Серов в 1857—1871 гг.: Воспоминания о нем и его письма.— Рус. старина, 1888, № 8, 9.
86. Златковский М. А. А. Н. Майков: Биографический очерк. Сиб., 1898.
87. Зотов Вл. А. Н. Серов и первая задуманная им опера.— Наблюдатель, 1896, № 1.
88. Иванов М. Музыкальные наброски. Оставление русской оперы г. Комиссаржевским.— Новое время, 1880, 10 марта.
89. Из истории Ленинградской консерватории: Материалы и документы. 1862—1917. Л., 1964.
90. Из музыкального прошлого, вып. 1. Ред.-сост. Б. С. Штейнпресс. М., 1960.
91. История русского драматического театра в 7-ми т., т. 5. М., 1980.
92. История русского искусства, т. 9, кн. 1. М., 1966.
93. История русской литературы в 3-х т., т. 3. М., 1964.
94. Кандицкий А. И. А. С. Даргомыжский. В кн.: Левашева О. Е., Келдыш Ю. В., Кандицкий А. И. История русской музыки, т. 1. М., 1972.
95. Кандицкий А. И. О реализме и романтизме в русской музыке второй половины XIX века.— В кн.: Вопросы методологии советского музыкознания. М., 1981.
96. Кашкин Н. Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне.— Моск. ведомости, 1900, № 154.
97. Кашкин Н. Д. Воспоминания о П. И. Чайковском. М., 1954.
98. Кашкин Н. Д. Две музыкальные памяти: Н. Г. Рубинштейн и М. П. Мусоргский. I: Н. Г. Рубинштейн.— Рус. мысль, 1906, кн. 4.
99. Кашкин Н. Итальянская опера в Москве.— Моск. ведомости, 1862, 13 окт. Подп.: Н. К.
100. Кашкин Н. Д. Московское отделение императорского русского музыкального общества: Очерк деятельности за пятидесятилетие. 1860—1910. М., 1910.
101. Кашкин Н. Николай Григорьевич Рубинштейн и его роль в музыкально-историческом развитии Москвы.— Моск. ведомости, 1898, 15 нояб.
102. Кашкин Н. Первое двадцатипятилетие Московской консерватории: Исторический очерк. М., 1891.

103. К а ш к и н Н. Д. С. И. Танеев и Московская консерватория.— Муз. современник, 1916, № 8.
104. К н с у н ь к о В. Г. Художественная культура в жизни России второй половины XIX века.— В кн.: Русская художественная культура второй половины XIX века. М., 1988.
105. К о р а б е л ь н и к о в а Л. С. И. Танеев в Московской консерватории. М., 1974.
106. К о р а б е л ь н и к о в а Л. Строитель музыкальной Москвы (к 125-летию со дня рождения Н. Г. Рубинштейна).— Сов. музыка, 1960, № 6.
107. К о с т о м а р о в Н. И. Дополнение к статье: С т а с о в В. Археологическая заметка к постановке «Рогнеды».— Вестник Европы, 1866, март.
108. К о с т о м а р о в Н. И. Еще несколько слов о постановке «Жизни за царя».— Голос, 1868, 10 сент.
109. К р а с о в с к а я В. М. История русского балета. Л., 1978.
110. К р а с о в с к а я В. М. Русский балетный театр XIX века, Л.— М., 1963.
111. К р е м л е в Ю. Русская мысль о музыке, т. 2. Л., 1958.
112. К у б л и ц к и й М. Е. История оперы в лучших ее представителях. М., 1874.
113. К ю и Ц. «Вильгельм Телль» на Марининской сцене.— Спб. ведомости, 1864, 6 дек.
114. К ю и Ц. Два новых музыкальных критика.— Избр. статьи. Л., 1952.
115. К ю и Ц. А. Из моих оперных воспоминаний.— Избр. статьи. Л., 1952.
116. К ю и Ц. «Каменный гость» Пушкина и Даргомыжского.— Избр. статьи. Л., 1952.
117. К ю и Ц. Клара Шуман в Петербурге.— Избр. статьи. Л., 1952.
118. К ю и Ц. А. Концерт Балакирева. Предстоящий 25-летний юбилей «Руслана». Слухи.— Избр. статьи. Л., 1952.
119. К ю и Ц. А. Концерт Бесплатной школы.— Избр. статьи. Л., 1952.
120. К ю и Ц. А. Концерт г. Давыдова. Г-жа Тиманова.— Избр. статьи об исполнителях. М., 1957.
121. К ю и Ц. Концерт Рубинштейна.— Избр. статьи. Л., 1952.
122. К ю и Ц. «Лоэнгрин»— музыкальная драма Рихарда Вагнера.— Спб. ведомости, 1868, 11 окт.
123. К ю и Ц. Музыкальная летопись.— «Юдифь» г. Серова...— Спб. ведомости, 1865, 26 янв.
124. К ю и Ц. Музыкальная летопись Петербурга (концерты Филармонического общества. Ганс Бюлов, Берлиоз и Вагнер как дирижеры).— Избр. статьи. Л., 1952.
125. К ю и Ц. Музыкальная летопись Петербурга. О петербургских концертах вообще. Концерты РМО.— Избр. статьи. Л., 1952.
126. К ю и Ц. А. Музыкально-критические статьи, т. 1. Пг., 1918.
127. К ю и Ц. А. Музыкальные заметки.— Спб. ведомости, 1866, 8 марта.
128. К ю и Ц. Музыкальные заметки.— Спб. ведомости, 1867, 2 сент.
129. К ю и Ц. Музыкальные заметки.— Спб. ведомости, 1867, 3 нояб.
130. К ю и Ц. А. Музыкальные заметки. «Фауст» Гуно.— Спб. ведомости, 1869, 25 сент.
131. К ю и Ц. А. Несколько слов о современных оперных формах.— Избр. статьи. Л., 1952.
132. К ю и Ц. Оперный сезон в Петербурге. Вместо вступления.— Избр. статьи. Л., 1952.
133. К ю и Ц. А. Первый № «Музыки и театра».— Спб. ведомости, 1867, 30 марта.
134. К ю и Ц. Перемены в консерватории. Вероятный приезд к нам Берлиоза. Краткая его биография.— Избр. статьи. Л., 1952.
135. К ю и Ц. А. Полугодовая деятельность газеты «Музыка и театр».— Избр. статьи. Л., 1952.
136. К ю и Ц. «Рогнеда», опера г. Серова.— Спб. ведомости, 1865, 6 нояб.
137. К ю и Ц. А. «Русалка».— Пражское приглашение и служебные обязанности.— «Травната».— Спб. ведомости, 1868, 4 мая.
138. К ю и Ц. А. Ф. О. Лешетицкий.— Избр. статьи об исполнителях. М., 1957.
139. К ю и Ц. Четвертый и пятый концерты Русского музыкального общества.— Избр. статьи. Л., 1952.
140. Л а л а е в М. С. Итальянская опера в России. Сезон 1861—1862 года.— Современник, 1862, № 1. Подп.: М. Л.-в.

141. Ларош Г. А. Бенефис г-жи Онопере. «Руслан и Людмила» на сцене московской оперы.— Избр. статьи, вып. 1. Л., 1974.
142. Ларош Г. А. Воспоминания о П. И. Чайковском.— Избр. статьи, вып. 2. Л., 1975.
143. Ларош Г. А. Глинка и его значение в истории музыки.— Избр. статьи, вып. 1. Л., 1974.
144. Ларош Г. А. Десятый концерт и квартетные собрания Русского музыкального общества.— Избр. статьи, вып. 4. Л., 1977.
145. Ларош Г. А. Еще о «Рогнеде».— Рус. сцена, 1865, № 18.
146. Ларош Г. Заметка о А. Н. Серове.— Совр. летопись, 1871, № 6.
147. Ларош Г. Заметка об итальянской опере.— Совр. летопись, 1869, № 39.
148. Ларош Г. А. Из моих воспоминаний. Чайковский в консерватории.— Избр. статьи, вып. 2. Л., 1975.
149. Ларош Г. Историческое изучение музыки.— Рус. вестник, 1867, № 8.
150. Ларош Г. А. [«Каменный гость» А. Даргомыжского].— Избр. статьи, вып. 3. Л., 1976.
151. Ларош Г. А. Концерты русского музыкального общества.— Избр. статьи, вып. 4. Л., 1977.
152. Ларош Г. А. [Концерты РМО].— Избр. статьи, вып. 4. Л., 1977.
153. Ларош Г. А. Месса Роберта Шумана.— Избр. статьи, вып. 4. Л., 1977.
154. Ларош Г. Музыкальная заметка.— Избр. статьи, вып. 4. Л., 1977.
155. Ларош Г. Музыкальная хроника.— Совр. летопись, 1869, № 13.
156. Ларош Г. Музыкальная хроника. Концерты г. Лауба, г-жи Лавровской, г. Таузига.— Избр. статьи, вып. 4. Л., 1977.
157. Ларош Г. Музыкальная хроника. Обзор концертов Русского музыкального общества.— Совр. летопись, 1869, № 4.
158. Ларош Г. А. Музыкальная хроника. «Реквием» Берлиоза.— Совр. летопись, 1869, № 15.
159. Ларош Г. Музыкальные очерки.— Голос, 1873, 23 марта.
160. Ларош Г. Музыкальные очерки.— Голос, 1879, 24 янв.
161. Ларош Г. Музыкальные очерки. Четвертый концерт Русского музыкального общества.— Избр. статьи, вып. 4. Л., 1977.
162. Ларош Г. А. Мысли о музыкальном образовании в России.— Рус. вестник, 1869, № 7.
163. Ларош Г. Н. Г. Рубинштейн.— Избр. статьи, вып. 5. Л., 1978.
164. Ларош Г. А. Несколько слов об Антоне Григорьевиче Рубинштейне.— Совр. летопись, 1868, № 34.
165. Ларош Г. А. Новая русская опера «Воевода» г. Чайковского.— Избр. статьи, вып. 2. Л., 1975.
166. Ларош Г. О «Валькирии», Рихарде Вагнере и вагнеризме.— Ежегодник имп. театров, сезон 1899/1900, прилож. 1. Спб., 1900.
167. Ларош Г. А. О программной музыке и «Антаре» г. Римского-Корсакова в особенности.— Избр. статьи, вып. 4. Л., 1977.
168. Ларош Г. Обзор концертов Русского музыкального общества.— Совр. летопись, 1869, № 4.
169. Ларош Г. А. П. И. Чайковский как драматический композитор.— Избр. статьи, вып. 2. Л., 1975.
170. Ларош Г. А. По поводу «Каменного гостя» в Москве.— Избр. статьи, вып. 3. Л., 1976.
171. Ларош Г. А. По поводу предстоящих квартетных собраний.— Избр. статьи, вып. 4. Л., 1977.
172. Ларош Г. А. «Рогнеда», новая русская опера.— Рус. сцена, 1865, № 9. Подп.: *Ученик консерватории.*
173. Ларош Г. А. Русская музыкальная литература.— Рус. вестник, 1869, № 10.
174. Ларош Г. А. [Симфоническая фантазия «Фатум»].— Избр. статьи, вып. 2. Л., 1975.
175. Ларош Г. А. Шуман как фортепианный композитор.— Избр. статьи, вып. 5. Л., 1978.
176. Лихачев Д. С. Пути к новой русской литературе.— В кн.: Лихачев В. Д., Лихачев Д. С. Художественное наследие Древней Руси и современность.— Л., 1971.

177. Ломакии Г. Автобиографические заметки.— Рус. старина, 1886, т. 49.
178. Лотман Л. М. Лирическая и историческая поэзия 50—70-х годов.— В кн.: История русской поэзии, т. 2. Л., 1969.
179. Майкапар С. М. Годы учения. М.— Л., 1938.
180. Маркович А. В Об участии А. Н. Серова в малороссийском концерте, данном в пользу родственников покойного Шевченко.— Сев. пчела, 1861, 25 мая.
181. Маслих В. А. Н. Островский и А. Н. Серов.— В кн.: Островский и русские композиторы. М.— Л., 1937.
182. Миклашевский Иос. Очерк деятельности Киевского отделения императорского русского музыкального общества: 1863—1913. Киев, 1913.
183. Мордовцев Д. Л. Исторические прописки. Спб., 1888.
184. Мусоргский М. П. Лит. наследие: Письма, биографические материалы и документы. М., 1971.
185. Наш край: Документы и материалы по истории Донской области. Ростов, 1963.
186. Некрасов Н. А. Заметки о журналах за декабрь 1855 и январь 1856 года.— Полн. собр. соч. и писем, т. 9. М., 1950.
187. Никольский В. В. Конек-горбунок или Царь-девица.— Рус. сцена, 1864, № 11. Подп.: *Иванушка-Дурачок*.
188. Ниссен-Саломан Г. Школа пения. Спб., [1881].
189. Новые материалы для биографии А. Н. Серова. (Письма его к А. А. Бакунину). Сообщил Н. Ф. Финдейзен. ЕИТ, сезон 1893/94 г., прилож. 3.
190. Огарев Н. П. Разбор нового крепостного права.— Избр. соц.-политические и философские произведения, т. 1. М., 1952.
191. Одоевский В. Ф. Бесплатный класс простого хорового пения Русского музыкального общества в Москве.— В кн.: 198.
192. Одоевский В. Ф. Вагнер в Москве.— В кн.: 198.
193. Одоевский В. Ф. 18-е представление «Юдифи»— оперы А. Н. Серова. (Отрывок из письма в Москву).— В кн.: 198.
194. Одоевский В. Ф. Концерт Русского музыкального общества.— В кн.: 198.
195. Одоевский В. Ф. Лауб в Моцартовском гемольном квинтете.— В кн.: 198.
196. Одоевский В. Ф. Лучше поздно, чем никогда.— В кн.: 198.
197. Одоевский В. Ф. Музыкальная заметка.— В кн.: 198.
198. Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956.
199. Одоевский В. Ф. Новая певица на сцене московский оперы.— В кн.: 198.
200. Одоевский В. Ф. Первый концерт Вагнера в Москве, 13 марта.— В кн.: 198.
201. Одоевский В. Ф. Перехваченные письма.— В кн.: 198.
202. Одоевский В. Ф. Письмо кн. В. Ф. Одоевского к издателю об исконной велико-русской музыке.— В кн.: 198.
203. Одоевский В. Ф. Примечание к письму М. И. Глинки к В. Ф. Одоевскому.— В кн.: 198.
204. Одоевский В. Ф. Речь на открытии Московской консерватории.— В кн.: 198.
205. Одоевский В. Ф. Русская и так называемая общая музыка.— В кн.: 198.
206. Одоевский В. Ф. 31-е дек [абря] 1867 [года].— Обед в консерватории в честь Берлиоза.— В кн.: 198.
207. Одоевский В. Ф. Услышим ли мы оперу «Юдифь» в Москве?— В кн.: 198.
208. Оноре И. И. Одиннадцать лет в театре.— Рус. старина, 1912, № 1, 2.
209. Островский А. Н. Записка о положении драматического искусства в настоящее время.— Собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М., 1960.
210. Панаев И. И. Литературные воспоминания. Л., 1950.
211. Панаев И. И. Петербургская жизнь. Заметки Нового Поэта.— Современник, 1857, № 5.
212. Панаев И. И. Петербургская жизнь. Заметки Нового Поэта.— Современник, 1859, март.
213. Пановский Н. М. Московские известия: Чудовский хор.— Москвитянин, 1855, № 4, февр., кн. 2. Подп.: *П-ий Н.*
214. Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение, в 3-х т., т. 1. М., 1966; т. 2. М., 1968; т. 3. М., 1983.
215. Пекелис М. Даргомыжский и народная песня. М.-Л., 1951.
216. Писарев Д. И. «Журнал для воспитания» 1857, 1858 и 1859 гг.— Полн. собр. соч. в 6-ти т., т. 1. Спб., 1894.
217. Письма А. П. Бородина, вып. 2. М., 1936.

218. Побратим А. В. Концерт 27 апреля.— Основа, 1861, июнь.
219. Полевой Н. О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах.— Моск. телеграф, 1832, № 3.
220. [Протопопов Вл.] От редактора.— В кн.: Чайковский П. И. Руководство к практическому изучению гармонии.— Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка, т. III-А. М., 1957.
221. Протопопов Вл. Статьи музыкального критика «Н.З.»— В кн.: Муз. наследство, т. I. М., 1962.
222. Пруцков Н. И. Русская литература XIX века и революционная Россия. М., 1979.
223. Пузыревский А. И. и Сакеттв Л. А. Очерк пятидесятилетия деятельности С.-Петербургской консерватории. Спб., 1912.
224. Пушкин в драматической цензуре (1828—1917).— В кн.: Лит. архив. т. I. М.— Л., 1938.
225. Пыпин А. Н. История русской этнографии, т. 2. Спб., 1891.
226. Раппапорт М. Я. Из артистического мира.— Сын отечества, 1868, № 12. Подп.: М. Р.
227. Раппапорт М. Я. Концерты.— Театр. и муз. вестник, 1860, № 11. Подп.: М. Р.
228. Раппапорт М. Я. Концерты.— Театр. и муз. вестник, 1860, № 12. Подп.: М. Р.
229. Раппапорт М. Я. Музыкальная летопись.— Сын отечества, 1863, № 45. Подп.: М. Р.
230. Раппапорт М. Я. Театральная летопись.— Сын отечества, 1863, 19 апр.
231. Рензов Б. Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л., 1953.
232. Репин И. Е. Далекое близкое. Л., 1986.
233. Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков: Жизнь и творчество, вып. V. М., 1946.
234. Римский-Корсаков А. Предисловие издателя.— В кн.: 126.
235. Римский-Корсаков Н. А. «Вильям Ратклиф», опера в 3-х действиях г. Кюи.— Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка, т. 2. М., 1963.
236. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни.— Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка, т. I. М., 1955.
237. Римский-Корсаков Н. А. О музыкальном образовании.— Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка, т. 2. М., 1963.
238. Ристори А. Этюды и воспоминания. Спб., 1904.
239. Рубинштейн А. Г. Автобиографические рассказы.— Лит. наследие, т. I. М., 1983.
240. Рубинштейн А. Г. О музыке в России.— Лит. наследие, т. I. М., 1983.
241. Рубинштейн А. Лит. наследие, т. 2: Письма 1850—1871. М., 1984.
242. Рукописные собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского. М., 1960.
243. Рупин И. Народные русские песни. М., 1955.
244. Салтыков-Щедрин М. Е. Круглый год. Первое мая.— Полн. собр. соч., т. 13. Л., 1936.
245. Салтыков-Щедрин М. Е. Петербургские театры.— Современник, 1863, № 1—2.
246. Салтыков-Щедрин М. Е. Проект современного балета (по поводу «Золотой рыбки»).— Отечеств. записки, 1868, март.
247. Салтыков-Щедрин М. Е. Современные призраки.— Собр. соч. в 20-ти т., т. 6. М., 1968.
248. Серов А. Н. Верди и его новая опера.— Критич. статьи, т. 3. Спб., 1895.
249. Серов А. Н. Взгляд на русскую оперу в Мариинском театре.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
250. Серов А. Н. «Гроза». Опера в 4-х действиях.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
251. Серов А. Н. Еще немножко о концертах.— Статьи о музыке, вып. 3. М., 1987.
252. Серов А. Н. Еще о новой русской опере.— Московская гостья.— Статьи о музыке, вып. 2-Б. М., 1986.
253. Серов А. Н. «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила».— Статьи о музыке, вып. 4. М., 1988.
254. Серов А. Н. Заключительный отчет о пребывании за границей.— Статьи о музыке, вып. 4. М., 1988.
255. Серов А. Н. Залоги истинного музыкального образования в Петербурге.— Критич. статьи, т. 3. Спб., 1895.

256. Серов А. Н. К читателям.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
257. Серов А. Н. Концерт в зале императорского С.-Петербургского университета.— Статьи о музыке, вып. 2-А. М., 1985.
258. Серов А. Н. Концерт в пользу детских приютов. 2 марта.— Статьи о музыке, вып. 3. М., 1987.
259. Серов А. Н. Концертное утро 7 декабря в зале С.-Петербургского университета.— Статьи о музыке, вып. 3. М., 1987.
260. Серов А. Н. Концерты вообще и исторический концерт гг. хористов.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
261. Серов А. Н. Концерты (Ф. Лауб и А. Рубинштейн).— Статьи о музыке, вып. 4. М., 1988.
262. Серов А. Н. Концерт Филармонического общества и первые два квартетных вечера г. Лауба.— Статьи о музыке, вып. 4. М., 1988.
263. Серов А. Н. Курс музыкальной техники.— Статьи о музыке, вып. 2-А. М., 1985.
264. Серов А. Н. Лекция 5 марта 1866 года.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
265. Серов А. Н. «Лоэнгрин» Рихарда Вагнера на русской оперной сцене.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
266. Серов А. Н. «Мазепа». Опера барона Б. А. Фитингофа.— Статьи о музыке, вып. 4. М., 1988.
267. Серов А. Н. Михаил Иванович Глинка. Некрологический очерк.— Статьи о музыке, вып. 3. М., 1987.
268. Серов А. Н. Музыка и толки о ней.— Статьи о музыке, вып. 2-А. М., 1985.
269. Серов А. Н. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
270. Серов А. Н. Музыка южнорусских песен.— Критич. статьи, т. 3. Спб., 1895.
271. Серов А. Н. Музыкальная хроника. II.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
272. Серов А. Н. Музыкальная хроника. III.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
273. Серов А. Н. Музыкальная хроника. IV.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
274. Серов А. Н. «Нибелунгов перстень».— Критич. статьи, т. 3. Спб., 1895.
275. Серов А. Н. Новоизданные музыкальные сочинения. Песни и романсы Балакирева.— Статьи о музыке, вып. 4. М., 1988.
276. Серов А. Н. Обзор концертов.— Статьи о музыке, т. 2-А. М., 1985.
277. Серов А. Н. Обзорение концертов за прошедшую неделю.— Статьи о музыке, вып. 2-А. М., 1985.
278. Серов А. Н. Опера в России и русская опера.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
279. Серов А. Н. Опыты технической критики над музыкою М. И. Глинки. I. Роль одного мотива в целой опере «Жизнь за царя».— Статьи о музыке, вып. 4. М., 1988.
280. Серов А. Н. Первый вечер Русского музыкального общества.— Статьи о музыке, вып. 4. М., 1988.
281. Серов А. Н. Первый концерт Концертного общества.— Статьи о музыке, вып. 2-А. М., 1985.
282. Серов А. Н. I-й концерт РМО (19 октября).— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
283. Серов А. Н. Первый и второй концерты Дирекции императорских театров (6 и 13 марта).— Статьи о музыке, вып. 4. М., 1988.
284. Серов А. Н. Письма к В. В. и Д. В. Стасовым.— В кн.: Муз. наследство, т. 1. М., 1962; т. 2, ч. 1. М., 1966; т. 3. М., 1970.
285. Серов А. Н. Письма к его сестре С. Н. Дютур. Спб., 1896.
286. Серов А. Н. Письма к М. П. Анастасьевой.— Рус. старина, 1878, кн. 1.
287. Серов А. Н. Письмо к редактору «С.-Петербургских ведомостей».— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
288. Серов А. Н. Подлинная автобиографическая записка.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
289. Серов А. Н. Предисловие к либретто оперы «Рогнеда».— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
290. Серов А. Н. Пятый, шестой и седьмой вечера Русского музыкального общества.— Статьи о музыке, вып. 4. М., 1988.
291. Серов А. Н. Рихард Вагнер.— Критич. статьи, т. 3. Спб., 1895.
292. Серов А. Н. Рихард Вагнер и его концерты в Петербурге.— Критич. статьи, т. 3. Спб., 1895.
293. Серов А. Н. Росснии. Критический очерк.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.

294. Серов А. Н. «Русалка». Опера А. С. Даргомыжского.— Статьи о музыке, вып. 2-Б. М., 1986.
295. Серов А. Н. «Русалка». Опера А. С. Даргомыжского.— Статьи о музыке, вып. 2-Б. М., 1986.
296. Серов А. Н. «Руслан и Людмила», опера М. И. Глинки.— Статьи о музыке, вып. 3. М., 1987.
297. Серов А. Н. Руслан и русланисты.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
298. Серов А. Н. Русская народная песня как предмет науки.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
299. Серов А. Н. 7-й концерт Русского музыкального общества.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
300. Серов А. Н. Спектакль 17 мая («Жизнь за царя») и спектакль 19 мая («Русалка») с участием московских гостей.— Музыка и театр, 1867, № 5.
301. Серов А. Н. Судьбы оперы в России.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
302. Серов А. Н. Тематизи увертюры к опере «Леонора».— Критич. статьи, т. 3. Спб., 1895.
303. Серов А. Н. Третий и четвертый вечера Русского музыкального общества.— Статьи о музыке, вып. 4. М., 1988.
304. Серов А. Н. Учено-литературная деятельность Московской консерватории.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
305. Серова В. С. Серовы А. Н. и В. А.: Воспоминания. Спб., 1914.
306. Слонимский Ю. И. Драматургия балетного театра XIX века. М., 1977.
307. Слонимский Ю. И. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М., 1956.
308. Сокальский П. П. Запорожец за Дунаем, малороссийская оперетта, соч. С. Артемевского.— Спб. ведомости, 1863, 21 апр.
309. Сокальский П. Музыкальные арабески.— Спб. ведомости, 1863, 1 янв.
310. Сокальский П. Музыкальные арабески. Русская опера.— Спб. ведомости, 1863, 15 янв.
311. Сокальский П. Музыкальные арабески.— Спб. ведомости, 1863, 7 февр.
312. Соллогуб В. А. Итальянская опера в Москве.— Рус. ведомости, 1868, 24 нояб.
313. Соллогуб В. А. Московские театры. Бенефисы гг. Соколова, Садовского и Владиславева.— Москвич, 1868, 21 янв. Подп.: Замдин.
314. Соллогуб В. А. Рогнеда.— Весть, 1865, 8 нояб. Подп.: Замдин.
315. Стасов В. В. Александр Николаевич Серов: Материалы для его биографии.— Статьи о музыке, вып. 2. М., 1976.
316. Стасов В. В. Верить ли? (Письмо к псевдониму: три звездочки).— Статьи о музыке, вып. 2. М., 1976.
317. Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства. Наша живопись.— Собр. соч., т. 1. Спб., 1894.
318. Стасов В. В. Заметка на статью П. И. Чайковского.— Статьи о музыке, вып. 2. М., 1976.
319. Стасов В. В. Заметки о демественном и троестрочном пении.— Статьи о музыке, вып. 2. М., 1976.
320. Стасов В. В. Концерт г.г. певчих графа Шереметева.— Статьи о музыке, вып. 1. М., 1974.
321. Стасов В. В. Мученица нашего времени: Письмо в редакцию.— Статьи о музыке, вып. 1. М., 1974.
322. Стасов В. В. Наша музыка за последние 25 лет.— Статьи о музыке, вып. 3. М., 1977.
323. Стасов В. В. О некоторых новых формах нынешней музыки.— Статьи о музыке, вып. 1. М., 1974.
324. Стасов В. В. Первый концерт Концертного общества. Статьи о музыке, вып. 1. М., 1974.
325. Стасов В. В. По поводу письма г. Фаминцына. (Письмо в редакцию).— Статьи о музыке, вып. 2. М., 1976.
326. Стасов В. В. Предложение об издании материалов по древнерусскому церковному пению.— Статьи о музыке, вып. 2. М., 1976.
327. Стасов В. В. «Ратклиф».— Статьи о музыке, вып. 2. М., 1976.
328. Стасов В. В. Славянский концерт г-на Балакирева.— Статьи о музыке, вып. 2. М., 1976.

329. Стасов В. В. Тормозы нового русского искусства.— Статьи о музыке, вып. 3. М., 1977.
330. Стасов В. Три русских концерта.— Статьи о музыке, вып. 4. М., 1976.
331. Стасов В. В. Училище правоведения сорок лет тому назад: 1836—1873 гг.— Статьи о музыке, вып. 3. М., 1977.
332. Стасов Д. Музыкальные воспоминания (1840—60-х годов).— Рус. муз. газета, 1909, № 11—14.
333. Тихонов В. А. Театральные воспоминания.— Ист. вестник, 1898, № 5.
334. Толстой А. К. Письмо Б. М. Маркевичу от 13 декабря 1868 года.— Полн. собр. соч., т. 4. Спб., 1908.
335. Толстой А. К. Переделанная сцена из «Дон-Жуана». Письмо к издателю.— Рус. вестник, 1862, т. 40, № 7.
336. Толстой Ф. М. Второй концерт Филармонического общества под управлением Рихарда Вагнера.— Сев. пчела, 1863, 2 марта. Подп.: *Ростислав*.
337. Толстой Ф. М. Итальянская опера в Петербурге.— Пантеон, 1853, № 3. Подп.: *Ростислав*.
338. Толстой Ф. М. Концертная хроника.— Голос, 1865, 9 марта. Подп.: *Ростислав*.
339. Толстой Ф. М. Концертная хроника.— Голос, 1865, 12 марта. Подп.: *Ростислав*.
340. Толстой Ф. М. Краткий обзор деятельности Русского музыкального общества.— Голос, 1865, 16 февр. Подп.: *Ростислав*.
341. Толстой Ф. М. Музыкальная хроника. Концертный сезон.— Муз. свет, 1856, № 5.— Подп.: *Ростислав*.
342. Толстой Ф. М. Музыкальное обозрение.— Отечеств. записки, 1868, № 12. Подп.: *Ростислав*.
343. Толстой Ф. М. Музыкальное обозрение.— Отечеств. записки, 1869, № 6. Подп.: *Ростислав*.
344. Толстой Ф. М. Музыкальные беседы.— Сев. пчела, 1854, 13 авг. Подп.: *Ростислав*.
345. Толстой Ф. М. Музыкальные беседы.— Сев. пчела, 1855, 27 сент. Подп.: *Ростислав*.
346. Толстой Ф. М. Музыкальные беседы. «Трубадур», опера Верди.— Сев. пчела, 1855, 9 дек. Подп.: *Ростислав*.
347. Толстой Ф. М. Музыкальные беседы.— Сев. пчела, 1856, 15 марта. Подп.: *Ростислав*.
348. Толстой Ф. М. Музыкальные беседы.— Сев. пчела, 1857, 8 марта. Подп.: *Ростислав*.
349. Толстой Ф. М. Музыкальные беседы.— Сев. пчела, 1859, 9 мая. Подп.: *Ростислав*.
350. Толстой Ф. М. Музыкальное обозрение.— Отечеств. записки, 1868, № 12. Подп.: *Ростислав*.
351. Толстой Ф. М. Музыкальный разбор «Рогнеды». Спб., 1870. На титуле: *Ростислав*.
352. Толстой Ф. М. «Наташа, или Волжские разбойники», музыка сочинения г. Вильбоа.— Сев. пчела, 1863, 16 янв. Подп.: *Ростислав*.
353. Толстой Ф. М. Несколько слов о значении русской оперной труппы.— Голос, 1865, 19 янв. Подп.: *Ростислав*.
354. Толстой Ф. М. Несколько слов о «Русалке» А. С. Даргомыжского.— Сев. пчела, 1856, 15 мая. Подп.: *Ростислав*.
355. Толстой Ф. М. О критических воззрениях новой редакции «Библиотеки для чтения».— Сев. пчела, 1857, 1 июня. Подп.: *Ростислав*.
356. Толстой Ф. М. Открытие сезона русской оперы.— Голос, 1863, 20 авг. Подп.: *Ростислав*.
357. Толстой Ф. М. Первый концерт Филармонического общества под управлением Рихарда Вагнера.— Сев. пчела, 1863, 24 февр. Подп.: *Ростислав*.
358. Толстой Ф. М. Петербургские театры.— Отечеств. записки, 1869, № 1. Подп.: *Ростислав*.
359. Толстой Ф. М. Петербургские театры.— Отечеств. записки, 1869, № 3. Подп.: *Ростислав*.
360. Толстой Ф. М. Подробный разбор оперы «Жизнь за царя». Статья третья. Сев. пчела, 1854, 25 авг. Подп.: *Ростислав*.

361. Толстой Ф. М. Петербургские театры. Разбор «Пророка» Менербера.— Отечествен. записки, 1870, № 1. Подп.: *Ростислав*.
362. Толстой Ф. М. Разбор «Русалки» А. С. Даргомыжского.— Сев. вчсла, 1866, 22 мая. Подп.: *Ростислав*.
363. Толстой Ф. М. «Рогнеда», опера в пяти действиях, соч. г. Серова.— Голос, 1865, 10 нояб. Подп.: *Ростислав*.
364. Толстой Ф. М. «Юдифь». Спб., 1863. На титуле: *Ростислав*.
365. Третьяков В. Ф. Очерки истории таганрогского театра. Таганрог, 1927.
366. Турчин В. С. Из истории западноевропейской художественной критики XVIII—XIX веков. М., 1987.
367. Фаминцын А. Новые русские романсы.— Муз сезон, 1869—1870, № 13.
368. Фаминцын А. С. «Орфей» Глюка на русской сцене.— Голос, 1868, 20 апр.
369. Фаминцын А. Петербургская хроника.— Голос, 1867, 12 дек.
370. Фаминцын А. Рихард Вагнер и его опера «Лоэнгрин». Спб., 1868.
371. Финдейзен Н. А. Н. Серов. Его жизнь и музыкальная деятельность. 2-е изд. М., 1904.
372. Финдейзен Н. Очерк деятельности С.-Петербургского отделения имп. русского музыкального общества (1859—1909). Спб., 1909.
373. Финдейзен Н. Ф. *Stabat Mater* А. Н. Серова.— Рус. старина, 1893, кн. 4.
374. Фредерикс М. П. Из воспоминаний.— Ист. вестник, 1898, янв.
375. Фрид Э. А. С. Даргомыжский и журнал «Искра».— Ученые записки Гос. научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии, т. 2. Л., 1958.
376. Христианович Н. Ф. Письма о Шопене, Шуберте и Шумане. М., 1876.
377. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М., 1971.
378. Чайковский П. И. Возобновленная «Рогнеда», опера Серова.— Новая постановка «Ивана Сусанина».— В кн.: 386.
379. Чайковский П. И. Восьмое собрание Русского музыкального общества.— Итальянская опера.— В кн.: 386.
380. Чайковский П. И. Второй концерт Русского музыкального общества.— В кн.: 386.
381. Чайковский П. И. Голос из московского музыкального мира.— В кн.: 386.
382. Чайковский П. И. Музыкальная заметка.— В кн.: 386.
383. Чайковский П. И. Музыкальная хроника.— «Дон-Жуан» и «Зора» на итальянской сцене.— Пятый концерт Русского музыкального общества.— В кн.: 386.
384. Чайковский П. И. Начало концертного сезона.— В кн.: 386.
385. Чайковский П. И. Первый концерт Русского музыкального общества.— В кн.: 386.
386. Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка, т. 2. М., 1953.
387. Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка, т. 7. М., 1962.
388. Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка, т. 14. М., 1974.
389. Чайковский П. И. Последние недели концертного сезона.— В кн.: 386.
390. Чайковский П. И. «Русалка» Даргомыжского.— Итальянская опера.— В кн.: 386.
391. Чайковский П. И. Четвертая неделя концертного сезона.— В кн.: 386.
392. Чернышев Н. Киевская консерватория. XI.— Театр. и муз. вестник, 1859, 3 мая.
393. Чернышев Н. Корреспонденция из Киева.— Театр. и муз. вестник, 1857, 21 июля.
394. Чернышевский Н. Г. «Детство» и «Отрочество». Военные рассказы.— Полн. собр. соч., т. 3. М., 1949.
395. Чернышевский Н. Г. Песни разных народов.— Полн. собр. соч., т. 2. М., 1949.
396. Чечотт В. А. 25-летие Киевской русской оперы. Киев, 1893.
397. Чуковский К. И. Ростислав и его письма к Некрасову.— В кн.: Чуковский К. И. Люди и книги. М., 1960.
398. Шелгунов Н. В., Шелгунова Л. П., Михайлов М. Л. Воспоминания, т. 1. М., 1967.
399. Шестидесятые годы в воспоминаниях М. Антоновича и Г. Елисеева. М.—Л., 1933.

400. Ш и м а н о в с к и й Н. Несколько слов по поводу бывших в Вятке концертов в январе месяце.— Вят. губ. ведомости, 1863, 26 янв.
401. Ш у м о в и ч А. Наши великопостные развлечения.— Минск. губ. ведомости, 1865, 12 марта. Подп.: Ш-ч.
402. Э. Ф. Направник. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма. Л., 1959.
403. Яковлев Вас. Н. Д. Кашкин. М.— Л., 1950.
404. Ямпольский И. Исследователь алжирской народной музыки Александр Христианович.— В кн.: Музыка народов Азии и Африки, вып. 3. М., 1980.
405. В г е е М. Die Grundlage der Methode Leschetizky. Mainz, 1902.
406. E c k a r t - B ä c k e r U. Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne.— in: Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 2. Regensburg, 1965.

ZEITTAFFEL*

* Zusammengestellt von T. W. Korschenjanz.

In der Tabelle werden die folgenden Abkürzungen verwendet

blagotborit. - Wohltätigkeit
 vitsch. - Cello
 vok. - stimmlich
 dram. - dramatisch
 imp. -kaiserlich
 isp. - Ausführender, Aufführung
 quartet. - Quartettaufführung
 komitsch. - komisch, komödiantisch
 libr. - Libretto
 mus. - Musik
 op. - Oper
 orat. - Oratorium
 orch. - Orchester
 p/u - unter der Leitung von
 per. - Übersetzung
 simf. - Sinfonie
 skr. - Violine
 sobstw. - eigene
 sotsch. - Komposition
 t-p - Theater
 tr. — Truppe

uw-ra — Ouvertüre
 utsch.— teilgenommen
 fp.— Klavier
 chor.— Chor
 Akeks, т.-r — Alexandrinski Theater
 B. т-r — Bolschoi Theater
 Blagor. sobr.— Adelsversammlung
 BMSch — Kostenlose Musikschule
 Dwor. sobr.— Adelsversammlung
 Konserwat.— Konservatorium
 Kupetsch. sobr. —Kaufmannsversammlung

M.— Moskau
M. т-р — Maly Theater
Mar. т-р — Mariinski-Theater
Mich. т-р — Michailowski-Theater
Придв. певч.— Hofgesangskapelle
RMO — Russische Musikgesellschaft
Spb.— Sankt Petersburg
Filarm. ob-wo — Philharmonische Gesellschaft
Un-т — Universität

Musikalische Ereignisse

1851

Febr. Der Beginn einer regelmäßigen musikkritischen Tätigkeit A. N. Serows
Artikel „Nachrichten von St. Petersburger Theatern“ („Der Zeitgenosse“, 1851,
Nr. 2).

Dez. Der Beginn der musikkritischen Tätigkeit von F. M. Tolstoi (Rostislaw).
[1851] Eröffnung eines ständigen Opernhauses in Tiflis (Architekt Scudieri).

Das alte Gebäude des Stadttheaters in Kiew wird abgerissen.

Der Notenverlag von A. Bitner wird in St. Petersburg eröffnet (bis 1894).

In Moskau wird das Musik- und Notengeschäft von S. P. Kondratjew eröffnet (bis
1880).

Eröffnung der Chorabteilung an der St. Petersburger Theaterschule.

Auflösung der Symphonischen Gesellschaft in St. Petersburg „aus Mangel an
materiellen Mitteln“.

L. W. Maurer wird zum Inspektor der St. Petersburger Theaterorchester ernannt
(bis 1862).

A. Sapienza (Sohn) wird zum Tutor der „Chorklasse“ bei der Direktion der
Kaiserlichen Theater ernannt.

Der italienische Komponist C. Pugni begann als Komponist von Ballettmusik an
den Kaiserlichen Theatern in St. Petersburg zu arbeiten (bis 1870).

Veröffentlichung des ersten von vier Notizbüchern „Sammlung russischer
Volkslieder“ für Klavier und Gitarre, zusammengestellt von M. I. Stachowitsch

(M., 1851-1854). Veröffentlicht „Zusätzliche theoretische und praktische
Abhandlung über alle Klavierschulen mit einem Anhang eines kurzen
Generalbasses...“ I. K. Tscherlizki.

I. Reingard beginnt mit der Herausgabe der „Musikalischen Anthologie“ für das
Klavier.

1852

Tourneen der Balletttruppe der Spb. in Tiflis (bis 1853).

Der weißrussische Dramatiker W. I. Dunin-Martsinkewitsch gründet ein
Amateurtheater auf dem Gut Ljutsinka in der Nähe von Minsk.

A. G. Rubinstein wurde als Begleiter an den Hof der Großfürstin Jelena
Pawlowna eingeladen.

Der Komponist O. I. Dütsch wurde zum Kapellmeister der Kaiserlichen Theater
in St. Petersburg ernannt (bis 1863).

Der Beginn des Dienstes des polnischen Geigers Ap. Kontski als Hofsolist in St.
Petersburg.

Beginn der pädagogischen Tätigkeit des russischen Musiktheoretikers und Komponisten J. I. Johansen in St. Petersburg.
Das Buch von W. F. Lenz „Beethoven und seine drei Stile“ (in französischer Sprache) wird veröffentlicht.
Veröffentlichung von „Eine kurze Anleitung zum Studium der Harmonielehre“ von I. K. Hunke.
Veröffentlichung der „Vollständigen Klavierschule“ und des „Musikalischen Leitfadens für Künstler und Musikamateure“ von I. K. Tscherlizki.

1853

Jan. In Nischni Nowgorod brannte das unter N. G. Schachowski gebaute Theater ab.
11. März Das Bolschoi-Theater in Moskau brennt ab.
[1853] F. T. Stellovski eröffnete ein Musikgeschäft und einen Musikverlag in St. Petersburg.
K. L. Scheiermann eröffnete ein Musik- und Notengeschäft in St. Petersburg (bis 1859).
In St. Petersburg wird ein Musik- und Musikgeschäft eröffnet. „Russischer Laden“ (bis 1862).
N. J. Afanasjew beginnt seinen Dienst als Lehrer der Violinklasse am Smolny-Institut (bis 1883).
K. P. Wilboa wird zum Leiter des Sängerkhors und des Ballorchesters des Pawlowski-Regiments der Leibgarde ernannt (bis Mitte der 60er Jahre).
L. F. Minkus wurde zum Kapellmeister des Leibeigenenorchesters des Fürsten H. B. Jussupow (bis 1855).
Beginn der Lehr- und Konzerttätigkeit in St. Petersburg des polnischen Pianisten Ant. Kontski (bis 1867).
Beginn der künstlerischen und pädagogischen Tätigkeit des deutschen Harfenisten A. G. Zabeja in St. Petersburg.
Das Werk „Über Kirchenchöre“ von A. F. Lwow wird veröffentlicht.

1854

A. Leibrocks Notenverlag wird in St. Petersburg eröffnet (bis 1890).
A. S. Dargomyschski, A. G. Rubinstein und W. F. Odojewski werden als Ehrenmitglieder in die St. Petersburger Philharmonische Gesellschaft aufgenommen.
M. A. Stachowitsch veröffentlicht „Skizze der Geschichte der siebensaitigen Gitarre“.

1855

29. Apr. A. K. Ljadow wird geboren.
1. Dez. Eröffnung eines neuen Steintheaters in Nischni Nowgorod.
[1855] Die Ankunft von M. A. Balakirew in St. Petersburg und der Beginn seiner musikalischen und gesellschaftlichen Tätigkeit.
Beginn der Tätigkeit des Ballettmeisters M. Petipa als Lehrer an der St. Petersburger Theaterschule (bis 1887).
In Hamburg erscheint ein Buch von W. F. Lenz „Beethoven. Künstlerische Etüde“ (auf Deutsch).
A. I. Dubuqueы „Sammlung russischer Lieder mit Variationen für Klavier“ wird veröffentlicht.

1856

Jan. M. J. Rappaport begann in St. Petersburg mit der Herausgabe des wöchentlich erscheinenden „Musik- und Theaterbulletins“, dessen Musikabteilung von A. N. Serow (bis 1860) geleitet wurde.

Jan. – Febr. In den Nummern 2 und 6 des „Musik- und Theaterbulletins“ wurden M. I. Glinkas Anmerkungen zur Instrumentation veröffentlicht, die von A. N. Serow aufgezeichnet wurden.

Jan. – Febr. Die Annäherung zwischen C. A. Cui und M. A. Balakirew, die den Grundstein für die Gründung der kreativen Partnerschaft „Das mächtige Häuflein“ legte.

20. Aug. Eröffnung des Bolschoi-Theaters in Moskau, das nach dem Brand von 1853 wieder aufgebaut wurde.

13. Nov. S. I. Tanejew wird geboren.

[1856] In Kiew wird ein neues Gebäude für das Stadttheater gebaut.

Eröffnung des Musikunterrichts am Fraueninstitut von Saratow.

Beginn der Arbeit von W. W. Stassow in St. Petersburgs Öffentlicher Bibliothek.

Der russische Gitarrist N. P. Makarow veranstaltet in Brüssel einen internationalen Wettbewerb „für die beste Komposition für Gitarre und die am besten hergestellten Gitarren“.

I. Strauss beginnt, Konzerte im Pawlowski-Bahnhof zu dirigieren (bis 1865, dann 1869).

Das Wörterbuch „Musikalische Terminologie“ von A. Garras wird in Moskau veröffentlicht (es wurde bis 1930 in 21 Auflagen nachgedruckt).

1857

1. Febr. Der Beginn von N. G. Rubinsteins Dienst als Musiklehrer am Nikolai-Waisen-Institut (bis 1859).

3. Febr. In Berlin stirbt M. I. Glinka.

24. Mai Beisetzung des Leichnams von M. I. Glinka auf dem Friedhof der Alexander-Newski-Klosteranlage in St. Petersburg.

Dez. M. P. Mussorgskis Bekanntschaft mit C. A. Cui und M. A. Balakirew im Haus von A. S. Dargomyschski; Bildung des Kerns des „Mächtigen Häufleins“.

[1857] Das Gebäude des hölzernen Messetheaters in Nischni Nowgorod brennt ab.

M. Erlanger eröffnet ein Musikgeschäft „Lira“ in Moskau.

Eröffnung des Notenverlages von S. F. Dufour in St. Petersburg (bis 1860).

A. L. Genselt wird zum Inspektor für Musik an den Frauenschulen in St. Petersburg ernannt.

1858

Nov. Auf Initiative von A. G. Rubinstein und unter seiner Leitung wurde in St. Petersburg die Gesangsakademie gegründet.

30. Dez. Die erste Vorlesung von A. N. Serow aus der von ihm an der Universität St. Petersburg gehaltenen Reihe "Über Musik von der technischen, historischen und ästhetischen Seite".

[1858] Eröffnung des Instrumentalunterrichts für verschiedene Orchester-Fachgebiete in der Hofsängerkapelle.

L. W. Idzikowski gründet in Kiew einen Notenverlag, den ersten großen Musikverlag der Provinz in Russland (bis 1920).

1859

26. Jan. In St. Petersburg brannte der steinerne Theaterzirkus ab.

1. Mai Die Charta der Russischen Musikgesellschaft, die auf Initiative von A. G. Rubinstein und einer Gruppe von Musikern und Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens in St. Petersburg auf der Grundlage der bereits bestehenden Symphoniegesellschaft gegründet wurde, wurde angenommen. Als Ziel der RMO wurde „die Entwicklung der musikalischen Bildung und des Musikgeschmacks in Russland sowie die Förderung einheimischer Talente“ proklamiert.

11. Okt. Die erste Sitzung des RMO-Direktoriums, dem folgende Mitglieder angehörten: A. G. Rubinstein, W. A. Kologrnnow, Matwej J. Wielhorski, D. W. Kanschin und D. W. Stassow.

7. Nov. M. M. Ippolitow-Iwanow wird geboren.

11. Nov. Auf einer Versammlung der Gründer der RMO wurde eine Kommission gewählt, die die für den Wettbewerb eingesandten Kompositionen prüfen sollte; zu ihren Mitgliedern gehörten A. S. Dargomyschski, W. F. Odojewski, G. J. Lomakin und K. B. Schubert. A. G. Rubinstein (bis 1867) wurde zum Chefdirigenten der Sinfoniekonzerte der RMO ernannt.

23. Nov. Erstes Konzert der RMO in St. Petersburg.

Herbst Eröffnung von freien Klassen für Gesang und elementare Musiktheorie bei der RMO; die Sängerin G. Nissen-Saloman und der Komponist O. I. Dütsch werden als Leiter eingesetzt.

[1859] Der Beginn der Aktivitäten des RMO-Quartetts, bestehend aus: I. Pickel, E. Raab, I. Weikman, K. Schubert.

Eröffnung des Michailowski-Theaters in St. Petersburg, das vom Architekten A. K. Kavos vollständig umgebaut wurde.

Eröffnung des A. B. Gutheil-Notenverlags in Moskau (bis 1914).

Auf Initiative von A. G. Rubinstein wird der polnische Geiger G. Wieniawski als Hofsolist eingeladen (bis 1872).

Ein „Leitfaden zum Komponieren von Musik wird veröffentlicht. Abschnitt I. Die Melodie-Lehre“ von I. K. Hunke.

1860

Apr. In Moskau organisierte und leitete N.G. Rubinstein einen Chor von Musikliebhabern.

Sommer Besichtigung der St. Petersburger Balletttruppe in Nischni Nowgorod.

21. Sept. Eröffnung des Mariinski-Theaters in St. Petersburg im Gebäude des Zirkustheaters, das vom Architekten A. K. Kavos umgebaut wurde.

Sept. Eröffnung des bezahlten Musikunterrichts an der RMO in St. Petersburg; zu den Lehrern gehören: N. I. Saremba (Theorie und Komposition), G. J. Lomakin (Gesang und Chorklasse), F. O. Leschetizki und F. I. Beggrow (Klavier), G. Wieniawski (Violine). K. Schubert (Cello).

Okt. Beginn der regelmäßigen Treffen des Balakirew-Kreises.

Eröffnung der RMO in Moskau unter der Leitung ihres Organisators, ersten Direktors und Chefdirigenten N. G. Rubinstein (bis 1881).

9. Okt. Eröffnung des Musikunterrichts an der RMO in Moskau (Musiktheoriekurs - E. L. Langer, Chorgesang - Forcati).

22. Nov. Der Beginn der Konzerttätigkeit der Moskauer Niederlassung der RMO.

[1860] G. Wieniawski leitete das RMO-Quartett in St. Petersburg (bis 1862).

O. I. Dütsch beginnt, an den RMO-Musikklassen in St. Petersburg eine freie Chorsingklasse zu unterrichten (bis 1863).

Erster RMO-Wettbewerb; die Kantate „Das Fest Peters des Großen“ von N. J. Afanasjew gewinnt den Preis.
Bedeutende Rekonstruktion des Gebäudes des Pawlowski-Bahnhofs.
Tournée der italienischen Operntruppe von Bergera in Kasan.
In St. Petersburg eröffnet ein Musik- und Notengeschäft W. Frakman (bis 1863).
In St. Petersburg eröffnen Notenverlage: E. Mellier (bis 1870), A. R. Johanson (bis 1917), A. Gabler und Stürmer (bis 1880), N. P. Karzew (bis 1877), L. Iotti (bis 1870).
Der polnische Geiger Ap. Kotski organisierte und leitete ein Streichquartett in St. Petersburg.
Zwei Sammlungen von „Russischen Volksliedern“ von K. P. Wilbova werden veröffentlicht, die 110 Bearbeitungen für Gesang und Klavier enthalten.

1861

30. Juni A. S. Arenski wird geboren.
Aug. P. I. Jurgenson eröffnete ein Musikgeschäft und einen Verlag in Moskau (bis 1918).
26. Nov. Rimski-Korsakows Bekanntschaft mit Balakirew und Cui und der Beginn ihrer kreativen Freundschaft.
Nov. G. Verdis erster Besuch in St. Petersburg im Zusammenhang mit der bevorstehenden Aufführung der Oper „Die Macht des Schicksals“.
Nov. Der Beginn der musikkritischen Tätigkeit von N. D. Kaschkin mit dem Artikel „Musikalische Chronik von Moskau“ („Mosk. Wedomosti“, 1861, 3. November.).
[1861] Die Direktion der Kaiserlichen Theater verpachtet das Moskauer Bolschoi-Theater auf Pachtbasis an die italienische Operntruppe; ein Tag in der Woche wird für Aufführungen der russischen Truppe reserviert.
Der RMO-Preis geht an das Quartett „Wolga“ von N. J. Afanasjew.
In den Musikklassen der Moskauer Filiale der RMO eröffnete A. R. Osberg eine Gesangsklasse.
H. I. Bachmetew wird zum Direktor der Hofgesangskapelle ernannt. (bis 1883).
F. A. Kanille wird zum Klavierlehrer an der Hof Sängerkapelle ernannt.
L. F. Minkus beginnt seinen Dienst als Solist im Orchester des Bolschoi-Theaters in Moskau (bis 1872).
Veröffentlichung der „Anleitung zum Komponieren von Musik. Abschnitt I. Über Kontrapunkt“ von I. K. Hunke.
Veröffentlichung der „Sammlung von 100 malorussischen Liedern“, arrangiert für Klavier von A. W. Jedlitschka.

1862

18. März Eröffnung der Freien Musikschule in St. Petersburg auf Initiative von M. A. Balakirew und G. J. Lomakin.
5. Sept. A. N. Werstowski stirbt.
8. Sept. Das erste russische Konservatorium wird in St. Petersburg auf der Grundlage des Musikunterrichts der RMO eröffnet. Zum Direktor wurde A. G. Rubinstein ernannt; zu den Professoren gehörten die Pianisten A. G. Rubinstein, A. Dreyschock, A. A. Gerke, die Theoretiker N. I. Saremba, O. I. Dütsch und K. N. Ljadow, der Geiger G. Wenslawski, der Cellist K. Schubert und der Sänger G. Nissen-Saloman. Zu den ersten Lehrern gehörten auch: K. J. Dawydow, F. O. Leschetizki, A. I. Villoing, A. G. Zabel und andere.

Herbst Borodins Bekanntschaft mit Balakirew und die endgültige Gründung des Balakirew-Kreises.

[1862] Gründung der Philharmonischen Gesellschaft in Orel.

Organisation von so genannten öffentlichen oder volkstümlichen Konzerten in Moskau in der Manege.

In den Musikklassen der RMO in Moskau eröffnet eine Gesangsklasse B. O. Walzek.

J. K. Albrecht wurde Mitglied des RMO-Quartetts in St. Petersburg (bis 1887).

M. Petipa begann als Ballettmeister der St. Petersburger Ballettkompanie zu arbeiten (bis 1903).

In Moskau eröffnete W. G. Gautier (bis 1885) eine Musikalienhandlung und ein Musikgeschäft (bis 1885).

Veröffentlichung der „Historischen Skizze der russischen Oper von ihren Anfängen bis 1862“ von W. I. Morkow.

Veröffentlichung der „Vollständigen Schule für die siebenstimmige Gitarre“ von W. I. Morkow.

1863

27. Okt. Es wurde ein Beschluss zur Eröffnung einer Zweigstelle der RMO in Kiew gefasst.

Dez. Das Gebäude des Stadttheaters in Perm ist abgebrannt.

[1863] Eröffnung einer Musikschule in der Kiewer Filiale der RMO.

Im Musikunterricht der RMO in Moskau unterrichten N. G. Rubinstein, N. D. Kaschkin, E. L. Langer (Klav.), K. A. Klamroth (Viol.), F. K. Eser (Cello).

M. A. Balakirew leitete das Orchester der BMSch.

A. I. Villoing wurde zum Adjunkt des St. Petersburger Konservatoriums ernannt (bis 1865).

I. K. Wojatschek wurde zum Professor am St. Petersburger Konservatorium in den Klassen für Musiktheorie, Instrumentation und Partiturlernen ernannt.

E. F. Naprawnik wurde zum stellvertretenden Kapellmeister, Organisten und Corps-Probeleiter am Mariinski-Theater ernannt.

I. O. Schramek wurde zum Kapellmeister des Bolschoi-Theaters in Moskau ernannt. Tourneen von R. Wagner in St. Petersburg und Moskau.

Veröffentlichung der „Anleitung zum Komponieren von Musik. Abschnitt III. Über die Formen der musikalischen Werke“ und „Schriften über Musik“ von I. K. Hunke.

D. W. Rasumowskis Werk „Über die Notenmanuskripte des Krjuki-Noten-Kirchengesangs“ wird veröffentlicht.

Die „Schule für Klavier“ von A. I. Villoing wird veröffentlicht und vom St. Petersburger Konservatorium als methodischer Leitfaden übernommen.

1864

8. März Eröffnung der RMO-Zweigstelle in Charkow.

März Der Beginn der musikkritischen Tätigkeit von C. A. Cui mit dem Artikel „Clara Schumann in Petersburg“ („St. Petersburger Wedomosti“, 1864, 8. März).

Frühling In Perm wird ein neues Holztheater gebaut.

17. Okt. Erstes Konzert der Gesellschaft der Musikliebhaber in Odessa; gegründet auf der Grundlage eines von P. P. Sokalski organisierten Amateurchors und eines Amateurchesters unter der Leitung des Geigers I. Kusminski.

[1864] In Nischni Nowgorod wurde ein neues Gebäude für das Messetheater gebaut.

In Kasan wird eine Musikschule eröffnet.

K. K. Albrecht (Chorgesang), I. Wieniawski (Flöte), W. W. Besekirski (Violine), F. F. Büchner (Flöte) und F. B. Richter (Trompete) begannen, in den Musikklassen der Moskauer Filiale der RMO zu unterrichten.

A. N. Serow hält eine Reihe von Vorlesungen über Musiktheorie an der Belarussischen Musikschule.

I. K. Hunke wurde zum Lehrer für Musiktheorie an der Hofsängerkapelle ernannt.

I. J. Setow wurde zum Solisten und Oberspielleiter der Operntruppe des Moskauer Bolschoi-Theaters ernannt (bis 1868).

In Moskau wird der Notenverlag von K. I. Meikow eröffnet (bis 1889). Die „Geschichte der siebenstimmigen Gitarre“ von M. A. Stachowitsch wird veröffentlicht.

1865

März Beginn einer Vorlesungsreihe von A. N. Serow „Über die Oper als Musikdrama“ an der Moskauer Universität.

29. Juli A. K. Glasunow wird geboren.

14. Nov. Eröffnung des Moskauer Künstlerkreises, der auf Initiative und unter Beteiligung von A. N. Ostrowski, N. G. Rubinstein, W. F. Odojewski entstanden ist.

Dez. Die erste Abschlussklasse des St. Petersburger Konservatoriums wurde abgehalten; zu den Absolventen gehörte auch Tschaikowski.

[1865] Tournee der italienischen Operntruppe M. M. Dmitrijew in Kasan.

In der Gesellschaft der Musikliebhaber in Odessa wird Musikunterricht eröffnet.

In Odessa wurde die Gesellschaft der Schönen Künste gegründet, unter deren Dach Musik- und Zeichenschulen eröffnet wurden (die Musikschule bestand bis 1886).

In Saratow wurde ein Steingebäude des Stadttheaters gebaut.

In Saratow wurde eine Musikschule eröffnet.

Verabschiedung einer neuen Satzung und Einrichtung der Generaldirektion der RMO, deren Aufgabe es war, die Aktivitäten der Provinzniederlassungen zu koordinieren sowie „alle Aufgaben und Anliegen für die Entwicklung der musikalischen Bildung in Russland“ zu erfüllen.

In der Moskauer Zweigstelle der RMO wurde eine Quartettabteilung eingerichtet, bestehend aus: K. A. Klamroth, L. F. Minkus, F. Kindel, G. Schradik, W. W. Besekirski, F. K. Eser.

Beginn der Lehrtätigkeit in den Musikklassen der Moskauer Filiale der RMO von G. Schradik (Violine) und A. Door (Klavier).

A. Dreyschock wird Direktor der St. Petersburger Theaterschule und Hofpianist.

In Kiew wird das Musik- und Notengeschäft von A. Kozipinski eröffnet (bis 1872).

1866

Jan. Beginn der Lehrtätigkeit von P. I. Tschaikowski in den Musikklassen der Moskauer Filiale der RMO.

Mai Tournee der italienischen Operntruppe M. M. Dmitrijew in Saratow.

1. Sept. Eröffnung des Moskauer Konservatoriums auf der Grundlage der Musikklassen der RMO. Gründer und erster Direktor - N. G. Rubinstein, Inspektor K. K. Albrecht; Lehrer: Pianisten N. G. Rubinstein, J. Wieniawski, A.

Door, A. I. Dubuque, Sänger I. J. Osberg, die Geiger F. Laub, L. F. Minkus, G. Schradik, der Cellist B. Kosman, die Theoretiker K. K. Albrecht, P. I. Tschaikowski, N. D. Kaschkin, E. L. Langer, D. W. Rasumowski (Geschichte und Theorie des Kirchengesangs) und andere.

1. Okt. Eröffnung der Musikschule O. K. Fritsche in Saratow.

[1866] Die „Technik des Klavierspiels“ von A. I. Dubuque, die als methodischer Leitfaden am Moskauer Konservatorium angenommen wurde, wird veröffentlicht.

Das „Musikalische Taschenwörterbuch“ von A. Garras wird veröffentlicht - die 2. Auflage seiner „Musikalischen Terminologie“, überarbeitet und ergänzt von W. F. Odojewski.

Veröffentlichung des „Leitfadens zur Instrumentation“ von F.-O. Gevaert, übersetzt aus dem Französischen von P. I. Tschaikowski.

Veröffentlicht „Leitfaden für den Gesangsunterricht in volkstümlichen Tonleitern“ von G. J. Lomakin.

Veröffentlicht „Methode des Singens...“ N. F. Vitelaro.

Eine Sammlung von M. A. Balakirews „40 russischen Volksliedern“ wird veröffentlicht.

1867

A. G. Rubinsteins Austritt aus dem St. Petersburger Konservatorium und der RMO.

24. März A. S. Dargomyschski wurde zum Mitglied des RMO-Direktoriums gewählt.

24. April A. S. Dargomyschski wurde zum Vorsitzenden der St. Petersburger Abteilung der RMO gewählt (bis 1869).

Okt. M. A. Balakirew wurde zum Chefdirigenten von Sinfonieversammlungen und Leiter der Musikabteilung der St. Petersburger Zweigstelle der RMO ernannt.

Okt. Beginn der systematischen musikkritischen Tätigkeit von H. A. Laroche mit der Veröffentlichung des ersten von drei M. I. Glinka gewidmeten Artikeln („Glinka und seine Bedeutung in der Musikgeschichte“-„Russkij westnik“, 1867, Okt.).

Beginn der Lehrtätigkeit von H. A. Laroche als Lehrer für theoretische Fächer am Moskauer Konservatorium.

8. Nov. Eröffnung eines russischen Operntheaters in Kiew. Der Kern der Truppe bestand aus 12 Opernsängern aus St. Petersburg, Unternehmer - F. G. Berger (bis 1874); Dirigent und Chorleiter - I. K. Altani.

[1867] I. K. Altani wurde zum Lehrer für Harmonielehre an der Musikschule der Kiewer Zweigstelle der RMO ernannt.

N. I. Saremba wird zum Direktor des St. Petersburger Konservatoriums ernannt (bis 1871).

J. I. Johansen beginnt seine Tätigkeit als Lehrer der Kompositionstheorieklasse am St. Petersburger Konservatorium (bis 1898).

S. A. Gedeonow (Sohn) wird zum Direktor des Kaiserlichen Theaters ernannt (bis 1875).

Zweiter Besuch von G. Berlioz in Russland.

P. I. Jurgenson gründet seine eigene Musikdruckerei in Moskau.

A. I. Roubets „Lehrmethode der musikalischen Anfangsinformation und des Solfeggios“ wird veröffentlicht.

D. W. Rasumowskis Werk „Kirchengesang in Russland (Erfahrungen der historischen und technischen Darstellung)“, Band 1, wird veröffentlicht.
A. N. und W. S. Serow beginnen mit der Herausgabe einer „spezial-kritischen“ Zeitung „Musik und Theater“ (bis 1868, insgesamt 17 Ausgaben).

1868

28. Jan. M. A. Balakirew übernahm das Amt des Direktors der BMSch (bis 1874 und dann von 1881 bis 1908).

März Beginn der musikkritischen Tätigkeit P. I. Tschaikowskis mit der Veröffentlichung einer Notiz „Über die „Serbische Fantasie“ von Rimski-Korsakow“ („Zeitgenössische Chronik“, 1868, 10. März).

Frühling Beginn der Aufführungen in Moskau der italienischen Operntruppe des Unternehmers S. Merelli, Solisten: D. Arto, W. Stagno, D. Rota, M. Padilla, G. Bossi.

Sommer Tournee der italienischen Operntruppe Sermatteni in Nischni Nowgorod.

24. Okt. A. S. Dargomyschski, M. A. Balakirew und N. I. Saremba wurden zu Mitgliedern der Kommission ernannt, die neue musikalische Kompositionen prüft, die für die Aufführung bei Konzerten der RMO vorgeschlagen werden.

Dez. Beginn der Aufführungen des Kritikers A. P. Borodin mit der Veröffentlichung des ersten seiner drei Artikel über die Konzerte der RMO in St. Petersburg („St. Petersburger Wedomosti“, 1868, 11. Dez.).

[1868] In Woronesch wird eine Zweigstelle der RMO eröffnet.

In Charkow wird das Maly-Theater gegründet, in dem die russische Operntruppe von F. Bergera arbeitet; Dirigent ist K. P. Wilboa (bis 1874).

Italienische Operntruppe gastiert in Kasan.

Eröffnung einer Musikschule durch die Kiewer Niederlassung der RMO.

Ankunft des Geigers L. S. Auer in Russland und Beginn seiner musikalischen Tätigkeit in St. Petersburg. S. Auer: Berufung zum Professor für Violine, Quartett und Kammerensemble am St. Petersburger Konservatorium (bis 1917); Leitung des Streichquartetts der St. Petersburger Abteilung der RMO (bis 1906).

Der deutsche Pianist K. Klindwort wurde eingeladen, Professor der Violinklasse am Moskauer Konservatorium zu werden (bis 1881).

I. J. Setow wurde zum Direktor des Mariinski-Theaters in St. Petersburg ernannt. Veröffentlichung von „Musikalische Alphabetisierung oder Grundlagen der Musik für Nicht-Musiker“ von W. F. Odojewski.

K. K. Albrechts „Anleitung zum Chorsingen nach dem numerischen Chev  - System“ wird veröffentlicht, mit einem Vorwort von H. A. Laroche.

Veröffentlichung eines Buches von D. W. Rasumowski „Patriarchalische S ngerdiacone und Subdiacone“.

A. L. H nselts „Regeln für den Unterricht des Klavierspiels auf der Grundlage langjähriger Erfahrung“ wird veröffentlicht.

1869

5. Jan. A. S. Dargomyschski stirbt.

Jan. Der Beginn der musikkritischen Tätigkeit von N. A. Rimski-Korsakow mit der Veröffentlichung des Artikels „Nischni Nowgorod‘. Oper von Naprawnik“ („St. Petersburger Wedomosti“. 1869, 3 Jan.).

27. Febr. W. F. Odojewski stirbt.

Frühling Rückzug von M. A. Balakirew aus der RMO.

Frühling Der Beginn des Opernstudios des Moskauer Konservatoriums.

8. Apr. Eröffnung eines Musikgeschäfts der Firma „W. Bessel und Co.“
Dez. W. W. Bessel beginnt seine Tätigkeit als Notenverleger (bis 1918).
[1869] Eine Zweigstelle der RMO wird in Smolensk eröffnet.
Das Theater von Nischni Nowgorod brennt nieder.
In Kiew werden in der örtlichen Zweigstelle der RMO „kostenlose Grundkurse für Chorgesang“ unter der Leitung von N. A. Hubert eröffnet, der gleichzeitig zum Kapellmeister der privaten russischen Oper berufen wird.
In Tiflis wurde im 1. Männergymnasium ein studentisches Sinfonieorchester (44 Personen) gegründet, das öffentliche Konzerte gab. A. A. Kirejew (bis 1870) wurde zum Vorsitzenden der St. Petersburger Zweigstelle der RMO ernannt.
E. F. Naprawnik wurde zum Chefdirigenten der Sinfoniekonzerte der St. Petersburger Filiale der RMO (bis 1881) und zum Chefdirigenten des Mariinski-Theaters (bis 1914) ernannt.
J. G. Gerber wurde zum Ballettdirigenten und „Komponisten der Ballettmusik“ am Bolschoi-Theater in Moskau ernannt (bis 1882).
M. I. Petipa wurde zum Ersten Ballettmeister der St. Petersburger Ballettkompanie ernannt (bis 1903).
Die Werke von D. W. Rasumowski wurden veröffentlicht: „Russische Kirchengesänge. Volks- und weltliche Gesänge sowie eigene Musik. Historische Notiz über weltliche Gesänge des russischen Volkes“ und „Die musikalische Tätigkeit von Fürst W. F. Odojewski“.
Es wurden „Lebensregeln und Ratschläge für junge Musiker“ von R. Schumann ins Russische übersetzt von P. I. Tschaikowski veröffentlicht.
Es wurde „Ein Handbuch für Lehrer und Schülerinnen in den ihm anvertrauten staatlichen Einrichtungen“ von A. Hänself veröffentlicht.
A. S. Faminzyn begann in St. Petersburg die Zeitung „Die Musik-Saison“ herauszugeben (bis 1871).

1870

P. I. Tschaikowski wurde zum Dozenten der Instrumentenklasse am Moskauer Konservatorium ernannt.
N. A. Hubert erhält eine Professur in den Klassen für Polyphonie, musikalische Form und Komposition am Moskauer Konservatorium (bis 1888).
N. S. Swerew beginnt seine Lehrtätigkeit am Moskauer Konservatorium (bis 1893).
G. J. Lomakin gibt seine Arbeit an der BMSch aus gesundheitlichen Gründen auf. M. P. Asantschewski (bis 1876) wurde zum Vorsitzenden der St. Petersburger Zweigstelle der RMO ernannt.
Die Musikschule von L. K. Nowitzki wird in Kasan eröffnet.
Gründung der Odessaer Musikgesellschaft auf der Grundlage des Zusammenschlusses der Philharmonischen Gesellschaft und der Gesellschaft der Musikliebhaber.
Der Notenverlag von W. Greiner und F. Bauer wird in Moskau eröffnet (bis 1877).
In Kiew wird das Musik- und Notengeschäft von B. Korejewo eröffnet (bis 1896).
Der „Musikalische Katechismus“ von I. Lobe wird veröffentlicht, der von P. I. Tschaikowski aus dem Deutschen übersetzt wurde.
M. Erlanger beginnt in Moskau mit der Herausgabe der musikalisch-literarischen Zeitschrift „Musik Bulletin“ (bis 1872).

Музыкальный театр

Musiktheater

1851

Янв. 6	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>Алина, королева Голкондская</i> , опера Г. Доницетти, либр. Ф. Романи.
Янв. 12	М.	<i>Крестьянка-госпожа</i> , балет. Пост. Ж. Перро и Ф. Эльслер. Муз. Ч. Пуньи и Славика.
Янв. 18	М. Б. т-р	<i>Учитель и мельничиха, или Воспитание и природа</i> , оперетта. Муз. П. Варнея, текст пер. с франц. Д. Т. Ленским.
Янв. 30	Спб. Б. т-р	<i>Найда и рыбак</i> , фантастич. балет. Пост. Ж. Перро, муз. Ч. Пуньи.
Янв. 31	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>Il Fantasma</i> (Привидение), опера Дж. Персиани.
Февр. 6	Спб.	<i>Балетмейстер в хлопотах</i> , балет. Пост. Ж. Перро, муз. Ч. Пуньи.
Февр. 9	Спб.	<i>Крестьянская свадьба</i> , балет. Пост. Ф. Кшесинского, муз. «из польских народных танцев» Я. (?) Стефани.
Апр. 20	Спб. Алекс. т-р	<i>Сирена</i> , опера Д. Ф. Обера, либр. Э. Скриба, пер. с франц.
Май 10	Спб.	<i>Учитель и мельничиха, или Воспитание и природа</i> , оперетта. Муз. П. Варнея, текст пер. с франц. Д. Т. Ленским.
Июль 18	Спб. Алекс. т-р	<i>Украинская свадьба</i> , водевиль. Текст и муз. (из укр. народных песен и плясок) С. С. Гулак-Артемовского, аранжир. К. Н. Лядовым.

Сент. 19	Спб. Алекс. т-р	<i>Узкие башмаки</i> , оперетта. Муз. О. И. Дютша, текст П. С. Федорова.
Окт. 10	М. Б. т-р	<i>Сватанье на Гончаровке</i> , опера-водевиль. Муз. и текст Г. Ф. Квитки-Основьяненко.
Окт. 15	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>Эрнани</i> , опера Дж. Верди, либр. Ф. М. Пиаве.
Окт. 15	Спб. Алекс. т-р	<i>Казачка, или Возвращение из похода</i> , оперетта. Муз. В. М. Кажинского, текст Н. Крестовского (Н. И. Куликова).
Нояб. 1	Спб. Алекс. т-р.	<i>Алессандро Страделла</i> , опера Ф. фон Флотова, либр. В. Ф. Ризе, пер. с нем.
Нояб. 5	Спб.	<i>Петербургские шалуны</i> , оперетта-водевиль. Муз. составлена В. М. Кажинским, текст П. И. Григорьева.
Нояб. 11	Спб.	<i>Война женщин, или Амазонки IX столетия</i> , балет. Пост. Ж. Перро, муз. Ч. Пуньи.
Нояб. 14	Спб.	<i>Своеравная жена</i> , балет. Пост. Ж. Перро, муз. А. Ш. Адана и Ч. Пуньи.
Нояб. 26	Спб.	<i>Блокада крепости Костромы, или Русские в 1608 году</i> , драм. сцены А. П. Славина, муз. А. Е. Варламова и А. И. Дюбюка.
Нояб. 28	М. Б. т-р	<i>Украинская свадьба</i> , водевиль. Текст и муз. С. С. Гулак-Артемовского, аранжир. К. Н. Лядова.
Нояб. 29	Спб. Алекс. т-р	<i>Эсмеральда</i> , опера А. С. Даргомыжского, либр. Н. Ф. Акселя, А. П. Башуцкого и А. С. Даргомыжского (по роману В. Гюго). Уч. О. А. Петров, А. А. Латышева, Э. А. Лилеева, Л. И. Леонов.
Дек. 12	М. Б. т-р	<i>Казачка, или Возвращение из похода</i> , оперетта. Муз. В. М. Кажинского, текст Н. И. Куликова.
Дек. 13	Спб.	<i>Денщик</i> , историч. драма Н. В. Кукольника. Муз. О. И. Дютша.
Дек. 16	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>Нино</i> (Навуходоносор, <i>Nabucco</i>), опера Дж. Верди, либр. Т. Солеры.
Дек. 17	М.	<i>Мраморная красавица</i> , балет. Пост. П. Ф. Малаверня (Фредерика), муз. Ч. Пуньи.
Дек. 20	Спб.	<i>Ужас! Ужас! Ужас!!! (Шекспир)</i> , водевиль. Текст пер. с франц. Д. Т. Ленским, муз. А. С. Гурьянова.
Дек. 29	Спб. Театр-цирк	<i>За богом молитва, за царем служба не пропадает</i> , опера-водевиль. Муз. Ю. К. Арнольда, текст Н. Е. Дельфина.
?	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>Свадьба Фигаро</i> , комич. опера В. А. Моцарта, либр. Л. да Понте. Уч. Ф. Персиани, А. Тамбурины, Н. Росси.
1852		
Янв. 6	М. Б. т-р	<i>Бой-жинка</i> , опера-водевиль. Текст и муз. Г. Ф. Квитки-Основьяненко.
Янв. 8	Спб. Б. т-р	<i>Вер-Вер</i> , балет. Пост. Ж. Мазилье, муз. Э. Дельдезеа, Тольбека и Ч. Пуньи.
Янв. 15	М.	<i>Денщик</i> , историч. драма Н. В. Кукольника, муз. О. И. Дютша.
Янв. 21	М.	<i>Мечтания Тасса</i> , мелодрама. Текст пер. с франц. В. А. Каратыгиным, муз. Л. В. Маурера.
Янв. 26	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>Сарданпал</i> , опера Дж. Алари, либр. Э. Пачини и Береттони (по поэме Дж. Байрона).
Янв. ?	Спб.	<i>Андорская долина</i> , опера Ф. Галеви, рус. текст П. С. Федорова.
Апр. 8	Спб.	<i>Русская свадьба в исходе XVI века</i> , драм. представление П. П. Сухонина. муз. О. И. Дютша.

Апр. 14	М.	<i>Блокада крепости Костромы, или Русские в 1608 году</i> , драм. сцены А. П. Славина, муз. А. И. Дюбюка.
Апр. 14	Спб.	<i>Волшебный замок, или Неожиданная встреча</i> , шутка-водевиль. Текст и муз. кн. Грузинской.
Апр. 18	Спб. Б. т-р	<i>Куликовская битва</i> (Дмитрий Донской), опера А. Г. Рубинштейна, либр. В. А. Соллогуба и В. Р. Зотова (по трагедии В. А. Озерова). Исп. п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. О. А. Петров, Л. И. Леонов, С. С. Гулак-Артемовский, П. П. Булахов, А. А. Булахова. Художник А. А. Роллер.
Май 26	Спб.	<i>Ночь накануне Иванова дня</i> , водевиль. Текст и муз. С. С. Гулак-Артемовского.
Сент. (1-я пол.)	М.	<i>Андорская долина</i> , опера Ф. Галеви, рус. текст П. С. Федорова.
Сент. (1-я пол.)	М.	<i>Царица роз</i> , волшебнo-комич. опера Ф. Галеви, текст пер. с франц.
Сент. 23	Спб.	<i>Скупой рыцарь</i> , сцены А. С. Пушкина, муз. В. М. Кажинского.
Окт. 17	М. Б. т-р	<i>Русская свадьба в исходе XVI века</i> , драм. представление П. П. Сухонина, муз. О. И. Дютша.
Окт. 25, нояб. 19	Спб. и М.	<i>Фламандская красавица</i> , балет. Пост. Ж. Мазилье, муз. А. Ш. Адана и Ч. Пуньи.
Дск. 22	Спб. Мих. т-р, нем. тр.	<i>Der Invalid</i> (Инвалид), оперетта. Муз. и текст Ю. К. Арнольда.
Дек. 27	М.	<i>Любовь и верность</i> , балет. Пост. И. Магнас, муз. Бенуа.
1853		
Янв. 26	Спб.	<i>Первый русский хоровод</i> , комедия П. П. Сухонина, муз. аранжир. К. Н. Лядовым.
Янв. 30	М.	<i>Стелла, или Контрабандисты</i> , балет. Пост. Теодора (Шиона), муз. Ч. Пуньи.
Янв. 31	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>Риголетто</i> , опера Дж. Верди, либр. Ф. М. Пиаве.
Февр. 3	Спб.	<i>Жених по ошибке, или За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь</i> , водевиль. Текст Шильдкнехта, муз. аранжир. К. Н. Лядовым.
Февр. 12	Спб.	<i>Газельда, или Цыгане</i> , балет. Пост. Ж. Перро, муз. Ч. Пуньи.
Февр. 17	Спб. итал. тр.	<i>Репетиция оперы</i> , комич. опера Ф. Ньекко.
Февр. 20	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>Осада Гента</i> (Пророк), опера Дж. Мейербера, либр. Э. Скриба.
Февр. 22	Спб.	<i>Венгерская хижина</i> , балет. Пост. Е. И. Андреевской, муз. К. Н. Лядова.
Апр. 30	Спб. Алекс. т-р	<i>Фомка-дурачок</i> , комич. опера А. Г. Рубинштейна, либр. М. Л. Михайлова. Исп. п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. Д. М. Леонова, С. С. Гулак-Артемовский, Э. А. Лилсева, П. П. Булахов, Л. И. Леонов.
Май 4	М. Б. т-р	<i>Жених по ошибке, или За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь</i> , водевиль. Текст Шильдкнехта, муз. аранжир. К. Н. Лядовым.
Нояб. 20	Спб. итал. тр.	<i>Il marito e l'amante</i> (Муж и возлюбленный), опера Ф. Риччи.
Дек. 19	Спб. итал. тр.	<i>Зора</i> (Моисей в Египте), опера Дж. Россини, либр. А. Л. Тоттоллы.

1854

Янв. 6	Спб.	<i>Морской праздник в Севастополе</i> , драм. представление Н. В. Кукольника, муз. В. М. Кажинского.
Февр. 2	Спб.	<i>Фауст</i> , фантастич. балет. Пост. Ж. Перро, муз. Ч. Пуньи и Паница.
Апр. 19	Спб. Алекс. т-р	<i>Староста Борис, или Русский мужичок и французские мародеры</i> , комич. опера А. Ф. Львова, либр. Н. И. Куликова.
Апр. 19	М.	<i>Морской праздник в Севастополе</i> , драм. представление Н. В. Кукольника, муз. В. М. Кажинского.
Май 10	Спб.	<i>Нюрнбергская кукла</i> , комич. опера А. Ш. Адана, либр. А. Левена и А. Боплана (по новелле Э. Гофмана), пер. с франц. Н. И. Куликова.
Сент. 21	Спб.	<i>Свадьба Жанетты</i> , комич. опера В. Массе, пер. с франц. Н. И. Куликова.
Окт. 22	М. М. т-р	<i>Русский мужичок и французские мародеры</i> , комич. опера А. Ф. Львова, либр. Н. И. Куликова.
Нояб. 6	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>Сафо</i> , опера («лирическая трагедия») Дж. Пачини.
Нояб. 12	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>Il Trovatore</i> (Трубадур), опера Дж. Верди, либр. С. Каммарано и Л. Бардаре.
Нояб. 23	Спб.	<i>Маркобомба</i> , комич. балет. Пост. Ж. Перро, муз. Ч. Пуньи.
Нояб. ?	Спб. итал. тр.	<i>Polliuto</i> (Полневкт), опера Г. Доницетти, либр. С. Каммарано.
Дек. 13	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>Сивард-Саксонец, или Франки в Саксонии</i> (Макбет), опера Дж. Верди, либр. Ф. М. Плавье и А. Маффен.
Дек. 17	М.	<i>Газельда, или Цыгане</i> , балет. Пост. Теодора (Шиона), муз. Ч. Пуньи.

1855

Янв.-февр.	М.	<i>Лукреция Борджиа</i> , опера Г. Доницетти, либр. Ф. Романи (по пьесе В. Гюго), пер. с итал.
Янв.-февр.	М.	<i>Лючия ди Ламмермур</i> , опера Г. Доницетти, либр. С. Каммарано (по роману В. Скотта), пер. с итал.
Авг. 31	М. М. т-р	<i>Цыганский табор</i> , дивертисмент-попурри из цыганских песен. Муз. О. И. Дютша.
Окт. 6	Спб. Театр-цирк	<i>Чародей</i> , опера Г. Н. Вяземского, либр. Н. И. Куликова.
Нояб. 8	Спб.	<i>Армида</i> , балет. Пост. Ж. Перро, муз. Ч. Пуньи.
Дек. 13	Спб.	<i>Маркиганка</i> , балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Ч. Пуньи.
?	Спб.	<i>Глухой</i> (Le sourd), опера А. Ш. Адана, текст пер. с франц.
?	Спб.	<i>Лукреция Борджиа</i> , опера Г. Доницетти, либр. Ф. Романи, пер. с итал. Уч. Д. М. Леонова, И. Сетов, С. С. Гулак-Артемовский.
?	Спб. итал. тр.	<i>Матильда ди Шабран</i> , опера Дж. Россини, либр. Дж. Ферретти.

1856

Янв. 14	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>L'étoile du Nord</i> (Северная звезда), комич. опера Дж. Мейербера, либр. Э. Скриба.
Февр. 17	Спб. Алекс. т-р	<i>Отцовское завещание</i> , оперетта. Муз. В. М. Кажинского, текст пер. с франц. А. А. Зубовой.
Февр. 17	Спб. Алекс. т-р	<i>Беззаботная</i> , водевиль. Муз. В. М. Кажинского, текст переделан с франц. А. А. Зубовой.

Февр. 19	Спб.	<i>Мраморная красавица</i> , балет. Пост. Ж. Перро, муз. Ч. Пуньи.
Май 4	Спб. Театр-цирк	<i>Русалка</i> , опера. Муз. и либр. А. С. Даргомыжского (по драме А. С. Пушкина). Исп. п/у К. Н. Лядова. Уч. А. А. Булахова, П. П. Булахов, Д. М. Леонова, О. А. Петров, Э. А. Лилсева, П. И. Гумбин. Художники Петров, Вагнер, Шастов и А. А. Роллер.
Авг. 24	М. Б. т-р, итал. тр.	<i>Эрнани</i> , опера Дж. Верди, текст Ф. М. Пиаве.
Авг. 27	М. Б. т-р, итал. тр.	<i>Дон Паскуале</i> , опера Г. Доницетти, либр. Дж. Руффини.
Авг. 30	М.	<i>Маркигантка</i> , балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Ч. Пуньи.
Авг. 31	М. Б. т-р итал. тр.	<i>Il Trovatore</i> (Трубадур), опера Дж. Верди, либр. С. Каммарано и Л. Бардаре.
Сент. 19	М. Б. т-р итал. тр.	<i>Травиата</i> , опера Дж. Верди, либр. Ф. М. Пиаве.
Окт. 8	М.	<i>Беззаботная</i> , водевиль. Муз. В. М. Кажинского, текст переделан с франц. А. А. Зубовой.
Окт. 9	Спб.	<i>Марта, или Ричмондский рынок</i> , опера Ф. фон Флотова, текст пер. с нем. Н. И. Куликовым.
Окт. 20	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>Травиата</i> , оперы Дж. Верди, либр. Ф. М. Пиаве. Уч. А. Бозио.
Нояб. 19	М. Б. т-р	<i>Марта, или Ричмондский рынок</i> , опера Фр. фон Флотова, текст пер. с нем. Н. И. Куликовым.
?	Спб.	<i>В деревне</i> , оперетта О. И. Дютша.
1857		
Янв. 17	Спб.	<i>Дебютантка</i> , балет-дивертисмент. Пост. Ж. Перро, муз. Ч. Пуньи.
Янв. 18	М.	<i>Не бывать бы счастью, да несчастье помогло</i> , оперетта-водевиль. Муз. М. М. Эрлангера, текст пер. с франц. К. А. Тарновским и М. Н. Лонгиновым.
Янв. 24	М. Б. т-р.	<i>Громобой</i> , большая фантастич. опера А. Н. Верстовского, либр. Д. Т. Ленского (по балладе В. А. Жуковского). Исп. п/у С. И. Штуцмана. Уч. К. Н. Божановский, Д. В. Куров, А. О. Бантышев, Е. А. Семенова, М. И. Владиславлев.
Февр. 7	Спб.	<i>Остров немых</i> , балет. Пост. М. Петипа, муз. Рабара и Ч. Пуньи.
Апр. 26	Спб. Театр-цирк	<i>Индра</i> , опера Ф. фон Флотова, текст пер. с нем.
Май 10	М.	<i>Редкий случай</i> , водевиль. Текст и муз. А. Анненской.
Сент. 7	Спб. Театр-цирк, нем. тр. из Дрездена	<i>Прециоза</i> , драма П. А. Вольфа, муз. К. М. Вебера.
Сент. 27	Спб.	<i>Не бывать бы счастью, да несчастье помогло</i> , оперетта-водевиль. Муз. М. М. Эрлангера, текст пер. с франц. К. А. Тарновским и М. Н. Лонгиновым.
Нояб. 23	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>I vespri siciliani</i> (Сицилийская вечерня), опера Дж. Верди, либр. Э. Скриба и Ш. Дювернье.
Нояб. 26	Спб. Театр-цирк	<i>Палермские бандиты</i> (Немая из Портучи), опера Д. Ф. Обера, либр. Э. Скриба и Ж. Делафиня, пер. с франц.
Нояб. 27	М.	<i>Наяда и рыбак</i> , балет. Пост. Теодора (Шиона), муз. Ч. Пуньи.
Дек. 9	М.	<i>Всех цветочков боле розу и любил...</i> , «старая погудка на новый лад». Муз. В. М. Кажинского,

Дек. 21	Спб. Б. т-р итал. тр.	текст переделан с франц. К. А. Тарновским и М. Н. Лонгиновым. <i>Луиза Миллер</i> , опера Дж. Верди, либр. С. Каммарано.
?	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>Il Bravo</i> (Браво), опера С. Меркаданте, либр. Дж. Росси и М. Марчелло.
?	Спб.	<i>Линда ди Шамуни</i> , опера Г. Доницетти, либр. Г. Росси, пер. с итал.
?	Спб. итал. тр.	<i>Betty o La Saranna svizzera</i> (Бетли, или Швейцарская хижина), опера Г. Доницетти, либр. Э. Скриба.
?	Спб. дв. пр. Ольденбургского	<i>Бабочка, роза и фиалка</i> , балет. Пост. М. Петипа, муз. принца Ольденбургского.
1858		
Янв. 12	Спб.	<i>Корсар</i> , балет. Пост. М. Петипа, муз. А. Ш. Адана и Ч. Пуньи.
Янв. 24	Спб.	<i>Русские песни в лицах</i> , оперетта. Муз. из соч. М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского и др. комп., а также из нар. песен, аранжир. О. И. Дютшем.
Апр. 4	Спб.	<i>Всех цветочков боле розу я любил...</i> , «старая погудка на новый лад с куплетами и танцами». Текст переделан с франц. К. А. Тарновским и М. Н. Лонгиновым, муз. В. М. Кажинского.
Апр. 29	Спб.	<i>Роберт и Бертрам, или Два вора</i> , балет. Пост. Ф. Кшесинского, муз. И. Ф. (?) Шмидта и Ч. Пуньи.
Май 6	Спб. Мих. т-р	<i>Цыганка</i> , опера М. В. Бальфа, рус. текст Н. И. Куликова.
Сент. 10	М.	<i>Маркобомба, или Сержант-волокига</i> , комич. балет. Пост. Теодора, муз. Ч. Пуньи.
Нояб. 3	М.	<i>Корсар</i> , балет. Пост. Фредерика (П. Ф. Малаверня), муз. А. Ш. Адана и Ч. Пуньи.
Дек. 18	Спб.	<i>Брак во время регентства</i> , балет. Пост. М. Петипа, муз. Ч. Пуньи.
1859		
Янв. 7	Спб.	<i>Ворожба</i> , комедия «со святочными и подблюдными песнями и старинными обрядами» Д. Никифорова, муз. В. М. Кажинского.
Янв. 10	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>Марта</i> , опера Ф. фон Флотова, либр. В. Фридриха (В. Ф. Рнзе).
Янв. 23	М. Б. т-р	<i>Русалка</i> , опера А. С. Даргомыжского, либр. А. С. Даргомыжского по драме А. С. Пушкина. Уч. Е. А. Семенова, М. П. Владиславлев, Д. М. Леонова.
Янв. 30	М.	<i>Шестьдесят шесть</i> , оперетта. Муз. Ю. Г. Гербера, текст пер. с франц. И. В. Менгденом и В. П. Бегичевым.
Февр. 6	Спб. Театр-цирк	<i>Жидовка</i> , опера Ф. Галеви, либр. Э. Скриба, пер. с франц.
Апр. 23	Спб.	<i>Парижский рынок</i> , балет. Пост. М. Петипа, муз. Ч. Пуньи.
Апр. 27	М.	<i>Русские песни в лицах</i> , оперетта. Муз. из соч. М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского и др. комп., а также из нар. песен, аранжир. О. И. Дютшем, текст Н. И. Куликова.
Май 4	Спб.	<i>Шестьдесят шесть</i> , оперетта. Муз. Ю. Г. Гербера, текст пер. с франц. И. В. Менгденом и В. П. Бегичевым.

Май 5	Спб. Б. т-р	<i>Мазена</i> , опера Б. А. Фитингофа-Шеля, либр. Г. В. Кугушева (по поэме Пушкина «Полтава»). Исп. п/у К. Н. Лядова. Уч. О. А. Петров, А. А. Булахова, Э. А. Лилесва, Д. М. Леонова, И. Я. Сетов, В. И. Васильев, П. И. Гумбин.
Май 11	Спб. Б. т-р	<i>Риголетто</i> , опера Дж. Верди, либр. Ф. М. Пиаве (рус. спект. на итал. языке).
Авг. 31	М.	<i>Роберт и Бертрам, или Два вора</i> , балет. Пост. Ф. Кшесинского, муз. И. Ф. (?) Шмидта и Ч. Пуньи.
Сент. 13	Спб.	<i>Жовита, или Мексиканские разбойники</i> , балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Т. Лабарра.
Сент. 22	Спб. Алекс. т-р	<i>Виндзорские кумушки</i> , комич. фантастич. опера О. Николаи, либр. Г. С. Мозенталя, пер. с нем.
Окт. 8	Спб.	<i>Сальтарелло, или Страсть к танцам</i> , балет. Пост. и муз. А. Сен-Леона.
Окт. 23	М.	<i>Брак во времена регентства</i> , балет. Пост. М. Петипа, муз. Ч. Пуньи.
Нояб. 5	Спб.	<i>Грациелла, или Любовная ссора</i> , балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Ч. Пуньи.
Нояб. 6	Спб.	<i>Золина, или Дриада</i> , фантастич. балет. Пост. Ж. Перро, муж. Ч. Пуньи.
Дек. 10	Спб. Алекс. т-р	<i>Трубадур</i> , опера Дж. Верди, либр. С. Каммарано и Л. Бардаре, пер. с итал. Уч. Д. М. Леонова, С. С. Гулак-Артемьевский.
1860		
Янв. 26	Спб.	<i>Пакеретта</i> , балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Бенуа и Ч. Пуньи.
Янв. 30	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>Динора, или Плазмельский праздник</i> , опера Дж. Мейербера, либр. Ж. Барбье и М. Карре.
Февр. 4	М. Б. т-р	<i>Роберт-Дьявол</i> , опера Дж. Мейербера, либр. Э. Скриба, пер. с франц.
Апр. 28	М.	<i>Сальтарелло, или Страсть к танцам</i> , балет. Пост. и муз. А. Сен-Леона.
Апр. 30	Спб.	<i>Голубая георгина</i> , фантастич. балет. Пост. М. Петипа, муз. Ч. Пуньи.
Окт. 4	Спб. Мар. т-р	<i>Гонзаго</i> (Густав III, или Бал-маскарад), опера Д. Ф. Обера, либр. Э. Скриба, пер. с франц.
Окт. 14	Спб. Мар. т-р	<i>Отелло</i> , опера Дж. Россини, либр. Ф. Берни ди Сальса, пер. с итал. Н. И. Куликова.
Дек. 9	Спб. Мар. т-р	<i>Кроатка, или Соперницы</i> , опера О. И. Дютша, либр. Н. И. Куликова.
1861		
Янв. 13	М.	<i>Кошка и мышка</i> , драма В. П. Бегичева и П. А. Каншина, муз. Н. Г. Рубинштейна.
Янв. 24	Спб.	<i>Севильская жемчужина, или Марикита</i> , балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Пинто и Ч. Пуньи.
Февр. 20	Спб.	<i>Кошка и мышка</i> , драма В. П. Бегичева и П. А. Каншина, муз. Н. Г. Рубинштейна.
Февр. 23	Спб.	<i>Метеора</i> , фантастич. балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Пинто и Ч. Пуньи.
Сент.-окт. Окт. 19	М. итал. тр. М. Б. т-р	<i>Риголетто</i> , опера Дж. Верди, либр. Ф. М. Пиаве. <i>Наташа, или Волжские разбойники</i> , опера К. П. Вильбоа, либр. Вс. В. Крестовского. Исп. п/у С. И. Штуцмана.
Окт. 26	Спб.	<i>Нимфы и сатир</i> , балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Ч. Пуньи.

Нояб. 17	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>Un Ballo in maschera</i> (Бал-маскарад), опера Дж. Верди, либр. А. Сомма.
Дек. 12	М.	<i>Фауст</i> , фантастич. балет. Пост. К. Блазиса, муз. Ч. Пуньи и Паница.
Дек. ?	М.	<i>Мария ди Роган</i> , опера Г. Доницетти, либр. С. Каммарано.
1862		
Янв. 18	Спб.	<i>Дочь фараона</i> , балет. Пост. М. Петина, муз. Ч. Пуньи.
Февр. 2	Спб. Мар. т-р	<i>Гугеноты</i> , опера Дж. Мейербера, либр. Э. Скриба и Э. Дешана, пер. с франц. Уч. И. Я. Сетов, О. А. Петров, Д. М. Леонова.
Февр. 2	М.	<i>Метеора, или Долина звезд</i> , фантастич. балет. Пост. К. Блазиса, муз. Пинто и Ч. Пуньи.
Сент. 10.	М. Б. т-р итал. тр.	<i>Лючия ди Ламмермур</i> , опера Г. Доницетти, либр. С. Каммарано.
Окт. 15.	М.	<i>Каменный гость</i> , сцены в стихах А. С. Пушкина, муз. из произв. М. И. Глинки и А. Н. Верстовского.
Окт. 29	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>La Forza del destino</i> (Сила судьбы), опера Дж. Верди, либр. Ф. М. Пиаве. Исп. п/у Э. Бавери.
Нояб. 8?	М.	<i>Бал-маскарад</i> , опера Дж. Верди, либр. А. Сомма.
Дек. 6	Спб.	<i>Сирота Теоланда, или Дух долины</i> , фантастич. балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Ч. Пуньи.
1863		
Янв. 11	Спб. Мар. т-р	<i>Наташа, или Волжские разбойники</i> , опера К. П. Вильбоа, либр. Вс. В. Крестовского. Исп. п/у К. П. Вильбоа. Уч. В. Л. Бианки, Д. М. Леонова, Ф. К. Никольский, В. И. Васильев, П. И. Гумбинн.
Янв. 29	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>Фиделио</i> , опера Л. В. Бетховена, либр. И. Зоннлейтнера и Ф. Трейчке по пьесе Ж. Н. Буйн Уч. Барбо и Э. Кальцолари.
Апр. 14	Спб. Мар. т-р	<i>Запорожец за Дунаем</i> , «оригинальная мало-российская опера». Муз. и текст С. С. Гулак-Артемовского. Исп. п/у К. Н. Лядова. Уч. Гулак-Артемовский, Э. А. Лилеева, Д. М. Леонова.
Май 16	Спб. Мар. т-р	<i>Юдифь</i> , опера А. Н. Серова, либр. И. А. Джустиниани, К. И. Званцова, Д. И. Лобанова и А. Н. Майкова. Исп. п/у К. Н. Лядова. Уч. В. Л. Бианки, А. А. Латышева, О. А. Петров, П. И. Гумбинн, В. И. Васильев, И. Я. Сетов, М. И. Сарлотти, П. П. Булахов.
Сент. ?	М. итал. тр.	<i>Марта, или Ричмондский рынок</i> , опера Ф. фон Флотова, либр. В. Фридриха (В. Ф. Ризе).
Сент. 19	М. Б. т-р итал. тр.	<i>Пророк</i> , опера Дж. Мейербера, либр. Э. Скриба.
Сент. ?	М. Б. тр-р, итал. тр.	<i>Гугеноты</i> , опера Дж. Мейербера, либр. Э. Скриба.
Нояб. 12	М.	<i>Саламандра</i> (Пламя любви, или Саламандра), балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Л. Минкуса.
Нояб. 21	М. Б. т-р итал. тр.	<i>Палермские бандиты</i> (Немая из Портучи), опера Д. Ф. Обера, либр. Э. Скриба и Ж. Делавини.
Дек. 12.	Спб.	<i>Ливанская красавица, или Горный дух</i> , фантастич. балет. Пост. М. Петина, муз. Пуньи и Г. Венявского.

Дек. 31 Спб. Б. т-р
итал. тр.
? М. Б. тр-р
итал. тр.

Фауст, опера Ш. Гуно, либр. Ж. Барбье и М. Карре. Уч. Э. Тамберлик, К. Эверарди.
Искатели жемчуга, опера Ж. Бизе, либр. П. Э. Кормона и М. Карре.

1864

Янв. ? М. Б. т-р
итал. тр.
Февр. 13 Спб.
Февр. ? М
Май-6 Спб. Алекс. т-р
Май 6 Спб.
Сент. 13 Спб.
Окт. 6 М. Б. т-р
Окт. 20 М. Б. т-р
итал. тр.
Нояб. 17 М.
Дек. 3 Спб. Б. т-р
Дек. 11 Спб. Б. т-р
итал. тр.
? Спб.

Зора (Моисей в Египте), опера Дж. Россини, либр. А. Л. Тоттоллы.
Фиаметта, фантастич. балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Л. Минкуса.
Страделла (Алессандро Страделла), опера Ф. фон Флотова, либр. В. Фридриха (В. Ф. Ризе).
Псковитянка, драма в стихах Л. А. Мея. Муз. К. П. Вильбоа.
Десять невест и ни одного жениха, оперетта. Муз. Ф. Зуппе, текст пер. с нем. Н. И. Куликовым.
Лезгинские танцы, дивертисмент. Пост. Ф. Кшесинского, муз. Я. Стефани.
Запорожец за Дунаем, опера. Муз. и текст С. С. Гулак-Артемовского. Исп. п/у И. О. Шрамека. Уч. С. С. Гулак-Артемовский, Д. М. Леонова.
Фауст, опера Ш. Гуно, либр. Ж. Барбье и М. Карре.
Дочь фараона, балет. Пост. М. Петипа, муз. Ч. Пуньи.
Конек-Горбунук, или Царь-Леница, волшебный балет (по сказке И. Ершова). Пост. А. Сен-Леона, муз. Ч. Пуньи.
Микель Анжело и Ролла, опера Ф. Риччи.
Фиаметта (Саламандра), балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Л. Минкуса.

1865

Янв. 15 Спб. Б. т-р
итал. тр.
Янв. 21 М. рус.-нем. сп.
Февр. 5 М.
Апр. 28, Спб. и
сент. 9 М.
Сент. 10 Спб.
Сент. 15 М. Б. т-р
Окт. 27 Спб. Мар. т-р
Нояб. 4 Спб.

Геркуланум, опера Ф. Давида, либр. Ж. Мерн и Т. Гадо.
Жидовка, опера Ф. Галеви, либр. Э. Скриба.
Десять невест и ни одного жениха, оперетта Ф. Зуппе, текст пер. с нем. Н. И. Куликовым.
Новоода (Сон на Волге), комедия А. Н. Островского. Муз. В. Н. Кашперова, П. И. Бларамберга и М. М. Эрлангера.
Орфей в аду, опера-фарс Ж. Оффенбаха, текст пер. с франц. В. А. Крыловым.
Юдифь, опера А. Н. Серова, либр. И. А. Джустиниани, К. И. Званцова, Д. И. Лобанова и А. Н. Майкова. Исп. п/у И. О. Шрамека. Уч. В. Л. Бланки, П. А. Радонежский, И. Я. Сетов, Д. В. Куров, М. П. Владиславлев.
Рогнеда, опера А. Н. Серова, либр. А. Н. Серова и Д. В. Аверкиева. Исп. п/у К. Н. Лядова. Уч. О. А. Петров, В. И. Васильев, Ф. К. Никольский, Д. М. Леонова, А. А. Латышева, М. И. Свириотти, П. П. Булахов.
Путешествующая танцовщица, балет. Пост. М. Петипа, муз. Ч. Пуньи.

Нояб. 25	М. Б. т-р	<i>Орфей в аду</i> , опера-фарс Ж. Оффенбаха, текст пер с франц. В. А. Крыловым.
Нояб. 29	Спб. Мар. т-р	<i>Наида</i> , опера Ф. фон Флотова, либр. Ж. А. Сен-Жоржа, пер. с франц. П. И. Калашникова.
Дек. 1	Спб.	<i>Проказы студентов (Шалуны)</i> , оперетта Ф. Зуппе, либр. И. Брауна, пер. с нем. Н. И. Куликова.
?	М.	<i>Палермские бандиты (Немая из Портнчи)</i> , опера Д. Ф. Обера, либр. Э. Скриба и Ж. Делавиня, пер. с франц.
1866		
Янв. 6	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>L'Africaine (Африканка)</i> , опера Дж. Мейербера, либр. Э. Скриба.
Янв. 20	Спб.	<i>Флорида</i> , балет. Пост. М. Петипа, муз. Ч. Пунья.
Янв. 24	М. Б. т-р	<i>Мазепа</i> , опера Б. А. Фитингофа-Шеля, либр. Г. В. Кугушева. Исп. п/у И. О. Шрамека Уч. С. В. Демидов, А. Д. Александрова-Кочетова, И. Я. Сетов, И. Я. Сетов.
Апр. 26	М.	<i>Шалуны</i> , оперетта Ф. Зуппе, текст пер. с нем. Н. И. Куликовым.
Окт. 19	М.	<i>Индра</i> , опера Ф. фон Флотова.
Окт. 28	М.	<i>Глухой</i> , комич. опера А. Ш. Адана, текст пер. с франц. Н. И. Куликовым.
Нояб. 4	М.	<i>Ересь в Англии</i> , драма П. Кальдерона, пер. с испан. Н. П. Грекова. Муз. А. С. Даргомыжского.
Дек. 1	М.	<i>Конек-Горбунук, или Царь-Девица</i> , волшебный балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Ч. Пунья.
Дек. 5	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>Фиорина</i> , опера-буффа К. Педротти.
1867		
Янв. 11	М. Б. т-р	<i>Торжество Вакха</i> , лирич. опера-балет А. С. Даргомыжского, текст одним стихотворением А. С. Пушкина. Исп. п/у И. О. Шрамека. Уч. И. Я. Сетов, С. В. Демидов, А. Г. Меньшикова.
Янв. 11	М. Б. т-р	<i>Болтуны</i> , комич. опера Ж. Оффенбаха, текст пер. с франц. Н. Е. Вильде.
Янв. 30	М.	<i>Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский</i> , драм. хроника А. Н. Островского. Муз. П. И. Чайковского и М. И. Глинки.
Февр. 10	М. Б. т-р	<i>Дети степей, или Украинские цыгане</i> , опера А. Г. Рубинштейна, либр. С. Г. Мозенталя, пер. с нем. А. А. Григорьева. Исп. п/у И. О. Шрамека. Уч. А. С. Раппорт, П. А. Радонежский, А. Д. Александрова-Кочетова, И. Я. Сетов, С. В. Демидов.
Февр. 15	М. Б. т-р	<i>Грузинки, или Женский бунт</i> , комич. опера Ж. Оффенбаха, текст пер. с франц. Н. И. Куликовым.
Февр. 17	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>Чаттертон</i> , опера Э. Гаммьери, либр. Э. Бардаре и М. Пинто.
Апр. 12	Спб. Мар. т-р	<i>Смерть Иоанна Грозного</i> , трагедия А. К. Толстого. Муз. А. Н. Серова, М. И. Глинки и Погожева.
Май 5	Спб.	<i>Женский клуб</i> , оперетта-попурри из мотивов русских опер. Муз. аранжир. Э. А. Клаиротом, текст Е. Н. Бутковского.
Сент. 6	М.	<i>Нюрнбергская кукла</i> , комич. опера А. Ш. Адана, текст пер. с франц. Н. И. Куликовым.

Сент. 18	М.	<i>Валахская невеста, или Золотая коса</i> , балет. Пост. Фредерика (П. Ф. Малаверня), муз. Грациани и Матноцци.
Сент. 26	Спб.	<i>Золотая рыбка</i> , фантастич. балет (по сказке А. С. Пушкина). Пост. А. Сен-Леона, муз. Л. Минкуса.
Окт. 30	Спб. Мар. т-р	<i>Гроза</i> , опера В. Н. Кашперова, либр. А. Н. Островского (по одноим. драме). Исп. п/у Э. Ф. Направника. Уч. В. И. Васильев, Ф. К. Никольский, А. А. Латышева, Д. М. Леонова, Ю. Ф. Платонова, Г. П. Кондратьев, М. И. Сарлотти.
Окт. 30	М. Б. т-р	<i>Гроза</i> , опера В. Н. Кашперова, либр. А. Н. Островского. Исп. п/у И. О. Шрамека. Уч. А. Г. Меньшикова, А. С. Раппорт, А. Р. Анненская, П. А. Радонежский, И. И. Оноре, М. П. Владиславлев.
Нояб. 6	М. Б. т-р	<i>Богатыри</i> , опера-фарс А. П. Бородина, аранжир. для оркестра Э. Н. Мертена и Ф. Ф. Бюхнера, текст В. А. Крылова. Исп. п/у Э. Н. Мертена. Уч. В. И. Живокини, С. П. Акимова, К. Н. Божановский, Д. В. Живокини, М. П. Владиславлев и др.
Нояб. 15	М.	<i>Василиск</i> , балет. Пост. Фредерика (П. Ф. Малаверня), муз. Максимилиана, Грациани и Ч. Пуньи.
Дек. 8	М.	<i>Званный вечер с итальянцами</i> , оперетта Ж. Оффенбаха, текст пер. с франц. Н. Е. Вильде.
Дек. 26	М. Б. т-р	<i>Карпатская роза</i> (Die Rose der Karpathen), опера Э. Саломана, либр. В. Мюллера фон Кенигсвинтера, пер. с нем.
Дек. 27	М. Б. т-р	<i>Палоротник, или Ночь на Ивана Купала</i> , балет. Пост. С. П. Соколова, муз. Ю. Г. Гербера.
1868		
Янв. 3	М.	<i>Парижский рынок</i> , балет. Пост. М. Петина, муз. Ч. Пуньи.
Янв. 22	М.	<i>Смерть Иоанна Грозного</i> , трагедия А. К. Толстого. Муз. А. Н. Серова, М. И. Глинки и Погосева.
Февр. 2	Спб.	<i>Званный вечер с итальянцами</i> , оперетта Ж. Оффенбаха, текст пер. с франц. Н. Е. Вильде.
Апр. 11	М.	<i>Последний день жатвы</i> , комич. балет. Пост. С. П. Соколова, муз. Ю. Г. Гербера.
Апр. 15	Спб. Мар. т-р	<i>Орфей</i> , трагич. опера К. В. Глюка, либр. Р. Кальцабиджи. Уч. Н. А. Ирецкая, Ю. Ф. Платонова, Е. А. Лавровская. Исп. п/у Э. Ф. Направника.
Апр. 26	Спб. Мар. т-р	<i>Травиата</i> , опера Дж. Верди, либр. Ф. М. Пиаве. Уч. А. Бюдель, И. А. Мельников.
Окт. 4	Спб. Мар. т-р	<i>Лознгрин</i> , опера Р. Вагнера, текст пер. с нем. К. И. Званцовым. Исп. п/у К. Н. Лядова. Уч. Ф. К. Никольский, Ю. Ф. Платонова, Д. М. Леонова, Г. П. Кондратьев.
Окт. 4	М.	<i>Федичка и Лизочка</i> (Lieschen et Fritzchen), оперетта Ж. Оффенбаха, текст пер. с франц. Н. Е. Вильде.
Окт. 17	Спб. Б. т-р	<i>Царь Кандавл</i> , фантастич. балет. Пост. М. Петина, муз. Ч. Пуньи.
Окт. 18	Спб. Алекс. т-р	<i>Прекрасная Елена</i> , опера-фарс Ж. Оффенбаха, текст пер. с франц. В. А. Крыловым.

Нояб. 27	М.	<i>Путешествующая танцовщица</i> , балет. Пост. М. Петипа, муз. Ч. Пуньи.
Дек. 4	М. Б. т-р	<i>Рогнеда</i> , опера А. Н. Серова, либр. А. Н. Серова и Д. В. Аверкиева. Исп. п/у И. О. Шрамеха. Уч. П. А. Радонежский, И. И. Оноре, Л. Б. Финокки, М. П. Владиславлев, С. В. Демидов.
Дек. 22	М. Б. т-р	<i>Царь Кандавл</i> , фантастич. балет. Пост. М. Петипа, муз. Ч. Пуньи.
Дек. 27	Спб. Мар. т-р	<i>Нижегородцы</i> , опера Э. Ф. Направника, либр. П. И. Калашникова. Исп. п/у Направника. Уч. И. А. Мельников, Ф. К. Никольский, В. И. и В. М. Васильевы, П. П. Булахов, М. И. Сарлотти.
?	Спб. итал. тр.	<i>Дон Карлос</i> , опера Дж. Верди, либр. Ж. Мери и К. Дю Локля.
1869		
Янв. 30	М. Б. т-р	<i>Воевода</i> , опера П. И. Чайковского, либр. А. Н. Островского и П. И. Чайковского. Исп. п/у Э. Н. Мертена. Уч. А. Г. Меньшикова, Л. Б. Финокки, П. А. Радонежский, А. Р. Анненская, Л. С. Раппорт, С. В. Демидов, А. П. Иванова и др.
Янв. 31	М.	<i>Два волка в овчарне</i> , оперетта Ф. Зуппе, текст пер. с нем. Н. Е. Вильде.
Февр. 4	Спб.	<i>Василиск</i> , балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Максимилиана, Грациани и Ч. Пуньи.
Февр. 4	Спб.	<i>Пастух и пчелы</i> , балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Ф. Галеви.
Февр. 7	Спб.	<i>Все мы жаждем любви</i> , оперетта-фарс. Муз. из произв. Ж. Оффенбаха, Эрве, Д. Ф. Обера и др. «составлена» Э. А. Клямротом.
Февр. 13	М.	<i>Страшная ночь</i> . (<i>Les gendres-vous bourgeois</i>), комич. опера Н. Изуара, текст пер. с франц. Н. Е. Вильде.
Февр. 14	Спб. Мар. т-р	<i>Вильям Ратклиф</i> , опера Ц. А. Кюн, либр. А. Н. Плещеева, дополн. В. А. Крыловым (по трагедии Г. Гейне). Исп. п/у Э. Ф. Направника. Уч. Д. М. Леонова, Ю. Ф. Платонова, И. А. Мельников, П. П. Булахов, В. И. Васильев, Ф. К. Никольский, М. И. Сарлотти.
Февр. 20	Б. т-р	<i>Галька</i> , опера С. Монюшко, либр. В. Вольского, текст пер. с польск. Н. И. Куликовым.
Сент. 12	М. М. т-р	<i>Новая куколка</i> , оперетта А. Ш. Адана, текст Л. Баттю, пер. с франц.
Сент. 18	М. Б. т-р итал. тр.	<i>Сафо</i> , опера Дж. Пачини.
Окт. 1	Спб. Мар. т-р	<i>Фауст</i> , опера Ш. Гуно, либр. М. Карре и Ж. Барбье, пер. с франц. Исп. п/у Э. Ф. Направника. Уч. Ф. Комиссаржевский, Г. П. Кондратьев, Е. А. Лавровская, И. А. Мельников, Д. М. Леонова.
Окт. 17	Спб. Алекс. т-р	<i>Фауст наизнанку</i> (<i>Маленький Фауст</i>), оперетта. Муз. Эрве (Ф. Ронже), текст пер. с франц. В. С. Курочкиным.
Окт. 17	М.	<i>Чудеса медицины</i> , оперетта. Муз. Э. Готье, текст пер. с франц. К. С. Шиловским.
Окт. 21	Спб.	<i>Лилия</i> , фантастич. балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Л. Минкуса.
Окт. 25	М.	<i>Травиата</i> , опера Дж. Верди, текст Ф. М. Пиаве.
Нояб. 26	Спб.	<i>Птички певчие</i> (<i>La Pêchiche</i>), оперетта Ж. Оф-

Дек. 9	Спб. Мар. т-р	Фенбаха, текст пер. с франц. В. А. Крыловым. <i>Нерон</i> , трагедия Н. П. Жандра, муз. А. Н. Серова.
Дек. 12	Спб.	<i>Иоанн Лейденский</i> (Пророк), опера Дж. Мейербера, либр. Э. Скриба, пер. с франц. Исп. п/у Э. Ф. Направника. Уч. Е. А. Лавровская, Ф. К. Никольский, Ю. Ф. Платонова.
Дек. 14	М. Б. т-р	<i>Дон-Кихот</i> , балет. Пост. М. Петипа, муз. Л. Минкуса.
Дек. 18	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>Эсмеральда</i> , опера Ф. Кампаны, либр. Дж. Т. Чинино (по роману В. Гюго).
?	Спб. итал. тр.	<i>Don Viscefalo</i> (Дон Бучефало), опера Каньони.
1870		
Янв. 10	М. Б. т-р итал. тр.	<i>Черное домино</i> , комич. опера Д. Ф. Обера, рецитативы П. И. Чайковского, либр. Э. Скриба. Уч. Д. Арто.
Янв. 23	М.	<i>Аптекарь и парикмахер</i> , оперетта Ж. Оффенбаха, либр. Э. Фребо, пер. с франц. Н. Е. Вильде.
Янв. 25	М.	<i>Грильби</i> , балет. Пост. М. Петипа, муз. Ю. Г. Гербера.
Февр. 4	Спб. Мар. т-р	<i>Гальяка</i> , опера С. Монюшко, либр. В. Вольского, пер. с польск. Н. И. Куликова. Исп. п/у Э. Ф. Направника.
Февр. 9	М. Б. т-р итал. тр.	<i>Ромео и Юлия</i> , опера Ш. Гуно, либр. Ж. Барбье и М. Карре. Уч. Д. Арто.
Май 5	М. М. т-р	<i>Перед свадьбой</i> , оперетта. Муз. Э. Жонаса, текст переделан с франц. А. Ф. Федотовым.
Май 13	М.	<i>Свидание, или Любовью не шутят</i> , водевиль. Муз. П. П. Булахова, текст В. И. Родиславского.
Сент. 16	Спб.	<i>Чайный цветок</i> , оперетта Ш. Леккока, текст пер. с франц. В. А. Крыловым.
Окт. 16	М.	<i>Птички певчие</i> , оперетта Ж. Оффенбаха, текст пер. с франц. В. А. Крыловым.
Окт. 18	Спб.	<i>Пансион, или Волки в овчарне</i> (Das Pensionat), оперетта Ф. Зуппе, текст переделан с нем. Н. И. Куликовым.
Нояб. 10	М. Б. т-р	<i>Прекрасная Елена</i> , оперетта-фарс Ж. Оффенбаха, текст пер. с франц. В. А. Крыловым.
Нояб. 13	М. М. т-р	<i>Все мы жаждем любви</i> , оперетта-фарс. Муз. из оперетт Ж. Оффенбаха, Эрве, Д. Обера и др. «составлена» Э. А. Кламротом, текст переделан с франц. М. П. Федоровым и В. А. Крыловым.
Нояб. 23	Спб. Мар. т-р	<i>Аммалат-бек</i> , опера Н. Я. Афанасьева, либр. А. Ф. Вельтмана по повести А. А. Бестужева-Марлинского. Исп. п/у Э. Ф. Направника. Уч. Н. А. Андреев, В. И. и В. М. Васильевы, Ю. Ф. Платонова, Е. А. Лавровская.
Дек. 4	Спб.	<i>Перед свадьбой</i> , оперетта. Муз. Э. Жонаса, текст переделан с франц. А. Ф. Федотовым.
Дек. 30	Спб.	<i>Проданная невеста</i> , комич. опера Б. Сметаны, либр. К. Сабинны. Исп. п/у Э. Ф. Направника.

1851

Июл. 21	М. Ун-т	Благотворит. утро. Уч. студенты и любители: скрипачи К. П. Иогель, И. Ф. Фоглер, Н. И. Вос-
Янв. 28	Спб. Пассаж	кресенский, певцы И. К. Монигетти, И. А. Дмитриев-Мамонов и др.
Февр. 11	Спб. Б. т-р	Концерт хора моск. цыган п/у И. Васильева. Концерт Филарм. об-ва п/у Э. О. Бавери. Уч. певцы итал. оперы и А. Вьетан.
Февр. 27	Спб. Алекс. т-р	Авторский концерт В. М. Кажинского. Исп. соч. Кажинского, Вебера, Моцарта.
Февр. 28	Спб. зал Д. Е. Бернардаки	Концерт певицы Г. Ниссен-Саломан. Уч. А. Герке, Вс. и А. Маурер. Исп. соч. Беллини, Доницетти, Генделя, Листа и др.
Март 2, 16, 30	Спб. зал Капеллы	Концерты Концертного об-ва п/у А. Ф. Львова и Л. В. Маурера. Уч. Придв. певч. капелла, Г. Ниссен-Саломан. Исп. 2, 5, 8-я симфонии, ув-ры «Кориолан» и «Леонора» и хоры Бетховена; хор и ув-ра Моцарта; ув-ры «Гебриды», «Аталия» и хоры Мендельсона; хоры Габриели, Нанини, Аркадельта и др. соч.
Март 5	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у Л. В. Маурера. Уч. Придв. певч. капелла, Г. Ниссен-Саломан и др. Исп. 6-я симфония Бетховена, муз. Мендельсона к «Аталии» Расина и др. соч.
Март 6, 17, 23, 30	Спб. Мих. т-р	Авторские концерты чеш. пианиста-композитора Ю. Шульгофа. Уч. Г. Ниссен-Саломан.
Март 8, 13, 20, 23, 28, 30	Спб. Б. т-р, Мих. т-р, зал сенат. Безобразова	Концерты братьев Венявских, 15-летнего скрипача Генрика и 12-летнего пианиста Юзефа. Исп. соч. Паганини, Липинского, Эрнста, Шопена, Листа и др.
Март 11, 18, 22, 26, 30	Спб. Мих. тр	Концерты сестер Неруда, 13-летней скрипачки Вильмы и 16-летней пианистки Амалии.
Март 11	Спб. Б. т-р	Концерт дирижеров итал. труппы Э. Бавери и И. К. Кавоса. Исп. «Ромео и Юлия» и «Венгерский марш» Берлиоза, «Марокканский марш» Л. Мейера в оркестровке Берлиоза.
Март 12	М. Б. т-р	Концерт п/у И. Иоганниса. Исп. «Арагонская хота» и «Камаринская» Глинки, симф. соч. Бетховена, Мендельсона и др.
Март 12	Спб. зал Бернардаки	Авторский концерт А. Г. Рубинштейна. Уч. певица М. В. Шиловская, братья В. и А. Маурер.
Март 13	Спб. Двор. собр.	Благотворит. концерт. Уч. братья Г. и Ю. Венявские, Ю. Шульгоф, Придв. певч. капелла, Г. Ниссен-Саломан, итал. певцы. Исп. хоры Гайдна, Генделя, соч. Вебера, Мейербера, Шульгофа и др.
Март 13	Спб. Пассаж	Концерт хора моск. цыган п/у И. Васильева.
Март 13	Спб. Танц. собр.	Концерт скрипача В. Латышева.
Март 14	Спб. зал Бернардаки	Авторский концерт скрипача Н. Я. Афанасьева. Исп. соч. для скрипки, хора и оркестра.
Март 15	Спб. Мих. т-р	Авторский концерт пианиста С. Шифа. Уч. певцы Э. А. Лилеева, П. И. Гумбин.
Март 22, апр. 19	Спб. Пассаж	Концерты хора моск. цыган п/у Соколовых (Г. и Ф. ?).
Март 23	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт любителей. Уч. хор п/у Н. М. Потулова; К. Ф. Крамер, Н. А. Дмитриев-Мамонов, А. Р. Осберг, Е. А. Дьякова, А. А. Беловзор, К. А. Иславин и др. Исп. хор. концерты Бортнянского, соч. Моцарта, Мендельсона.
Март 28, апр. 10, 17, 20	Спб. Мих. т-р, Б. т-р, Двор. собр.	Концерты польск. скрипача Ан. Контского. Исп. соч. Паганини, Мендельсона, собств.
Март 29	Спб. зал гр. Клейнмихеля	Концерт О. И. Дютша.

Март ?	М.	Концерт Н. Г. Рубинштейна.
Апр. 12	Спб. зал Бернардаки	Концерт скрипача Н. Я. Афанасьева. Уч. певицы М. В. Шиловская, А. Я. Билибина и др.
Апр. 14	М.	Концерт певицы Г. Ниссен-Саломан.
Апр. 14	Спб. зал Бернардаки	Концерт в пользу вдовы А. Е. Варламова.
Апр. 29	Спб. Двор. собр	Благотворит. концерт, организ. В. В. Стасовым и А. Н. Серовым. Уч. оркестр п/у Л. В. Маурера, хор полковых певчих п/у Г. Я. Ломакина, певицы З. И. Башинская, М. А. Тришатная, М. В. Шиловская, скрипачка В. Неруда, пианист А. Герке. Исп. соч. Глинки, Глюка, Бетховена, Моцарта, Мендельсона, Марчелло, а также Молитва из оп. «Майская ночь» Серова (1-е исп.).
Апр. ?	М. Благор. собр.	Концерт пианиста Л. Оноре и скрипача И. Грасси. Исп. камерно-инстр. ансамбли Шуберта, Мендельсона, Моцарта, Бетховена.
Май 20	М. Благор. собр.	«Русский концерт» п/у И. И. Иоганниса. Уч. любители С. А. Рябинина, Ф. И. Губер, А. А. Дервицкий и артисты моск. т-ра. Исп. соч. Глинки, Внелгорского, Верстовского, А. В. Лазарева.
Авг.—сент.	М. Благор. собр.	Концерты братьев Г. и Ю. Венявских.
1852		
Янв. 16	Спб. зал Капеллы	Благотворит. концерт Придв. певч. капеллы. Исп. Stabat Mater А. Ф. Львова.
Янв. ?	Спб. «Фонтанный дом» Шереметевых	Концерт капеллы Д. Н. Шереметева п/у Г. Я. Ломакина. Исп. соч. Палестрины, Беневоли и Глюка.
Февр. 20	Спб. Б. т-р	Концерт сестер В. и А. Неруда.
Февр. 21	Спб. Б. т-р	Авторский концерт А. Вьетана. Уч. пианистка М. А. Гардер.
Февр. 23	Спб. зал Лихтенталя	Авторский концерт А. Г. Рубинштейна п/у Рубинштейна и А. Вьетана. 1-е исп. 2-й симфонии «Океан».
Март 2	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва в честь его 50-летия п/у Л. В. Маурера. Уч. Придв. певч. капелла, певцы О. А. Петров, Ф. К. Никольский и др. 1-е исп. 1 части 2-й симфонии Мих. Ю. Внелгорского; исп. также соч. А. Ф. Львова и Гайдна.
Март 5	М.	Концерт сестер В. и А. Неруда.
Март 9	М. Благор. собр.	Концерт А. Вьетана.
Март 14	Спб. зал П. И. Мятлевой	Концерт пианиста И. Ф. Нейлисова.
Март 15	Спб. Мих. т-р	Концерт скрипача Н. Д. Дмитриева-Свечина. Уч. пианист А. Бернард и др.
Март 16	Спб. зал П. И. Мятлевой	Концерт дирижера Г. Гусли. Уч. 10-летний скрипач А. Маркевич, пианист Р. В. Кюндингер, певцы Д. М. Леонова, С. С. Артемовский. 1-е исп. балетной муз. из оп. Даргомыжского «Эсмеральда».
Март 17, 19, 21, апр. 1, 5, 13	М. Б. т-р	Авторские концерты скрипача Ап. Контского. Уч. дирижер С. И. Штуцман, пианист Титов. Исп. соч. Паганини, Мендельсона, Роде, Контского.
Март 18, апр. 1	Спб. зал Лихтенталя	Концерты сестер В. и А. Неруда.
Март 20	Спб. зал Мятлевой	Концерт певицы Е. А. Варламовой, дочери композитора.
Март 20	М. Благор. собр.	Концерт бельг. виолончелиста Ш. Монтиньи и пианиста П. В. Мускова. Уч. певица А. Я. Петрова.

Апр. 2	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у Л. В. Маурера. Уч. М. В. Шиловская, виолончелисты К. Шуберт, В. А. Кологривов, А. Ф. Дробиш, Ц. Бер, контрабасист И. О. Ферреро. Исп. соч. Бетховена, Глинки и др.
Апр. 3	Спб.	Благотворит. концерт. Уч. А. С. Даргомыжский и М. Л. Сантис (фп. дуэт).
Апр. 13, 20, 27	Спб. зал Лихтенгалея	Концерты скрипача Л. В. Маурера. Уч. А. Г. Рубинштейн, А. А. Герке и др. Исп. камерные соч. Бетховена, Моцарта, Мендельсона и др.
Апр. 20	М. Благор. собр.	Концерт пианиста И. Ф. Нейлисова. Исп. соч. Шопена, Вебера, Гензельта и др.
Нояб. 2, 9, 16, 23, 30, дек. 7, 14, 21, 28	Спб. Ун-т	Университет. концерты п/у К. Шуберта. Исп. 2, 3, 4, 6-я симфонии Бетховена, «Вампир» Линдпайтнера, симфонии Гайдна, Моцарта, Мендельсона, Шпора, ув-ры Бетховена, Мендельсона, Шпора, К. Шуберта и др.
Нояб. 15, 22, дек. 8	Спб. дом Палибиной, зал Мятлевой	Концерты скрипача Ап. Контского. Уч. пианист Ш. Леви, скрипачи Л. Бем, Ф. Лунд, виолончелист К. Шуберт. Исп. камерные ансамбли Бетховена, Мендельсона и др.
Дек. 9	Спб. дом гр. Виельгорских	Концерт с уч. А. Г. Рубинштейна и Матв. Ю. Виельгорского. Исп. соната для виолончели и фп. Мендельсона.
Дек. 14	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у Э. Бавери. Уч. певцы итал. оперы, Ап. Контский, англ. арфист Дж. Томас.
?	М.	1-й концерт 14-летнего виолончелиста К. Ю. Давыдова.
1853		
Янв. 4	Спб. Ун-т	Симф. концерт. Исп. соч. Бетховена и Линдпайтнера.
Янв. 10	Спб. зал Лихтенгалея	Концерт А. Г. Рубинштейна. Уч. скрипач В. Маурер и виолончелист К. Шуберт. Исп. соч. Рубинштейна, Фильда, Мендельсона, Шопена, Бетховена, Шуберта, Листа.
Янв. 11, 18	М. зал кн. Белосельской-Белозерской	Концерты певицы Г. Ниссен-Саломан. Уч. А. Л. Гурилев, И. И. Геништа, И. Шмидт, К. А. Кларот и др.
Янв. 12	М.	Концерт пианисток В. В. и Н. В. Погожевых. Исп. соч. Листа, Гуммеля и др.
Янв. 17	Спб. Б. т-р	Концерт дирижеров И. К. Кавоса и Э. Бавери. Уч. П. Виардо.
Янв. 18	Спб. Двор. собр.	Концерт франц. певицы К. Добре. Уч. П. Виардо.
Февр. 1	М. зал Белосельской-Белозерской	Концерт бельг. виолончелиста Ш. Монтиньи. Уч. Н. Г. Рубинштейн и скрипач Ю. Г. Гербер.
Февр. 8	Спб. Двор. собр.	Авторский концерт ирланд. композитора М. В. Бальфа. Уч. А. С. Даргомыжский, П. Виардо, певцы итал. оперы, Н. Д. Дмитриев-Свечин, Б. А. Фитингоф и др.
Февр. 15	Спб. Двор. собр.	Концерт франц. пианиста А. Л. С. Мортье де Фонтена п/у Э. Бавери и К. Шуберта. Уч. А. Г. Рубинштейн, Н. Д. Дмитриев-Свечин, англ. певец Г. Стигелли.
Февр. 15	М.	Авторский концерт англ. арфиста Дж. Томаса. Уч. Г. Ниссен-Саломан, Н. Г. Рубинштейн.
Февр. 17	М. дом Засецкого	Концерт скрипача Ж. Нагеля. Уч. Н. Г. Рубинштейн, Г. Ниссен-Саломан, И. Грасси.

Март 8	Спб.	Авторский концерт В. М. Кажинского.
Март 9	Спб. зал Лихтеняля	Благотворит. концерт. Уч. М. В. Бальф, П. Винардо, Н. Д. Дмитриев-Свечин и др.
Март 10, 18 апр. 5, 10	Спб. Двор. собр. Мих. т-р	Концерты бельг. скрипача Г. Леонарда. Уч. А. Леонард, П. Винардо, А. Г. Рубинштейн. Исп. «Крейцера соната» Бетховена, соч. Рубинштейна, испан. нар. песни, романс Мих. Ю. Внелгорского.
Март 11	М.	Концерт пианиста П. В. Мускова.
Март 13	Спб. Б. т-р	Авторский концерт пианиста Ант. Контского.
Март 13, 23	Спб. зал Капеллы	Концерты Концертного об-ва п/у А. Ф. Львова. Исп. симф. соч. Гайдна, Бетховена, Мендельсона, Stabat Mater А. Ф. Львова, хоры Сартти и др.
Март 14	М. зал Римского-Корсакова	Концерт гитариста М. Д. Соколовского. Уч. пианист д'Аржантон и др.
Март 14	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у К. Шуберта. Уч. П. Винардо, Г. Стигелли, А. Л. С. Мортье де Фонтен, О. А. Петров, Придв. певч. капелла. Исп. соч. Моцарта, Бетховена, Марчелло.
Март 15	М. Благор. собр.	Концерт Г. Ниссен-Саломан п/у С. И. Штуцмана. Уч. Дж. Томас, швед. скрипач Ж. Мейер.
Март 17, апр. 6	М. Благор. собр.	Концерты франц. певицы К. Добре п/у С. И. Штуцмана. Уч. Н. Г. Рубинштейн, Ю. Г. Гербер и др.
Март 21	Спб. Мих. т-р	Концерт польск. гитариста С. Щепановского.
Март 21	Спб.	Концерт с уч. А. Г. Рубинштейна и К. Шуберта.
Март 22	Спб.	Концерт певицы Д. М. Леоновой. Уч. певица А. А. Латышева.
Март 23 апр. 3, 5, 28	М. Благор. собр.	Концерты П. Винардо. Уч. Г. Ниссен-Саломан, Г. и А. Леонард. Исп. арии Россини, Беллини, Верди, Галеви, Берно, Бальфа, Мейербера; мазурка Шопена, испан. песни, романсы Даргомыжского, Алябьева, Верстовского.
Март 25	М.	Концерты виолончелиста И. Шмидта. Уч. Г. Ниссен-Саломан. Исп. соч. Генделя, Верди, Ф. К. Гебеля, А. Ф. Львова, Шмидта.
Март 29, апр. 23	Спб. Б. т-р	Концерты Ал. и Ант. Контских.
Март 31	М. Благор. собр.	Концерт с уч. П. Винардо.
Апр. 1	Спб. зал Мятлевых	Концерт англ. певца Г. Стигелли.
Апр. 5, 26, май 3, 10	Спб. зал Лихтеняля	Концерты камерной музыки Л. В. Маурера.
Апр. 7	М. Благор. собр.	Концерт при уч. пианиста В. Студничка, пианисток В. В. и Н. В. Погожевых, скрипача В. В. Безекирского, виолончелиста И. Шмидта.
Апр. 8, 26	Спб. Двор. собр.	Концерты П. Винардо п/у Э. Бавери. Уч. А. С. Даргомыжский, П. П. Булахов, А. и Г. Леонард, хор итал. оперы. Исп. отрывки из опер Глюка, Россини, Глики, романсы Даргомыжского и др.
Апр. 9	Спб. Двор. собр.	Благотворит. авторский концерт А. С. Даргомыжского. Уч. пианисты М. Калерджи, М. Л. Сантис, арфистка Э. Даргомыжская, певицы М. В. Шиловская, А. А. Латышева, П. Винардо, О. А. Петров, П. П. Булахов и др. Исп. отрывки из опер, романсы, фп. пьесы Даргомыжского.
Апр. 22	Спб.	Благотворит. концерт с уч. П. Винардо, А. Г. Рубинштейна, А. Гензельта.
Апр. ?	Спб. дом Шереметевых	Концерт капеллы Д. Н. Шереметева п/у Г. Я. Ломакина. Исп. хор. соч. Страделлы, Моцарта, Гайдна.

Окт. 25	Спб. Ун-т	Начало серии из 10-ти воскресных концертов с уч. студентов.
Нояб. 26, дек. 3, 10, 17	Спб. зал П. И. Мятлевой	«Исторические концерты» франц. пианиста А. Л. С. Мортье де Фонтена и его жены — певицы. Уч. скрипач Вс. Маурер. Исп. соч. Куперена, Люлли, Тартини, Д. Скарлатти, Росси, Генделя, Баха, Бетховена, Мендельсона, Шопена, Листа.
Нояб. 29, дек. 6, 26, 27	Спб. Лютеран. Петропавл. церковь	4 квартетных концерта Вс. Маурера. Уч. А. Г. Рубинштейн и семья Маурер. Исп. ансамбли Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона.
Дек. 20	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва. Уч. певцы итал. оперы и флейтист Ц. Чиарди.
Дек. 27	М. Благор. собр.	Концерт гитариста М. Д. Соколовского. Уч. оркестр любителей п/у В. И. Радивилова, пианист Ф. О. Лешетицкий, скрипач Ю. Г. Гербер.
1854		
Янв. 24 Февр. 28	Спб. Двор. собр. Спб. Алекс. т-р	Авторский концерт флейтиста Ц. Чиарди. Концерт В. М. Кажинского. Уч. певцы Д. М. Леонова, Э. А. Лилеева, Н. В. Самойлова, П. П. Булахов, виолончелист И. И. Зейферт и др.
Февр. 28, март 7, 22 Март 2	М. Благор. собр. Спб. зал Лихтентая	Авторские концерты флейтиста Ц. Чиарди. Авторский концерт А. Г. Рубинштейна п/у Рубинштейна и К. Шуберта. Исп. 3-я симфония, 3-й фл. концерт и др. соч.
Март 3 Март 5 Март 7	М. М. Благор. собр. Спб. Алекс. т-р	Концерт франц. певицы А. К. Лагранж. Концерт Ап. Контского п/у С. И. Штуцмана. Концерт Д. М. Леоновой п/у О. И. Дютша. Уч. Н. Д. Дмитриев-Свечин, К. Н. Лядов и др.
Март 8	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у К. Шуберта. Уч. пианист И. Промберггер, П. П. Булахов и др. Исп. симфония Гаде, фантазия для фп., хора и орк. Бетховена, соч. Мендельсона, Мейербера и др.
Март 12, 17	М. Благор. собр.	Концерты Ант. и Ап. Контских п/у С. И. Штуцмана.
Март 13, 31	Спб. Мих. т-р	Концерт Л. В. Маурера. Уч. А. Г. Рубинштейн, К. Ф. Альбрехт, В. Латышев, певица А. С. Шашина и др.
Март 14 Март 14	М. Благор. собр. Спб. зал Мятлевой	Концерт пианиста А. Л. С. Мортье де Фонтена. Концерт с уч. А. Г. Рубинштейна, К. Шуберта, скрипача И. Х. Пиккеля.
Март 16 Март 28	Царское Село Благор. собр. Спб. Двор. собр.	Выст. Д. М. Леоновой. Исп. арии и романсы Глинки, Даргомыжского, Гурилева. Патриотический благотворит. концерт Филарм. об-ва п/у К. Шуберта. Уч. А. С. Даргомыжский, Н. С. Мартынов, И. Штарк, М. Калерджи, Ап. Контский, А. С. Шашина, В. И. Павлова, А. И. Гирс, И. И. Пильсудская, М. В. Шиловская, О. А. Петров. Исп. соч. Даргомыжского, А. Г. Рубинштейна, Мих. Ю. Виельгорского, Глинки, А. Ф. Львова, Л. Маурера, К. Шуберта, И. Промбергера, Вебера, Мендельсона и др.
Март 29 Апр. 13	Спб. Мих. т-р Спб. Б. т-р	Концерт пианиста Ф. О. Лешетицкого. Концерт К. Шуберта и Ап. Контского. Уч. Д. М. Леонова, Р. В. Кюнднигер и др.
Апр. 15	Спб. зал Лихтентая	Концерты кларнетиста Э. Каваллини. Уч. А. Г. Рубинштейн, исп. собств. соч.

Окт. 30	Спб. дом Шереметевых	Концерты капеллы Д. Н. Шереметева п/у Г. Я. Ломакина. Исп. хоры Бертона, Перголези, Лотти, Керубини и др.
Дек. 2 Дек. 19	Спб. Двор. собр. Спб. Двор. собр.	Концерт хора моск. цыган п/у Г. Соколова. Патриотический благотворит. концерт. Уч. Придв. певч. капелла, артисты итал. труппы, Ап. Контский, А. Л. Гензельт, Э. Каваллини.

1855

Янв. 4	Спб.	Авторский концерт Ап. Контского. Уч. В. М. Кажинский и др.
Янв. 9	М.	Концерт гитариста М. Д. Соколовского. Уч. Н. Г. Рубинштейн, Ю. Г. Гербер и др.
Янв. 30	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у Э. Бавери. Уч. В. Маурер, К. Шуберт, Э. Каваллини.
Февр. 13	Спб.	Авторский концерт В. М. Кажинского. Уч. пианистка И. Штарк, скрипач Г. Григорьев, франц. певица А. Бурде, певцы Д. М. Леонова, Н. В. Самойлова, П. П. Булахов.
Апр. ?	Спб. Театр. уч-ще	Исп. соч. Глинки: Польский с хором на сл. В. А. Соллогуба и Молитва для солиста, хора и орк. на сл. М. Ю. Лермонтова. Солистка Д. М. Леонова.
Апр. ?	Спб. дом Шереметевых	Концерт капеллы Д. Н. Шереметева п/у Г. Я. Ломакина. Исп. соч. Йоммелли, Кариссини, Палестрины, Эккарда, хор из мессы си минор Баха.
Май 22 Нояб. 27 Дек. 2	Спб. М. Спб. зал Капеллы	Концерт Д. М. Леоновой. Исп. соч. Глинки. Авторский концерт композитора А. В. Лазарева. Духовный концерт Придв. певч. капеллы в пользу раненых и семейств убитых воинов.

1856

Янв. 15	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва в честь 100-летия Моцарта п/у Э. Бавери. Уч. Ант. Контский, певцы итал. труппы.
Янв. 27; февр. 4, 11	Спб. дом Шереметевых	Концерт капеллы Д. Н. Шереметева п/у Г. Я. Ломакина. Исп. хоры Баха, Кариссини, Дуранте, Лео, Лотти, Нанини.
Февр. 12	Спб. Ун-т	Концерт п/у К. Б. Шуберта. 1-е выст. М. А. Балакирева, исп. 1 часть собств. фп. концерта. Исп. 3-я симфония Бетховена, соч. Моцарта, Вебера.
Март 3, 7, 28, апр. 4	Спб. Мих. т-р, зал Мятлевой	Авторские концерты Ант. Контского. Уч. К. Ф. Альбрехт, О. И. Дютш, А. Бурде и др. Исп. соч. Моцарта, Бетховена, Дюссека, Гуммеля и собств.
Март 5	Спб. Б. т-р	Концерт К. Б. Шуберта и И. Я. Сетова. Уч. К. Н. Лядов, О. И. Дютш, М. Л. Сантис, К. Ф. Альбрехт. Исп. ода-симфония «Пустыня» Ф. Давида, ув-ра «Возвращение с чужбины» Мендельсона, соч. К. Б. Шуберта, романсы И. Я. Сетова и др.
Март 5	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт. 1-е исп. в М. оратории Мендельсона «Илия». Исп. также вок. квартеты и фп. ансамбль в 32 руки.
Март 6	Спб. Алекс. т-р	Концерт В. М. Кажинского. Исп. отрывки из муз. Мендельсона к пьесе «Сон в летнюю ночь» и др.
Март 6	М.	Концерт скрипача Г. Григорьева.

Март 8	Спб. зал П. И. Мятлевой	Авторский концерт пианиста М. Л. Сантиса. Уч. К. Шуберт, В. А. Кюлогринов, П. П. Булахов. Исп. соч. Шопена, Листа, Мендельсона, Сантиса и др.
Март 9, 23, апр. 6	Спб. зал Капеллы	Концерты Концертного об-ва п/у А. Ф. Львова и Л. В. Маурера. Исп. 4, 8, 9-я симфонии, «Именинная» ув-ра ор. 115, муз. к драме «Эгмонт» Бетховена; муз. к пьесе «Сон в летнюю ночь» Мендельсона; соч. Глюка, Генделя, Гайдна, Мегюля, Моцарта, Баха, Палестрины и др.
Март 9	М.	Концерт певицы И. И. Пильсудской.
Март 11	Спб. зал Мятлевой	Авторский концерт скрипача С. Таборовского.
Март 11, 27	М. Благор. собр.	Концерты певицы А. А. Латышевой. Уч. пианист П. В. Мусков. Исп. арии Глинки, Россини, песни и романсы Верстовского, Даргомыжского.
Март 11	Спб. Алекс. т-р	Концерт дирижера К. Н. Лядова.
Март 12	М.	Концерт дирижера С. И. Штуцмана. Исп. одасимфония «Пустыня» Ф. Давида.
Март 14	Спб. Мих. т-р	Концерт Л. В. Маурера. Уч. Вс. и А. Мауреры, 15-летний скрипач Н. В. Погожев и др. Исп. соч. Берлиоза, Мендельсона и др.
Март 15	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у К. Б. Шуберта. Уч. пианист Р. В. Кюндингер. 1-е исп. в России ув-ры к оп. «Тангейзер» Вагнера; исп. также Реквием Моцарта, 5-й фп. концерт Бетховена, Адажио и fuga для орк. С. А. Танеева.
Март 16	М.	Концерт пианиста д'Аржантона.
Март 16, 27	Спб. Б. т-р	Концерты бельг. скрипача Т. Гаумана. Уч. певица А. С. Шашкина.
Март 18	Спб. Двор. собр.	Концерт «абиссинского маэстро» А. В. Лазарева. Исп. его оратории «Сотворение мира» и «Страшный суд».
Март 20, 22, 26	М.	Концерты Д. М. Леоновой. 1-е исп. в М. Молитвы Глинки.
Март 20	Спб. дом кн. Юсупова	Авторский концерт С. Монюшко. Исп. фантастич. ув-ра «Зимняя сказка», хор из кантаты «Мильтда»; 1-е исп.: гимна «К мадонне» на сл. Петрарки, кантаты «Ундины» на сл. В. Г. Бенедиктова, ув-ры «Канн» («Смерть Авеля»).
Март 21, 26, апр. 1, 6	Спб. Мих. т-р Алекс. т-р	Концерты сестер В. и А. Неруда и их брата, виолончелиста Ф. Неруды.
Март 21	М. М. т-р	Концерт скрипача Ю. Г. Гербера.
Март 22	Спб. зал Мятлевой	Авторский концерт М. А. Балакирева. Исп. аллегро из Октетта, фп. пьесы и романсы и др. соч.
Март 22	Спб. Мих. т-р	Авторский концерт пианиста Ф. О. Лешетницкого п/у К. Б. Шуберта. Исп. соч. Литольфа, Шопена, Лешетницкого и др.
Март 22, 30, апр. 5	Спб. Двор. собр.	Авторские концерты скрипача Ап. Контского п/у О. И. Дютша, В. М. Кажинского и И. О. Ферреро. Уч. С. Монюшко, А. Бурде и др. 1-е исп. Геронической симфонии-концерта для скр. с орк. Литольфа. Исп. также «Сказка» Монюшко, Тарантелла Россини в перелож. для орк. А. Н. Серова и др. соч.
Март 23	М. М. т-р	Концерт скрипача В. В. Безекирского.
Март 23	Спб. Мих. т-р	Концерт пианистки И. Штарк п/у Жосса. Исп. соч. Шопена, Листа, Глинки и др.
Март 26, 30	М. Благор. собр.	Концерты К. Б. Шуберта и И. Я. Сетова.
Март 28, апр. 4	М.	Концерты пианиста А. Л. С. Мортье де Фонтена. Исп. соч. Бетховена и Моцарта.

Март 29	Спб. Алекс. т-р	Авторский концерт О. И. Дютша и Н. Ф. Вителляро. Уч. пианистка Вера Дютш.
Апр. 3	Спб. Благор. собр.	Концерт певиц Е. С. и А. С. Шашиных. Исп. произв. Глинки и др.
Апр. 5	Спб. Алекс. т-р	Концерт Д. М. Леоновой п/у К. Н. Лядова. Уч. А. Бурде, А. А. Булахова, А. А. Латышева, О. А. Петров, С. С. Артемовский, О. И. Дютш, Н. Ф. Вителляро и др. Исп. соч. Глинки. 1-е публ. исп. в Спб. Вальса-фантазии и Молитвы для солиста, хора и орк.
Апр. 6	Спб. Алекс. т-р	Концерт певицы А. А. Латышевой.
Апр. 18	Спб. Ун-т	Концерт п/у К. Б. Шуберта; аккомп. А. С. Даргомыжский и М. А. Балакирев. Уч. пианистка П. А. Очкина, скрипачи И. Х. Пиккель, А. Н. Маркевич, виолончелист В. А. Кологривов, гитарист Н. П. Махаров, певицы Л. И. Беленцына, М. В. Шиловская и др. Исп. романсы Глинки, Даргомыжского, трио А. Г. Рубинштейна и др.
Май 6	Павловск	1-й муз. вечер И. Штрауса.
Дек. 9	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у Э. Бавери. Уч. артисты итал. оперы, бельг. скрипач Ж. Прюм.
1857		
Февр. 3, март 13 Февр. 8, март 3, 17	М. Благор. собр., зал кн. Урусова М. Благор. собр.	Концерты пианиста Т. Ф. Шлаковского. Исп. соч. Бетховена, Листа, Литольфа. Концерты капеллы п/у кн. Ю. Н. Голицына. Уч. орк. п/у С. И. Штуцмана, артисты моск. т-ра. Исп. хоры Гайдна, Моцарта, Генделя, Глинки и др. соч.
Февр. 24 Февр. 27	Спб. Алекс. т-р Спб. Мих. т-р	Авторский концерт В. М. Кажинского. Концерт И. Штарк. Исп. соч. Баха, Бетховена и собств.
Февр. 27, март 28 Март 1, 15, 29	Спб. Коммерч. собр., зал Бернардаки Спб. зал Капеллы	Концерты пианистки М. А. Гардер. Концерты Концертного об-ва. Исп. 3-я и 6-я симфонии, муз. к «Эгмонту» и ув-ра «Король Стефан» Бетховена; ув-ры Вебера, Керубини и Глюка, отрывки из опер Глюка и Вебера, хоры из 1-й мессы Бетховена и др.
Март 3, 18, 19	Спб. зал Коссиковского, бывш. Лихтеняля	Авторские концерты пианиста-импровизатора С. Шифа п/у О. И. Дютша и С. Шифа. Исп. 1 часть 2-й концертной симфонии Литольфа; соч. Шифа.
Март 4, 11, 18, 27, 29 Март 5	Спб. Мих. т-р Спб. Алекс. т-р	Авторские концерты австр. пианиста Р. Вильмерса. Исп. соч. Шопена, Мендельсона и собств. Концерт Д. М. Леоновой п/у О. И. Дютша. Уч. Г. Григорьев, П. Мусков, А. Бурде, П. П. Булахов, М. В. Шиловская. Исп. Вальс-фантазия и Молитва Глинки, романсы Даргомыжского, соч. Россини, Верди, Мейербера и др.
Март 5 Март 8	М. Благор. собр. Спб. Двор. собр.	Концерт И. Я. Сетова. Концерт Филарм. об-ва в память М. И. Глинки п/у К. Б. Шуберта. Уч. певцы Д. М. Леонова, П. П. Булахов, С. С. Артемовский, А. К. Лешетницкая и др., пианист С. Шиф. Исп. отрывки из опер Глинки, Молитва с хором, Вальс-фантазия, «Арагонская хота», «Камаринская».
Март 8	М. Благор. собр.	Концерт гитариста М. Д. Соколовского. Уч.

Март 10	Спб. Ун-т	оркестр Сакса, Н. Г. Рубинштейн, Ю. Г. Гербер, К. Ю. Давыдов и др.
Март 10, 15	М. Благор. собр.	Концерт пианистки М. С. Сабининой.
Март 10, 17, 21, 28	Спб. зал Кушелева-Безбородко	Авторские концерты бельг. виолончелиста А. Ф. Серве.
Март 12	Спб. зал Капеллы	Концерты пианиста Ант. Контского. Уч. К. Шуберт, Л. Минкус, И. И. Зейферт, И. А. Вейкман, П. В. Мусков, И. Х. Пиккель и др. Исп. соч. Фильда, Вебера, Бетховена, Гайдна, Моцарта, Мендельсона.
Март 20	Спб. Мих. т-р	Концерт духовной хор. музыки в исп. Привл. певч. капеллы.
Март 21	Спб. зал Нем. танц. об-ва	Концерт Л. В. Маурера. Уч. Вс. и А. Мауреры, Ф. О. Лешетницкий и др. Исп. поэма Листа «Орфей», соч. Л. Маурера «Слеза на могилу Глинки» для орк. и др.
Март 22	Спб. Ун-т	Концерт слепого скрипача К. Кюна. Уч. М. А. Балакирев, исп. собств. фп. соч.
Март 22	М. Благор. собр.	Концерт п/у К. Н. Лядова. Уч. М. В. Шилова, А. Ф. Дробиш и др. Исп. романсы Даргомыжского, орк. и хор. соч. Лядова.
Март 22, 28	Спб. Б. т-р,	Благотворит. концерт любителей. Исп. орат. «Страшный суд» Шнейдера.
апр. 11, 29	Коммерч. собр.	Авторские концерты бельг. виолончелиста А. Ф. Серве. Уч. М. А. Балакирев, исп. соч. Шопена, А. Г. Рубинштейна и собств.
Март 26	Спб. зал Бернардаки	Концерт пианиста Ф. О. Лешетницкого. Уч. певица А. К. Лешетницкая.
Март 26, апр. 27	Спб. Двор. собр.	Концерты духовной хор. музыки. Исп. Stabat Mater А. Ф. Львова, хоры Моцарта, Генделя и др.
Март 29	Спб. зал Кушелева-Безбородко	Концерт виолончелиста Мецдорфа. Уч. пианист И. Ф. Нейлисов и др.
Март 29	М.	Концерт пианистки М. С. Сабининой.
Окт. 27	Спб. Ун-т	Университ. концерт п/у К. Б. Шуберта. Исп. 7-я симфония Бетховена, муз. Глинки к драме «Князь Холмский».
Нояб. 10	Спб. Ун-т	Университ. концерт. Исп. ув-ра «Манфред» Шумана.
Дек. 1	М.	Концерт камерно-ансамблевой музыки. Уч. пианисты Н. Г. Рубинштейн, А. Л. С. Мортье де Фонтен, Л. Оноре, М. Гардер; струнный квартет: К. А. Кламрот, Фитцнер, Лугерт, И. Шмидт. Исп. соч. Боккерини, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шумана, А. Г. Рубинштейна и др.
Дек. 8	Спб. Ун-т	Концерт п/у К. Б. Шуберта. Исп. 3-я симфония Шумана, ув-ра на тему испанского марша Балакирева.
Дек. 22	Спб. Ун-т	Благотворит. концерт п/у К. Б. Шуберта. Уч. Ап. Контский, Ф. О. Лешетницкий, итал. певцы
1858		
Янв. 12	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва. Уч. Ап. Контский, А. Герке, итал. певцы.
Февр. 10	Спб. Алекс. т-р	Концерт В. М. Кажинского.
Февр. 10, 12	М. Благор. собр.	Концерт певицы А. Бозио. Уч. И. И. Оноре, Э. Каваллини и др.
Февр. 11,	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт любителей. Исп. марш и

март 14		оп. «Тангейзер» Вагнера, соч. Листа, Бетховена, Лятольфа и др.
Февр. 11, 15	Спб. Мих. т-р	Авторские концерты бельг. виолончелиста Ш. Монтиньи. Уч. П. В. Мусков, Н. Д. Дмитриев-Свечин, А. Ф. Дробиш, А. Бурде и др.
Февр. 11	Спб. зал Бернардаки	Концерт пианиста М. Л. Сантиса.
Февр. 13	Спб. зал Бернардаки	Концерт пианистки М. А. Гардер. Уч. певец Брёмме и струнный квартет: К. Ф. Альбрехт, К. Б. Шуберт, Стаблер, И. А. Вейкман. Исп. 1-й фп. концерт Шопена, квартет К. Шуберта, песни Ф. Шуберта и др.
Февр. 14	Спб. Алекс. т-р	Концерт Д. М. Леоновой. Уч. А. С. Даргомыжский, О. И. Дютш и др. Исп. соч. Глинки, Даргомыжского, Фитингофа-Шеля, Шопена и др.
Февр. 14, 28, март ?	Спб. зал Капеллы	Концерты Концертного об-ва п/у К. Ф. Альбрехта. Уч. М. А. Балакирев. Исп. 2, 4, 5-я симфонии, муз. к «Эгмонту», ув-ра «Кориолан», 5-й фп. концерт и хор из 1-й мессы Бетховена; соч. Мендельсона, Глюка, Вебера, Мих. Виельгорского, Глинки.
Февр. 16	Спб. Ун-т	Концерт арфиста А. Г. Цабеля.
Февр. 21	Спб. Мих. т-р	Концерт пианистки И. Штарк. Уч. Н. Д. Дмитриев-Свечин и др.
Февр. 21	М.	Концерт виолончелиста А. И. Шмидта. Уч. Н. Г. Рубинштейн и певица И. И. Оноре.
Февр. 23	Спб. Ун-т	Концерт скрипача К. Ф. Альбрехта. Уч. К. Б. Шуберт, М. Л. Сантис и др. Исп. соч. Баха, Эрнста и др.
Февр. 24	М. Благор. собр.	Концерт певицы И. И. Оноре. Уч. пианист Л. Оноре.
Февр. 27	Спб. Б. т-р	Концерт бельг. виолончелиста Ш. Монтиньи, бельг. скрипача Ж. Прюма и Ант. Контского п/у К. Б. Шуберта.
Февр. 27	Спб.	Концерт пианиста П. В. Мускова.
Март 2	М. дом Пашкова	Концерт А. Л. С. Мортье де Фонтена. Исп. соч. Баха, Бетховена, камерные фп. ансамбли Гайдна и Моцарта.
Март 2	Спб. Двор. собр.	Благотворит. концерт духовной хор. музыки. Уч. хоры рус. и итал. труппы п/у кн. Ю. Н. Голицына и орк. п/у Н. О. Ферреро. Исп. хоры Моцарта, Гайдна, Керубини, Флоримо, ув-ра Бетховена «Освящение дома», посв. Н. Б. Голицыну.
Март 5, 9, 13	М. Благор. собр., Б. т-р	Концерты Ш. Монтиньи, Ж. Прюма и Ант. Контского п/у С. И. Штуцмана.
Март 9	М. дом Пашкова	Концерт австр. пианиста А. Доора.
Март 10	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у К. Ф. Альбрехта. 1-е исп. в России симфонии до мажор Ф. Шуберта; исп. также ув-ры Вагнера, Глинки и др.
Март 11	Спб. зал Бернардаки	Концерт скрипача Н. Д. Дмитриева-Свечина.
Март 13	М.	Концерт пианиста Т. Ф. Шпаковского.
Апр. 19	Спб. Двор. собр.	Концерт Ал. Контского.
Июль. 2	Спб. Ун-т	1-й из цикла 12-ти Университ. концертов. Исп. соч. Бетховена, Гайдна, Глюка, Моцарта, Мендельсона, Шпора, Шумана, Глинки, А. Рубинштейна, Балакирева.
Дек. 7	Спб. Ун-т	Концерт п/у К. Б. Шуберта. Уч. А. Г. Рубинштейн. Исп. 9-я симфония Бетховена, соч. Глюка, К. Шуберта.

Дек. 21	Спб. Ун-т	Концерт п/у К. Б. Шуберта. 1-е исп. Ув-ры на темы трех русских песен Балакирева.
1850		
Янв. 11 Янв. 28, февр. 4, 11, март 11	Спб. Двор. собр. Спб. зал Бернардаки, Б. т-р	Концерты Филарм. об-ва п/у Э. Бавера. Концерты А. Г. Рубинштейна, пианиста и дирижера. Уч. К. Б. Шуберт, И. Х. Пиккель, И. А. Вейкман, певица Бок. Исп. симфония «Оксан», 2-е и 3-е трио, 2-й фп. концерт и др. фп. соч. Рубинштейна; прозв. Бетховена, Шопена, Мендельсона, Фильда.
Февр. 1	М. Ун-т	Концерт студентов ун-та п/у И. Ф. Фоглера. Исп. соч. Вагнера, Россини, Обера, Глинки и др.
Февр. 21 Март 2, 10	Спб. Мнх. т-р Спб. Ун-т	Концерт И. Штарк. Уч. Н. Д. Дмитриев-Свечин. Концерт Ант. Контского. Уч. Д. М. Леонова, И. Х. Пиккель, И. А. Вейкман, И. И. Зейферт, Ф. Вебер.
Март 3, 8, 12, 16	Спб. Б. т-р, Двор. собр., зал Бернардаки	Квартет. вечера чеш. скрипача Ф. Лауба. Уч. К. Б. Шуберт, А. Г. Рубинштейн, М. Л. Сантис и др. Исп. соч. Баха, Бетховена, Гайдна, Мендельсона, Шуберта, А. Г. Рубинштейна.
Март 4	Спб. Алекс. т-р	Концерт Д. М. Леоновой. Исп. романсы Даргомыжского, Монюшко, Кушелева-Безбородко и др. соч.
Март 6	Спб. зал Капеллы	Концерт Концертного об-ва п/у Л. В. Маурера. Исп. ув-ра из оп. «Геновева» Шумана, 7-я симфония Бетховена, ув-ра Мендельсона «Гейбриды», мотет Баха.
Март 9, 13, 20	Спб. Б. т-р	Авторские концерты австр. пианиста Г. Герца.
Март 15	Спб. Б. т-р	Концерт дирекции имп. т-ров. Исп. соч. Бетховена и Мендельсона.
Март 18, 26	М. Б. т-р	Концерты Ап. Контского. Исп. соч. Бетховена, Литольфа и др.
Март 19 Март 23	М. Б. т-р Спб. Двор. собр.	Концерт скрипача К. А. Климрота. Концерт Филарм. об-ва п/у К. Б. Шуберта. Уч. Ф. Лауб и др. Исп. соч. Бетховена, Мендельсона, Вагнера, Моцарта и др.
Март 27, апр. 15	Спб.	Концерты Ап. Контского.
Март 29, апр. 19 Март 29	М. Благор. собр., Б. т-р Спб. Б. т-р	Концерты австр. пианиста Г. Герца.
Апр. 1	М. Благор. собр.	Концерт дирижера хоров рус. оперной труппы Н. Ф. Вителаро п/у К. Н. Лядова. Уч. Д. М. Леонова и др. Исп. Ув-ра на темы трех русских песен Балакирева, соч. Глинки.
Апр. 1	Спб. Двор. собр.	Благоволит. концерт. Исп. Stabat Mater Россини, гимн Страделлы, отрывки из Реквиема Моцарта и др.
Апр. 2 Июль-авг. Нояб. 2	Спб. Ун-т Павловск Спб. Ун-т	Благоволит. концерт духовной музыки п/у А. Г. Рубинштейна. Концерт скрипача Н. В. Погожева. Концерты п/у И. Штрауса.
Нояб. 15	Спб. Ун-т	1-й из серии 11-ти Университ. концертов п/у К. Б. Шуберта. Исп. соч. Бетховена, Мендельсона, Маршнера и др.
Нояб. 23	Спб. Двор. собр.	Концерт п/у К. Б. Шуберта. 1-е исп. ув-ры и траг. «Король Лир» Балакирева. 1-е симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна и К. Б. Шуберта. Исп. 8-я симфония

Нояб. 30	Спб. Двор. собр.	Бетховена, отрывки из оп. Мендельсона «Лорелен», финал орат. Генделя «Иевфай», ув-ра к оп. «Руслан и Людмила» Глинки, 3-й фп. концерт А. Рубинштейна.
Дек. 7	Спб. Двор. собр.	2-е собр. РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. пианист И. Ф. Нейлисов, певцы Н. Зубинская и др. Исп. симфония Шуберта до мажор, 1-й фп. концерт Листа, вок. соч. Даргомыжского, Генделя и др.
Дек. 14	Спб. Двор. собр.	3-е собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. певица А. Ф. Штуббе и др. Исп. 1-я симфония Шумана, двухорная кантата Ф. Э. Баха, муз. из «Афинских развалин» и «Покаянная песнь» Бетховена, танец из оп. «Громобой» Верстовского, ув-ра «Аталия» Мендельсона.
Дек. 20	Спб. Двор. собр.	4-е собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. М. Л. Сантис, А. К. Лешетницкая, А. И. Шмидт. 1-е исп. Скерцо для орк. фа мажор Кюи; исп. также 4-я симфония Шпора, 5-й фп. концерт Бетховена, песни Шуберта и др. соч.
Дек. 21	Спб. Двор. собр.	Концерт пианистки И. Штарк. Исп. соч. Баха и Листа.
Дек. 28	Спб. Двор. собр.	5-е собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. пианист Н. С. Мартынов и певица А. Ф. Штуббе. Исп. муз. Глинки к драме «Князь Холмский», сцена из оп. «Орфей» Глюка, кантата Мендельсона, романсы Шумана и Дессауэра и др. соч. 6-е собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна и К. Б. Шуберта. Уч. П. Г. Рубинштейн, А. Н. Марквянч и др. Исп. ув-ра «Фауст» Вагнера, соч. Бетховена, Мендельсона, Вебера и Даргомыжского.
1860		
Янв. 2, 9, 16, 23, 30, февр. 6	Спб. зал Бернардаки	Квартет. собрание РМО. Уч. пианисты А. Г. и П. Г. Рубинштейн, М. Л. Сантис, П. П. Петерсен, Фалькман, скрипачи К. Ф. Альбрехт, И. Х. Циккель, И. А. Вейкман, виолончелист К. Б. Шуберт и др. Исп. соч. Бетховена, Шуберта, Шумана, Мендельсона, Керубини, Боккерини, Гуммеля.
Янв. 11	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. пианистка И. Штарк и певец Успенский. 1-е исп. Скерцо № 1 для орк. Мусоргского. Исп. 4-я симфония Шумана и др. соч.
Янв. 18	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. пианист А. П. Родзянко. Исп. хор из оп. Кюи «Кавказский пленник», симф. поэма Листа «Прелюды», отрывки из орат. Берлиоза «Бегство в Египет», Голландская концерт-симфония для фп. с орк. Литольфа, соч. Глинки и Гаде.
Янв. 24	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у Э. Бавери.
Янв. 25	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. скрипач А. Богданов, певица Г. Ниссен-Саломан. Исп. 4-я симфония и романсы Мендельсона, ув-ра к оп. Фитингофа-Шеля «Демон», сцена из оп. Шпора «Фауст», песни Шуберта, соч. Бетховена, Баха и др.
Янв. 31, февр. 21	Спб. Двор. собр.	Концерты сестер В. и К. Ферри (скр. дуэт). Исп. соч. Паганини, Мендельсона,

Февр. 1	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. И. Штарк, А. Ф. Штуббе, А. Д. Кочетова. Исп. 9-я симфония Бетховена, хор из оп. Вагнера «Летучий голландец», хор Ф. Гиллера, соч. Баха, Моцарта, Вебера, Шопена, Глинки.
Февр. 22, март 6, 13	Спб. Б. т-р, Двор. собр. и Ун-т	Авторские концерты А. Г. Рубинштейна. Уч. Г. Ниссен-Саломан. Исп. соч. Шопена, Шумана и собств.
Февр. 23 Февр. 24, 28, март 2, 17 21	М. Б. т-р Спб. Двор. собр., Б. т-р	Концерт скрипача В. В. Безекирского. Концерты бельг. скрипача А. Вьетана. Уч. пианистка-любительница Фалькман и др.
Февр. 25	Спб.	Юбилейный концерт певицы С. Шоберлехнер. Аккомп. А. С. Даргомыжский. Исп. романсы Даргомыжского, Монюшко и др. соч.
Февр. 26, март 4	Спб. Алекс. т-р	Концерты Д. М. Леоновой. Исп. Ув-ра на темы трех русских песен Балакирева п/у Н. Ф. Вителляро и др.
Февр. 28, март 6	М. Б. т-р	Концерты п/у С. И. Штуцмана. Уч. скрипачи В. В. Безекирский и К. А. Кламрот, виолончелист А. И. Шмидт, певцы моск. т-ра. Исп. Шотландская ув-ра Гаде, соч. Бетховена, Баха, Вебера и др.
Февр. 28	М. Благор. собр.	Концерт студента Моск. ун-та скрипача Л. К. Новицкого. Уч. орк. любителей п/у Ю. Г. Гербера.
Февр. ? — март 11	М.	Концерты гитариста М. Д. Соколовского. Уч. Н. Г. Рубинштейн, Ю. Г. Гербер и др.
Март (начало)	М.	Концерты А. Г. Рубинштейна. Исп. симфония «Океан», 2-й фп. концерт и др. соч. Рубинштейна.
Март 2, 8, 11, 14	М. Б. т-р	Концерты бельг. скрипача А. Вьетана.
Март 3, 9	М. Благор. собр.	Концерты любителей, студентов Моск. ун-та и артистов п/у Ю. Г. Гербера.
Март 9	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у К. Б. Шуберта. Исп. соч. Бетховена, Вагнера, Моцарта, Литольфа и др.
Март 10, 16, апр. 5	Спб. Мих. т-р	Концерты чеш. пианиста А. Дрейшока. Исп. соч. Бетховена, Мендельсона, Вебера и собств.
Март 13, 20, 23	Спб. Б. т-р	Концерты п/у К. Б. Шуберта. 1-е исп. в Спб. отрывков из опер Вагнера «Тангейзер» и «Лоэнгрин»; исп. соч. Бетховена, Мендельсона и Глинки.
Март 14	Спб.	Концерт братьев А. и Н. Богдановых, скрипача и пианиста.
Март 21	М. Благор. собр.	Концерт пианистки М. Гардер п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. соч. А. И. Виллуана и др.
Март 22	М. Благор. собр.	Концерт К. Ю. Давыдова и А. Доора. Исп. соч. Бетховена, Шопена, Мендельсона, Шюльгофа, Серве и др.
Март 24, апр. 5	М. Б. т-р	Концерты скрипачек сестер К. и В. Ферни.
Апр. 4, 10 Авг. 7	Спб. Б. т-р-р Петергоф Дворц. т-р	Концерты скрипача Г. Венявского. Благотворит. концерт Ан. Контского. Уч. Ант. Контский, Д. М. Леонова и др.
Окт. 23, дек. 18	М. Ун-т	Благотворит. концерты любителей и студентов п/у Ю. Г. Гербера. Уч. Н. Г. Рубинштейн и др.
Нояб. 13, 15, 20	Спб. Мар. т-р	Исп. соч. Гайдна, Моцарта, Шуберта, Глинки, Н. Г. Рубинштейна. Симф. концерты п/у К. Б. Шуберта. Исп. симф. соч. и отрывки из опер Вагнера, Глинки, Мендельсона, Бетховена, Моцарта, Вебера.

Нояб. 14, 21, 28, дек. 10	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Исп. отрывки из «Страстей по Матфею» Баха, симф. поэма Листа «Праздничные звуки», ув-ра «Прекрасная Мелузина» Мендельсона, романсы Мендельсона и Шумана, хор. соч. Генделя, Мендельсона, Шумана, Глинки, Афанасьева и др.
Нояб. 22, 30, дек 10, 28	М. Благор. собр.	Концерты РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. В. В. Безекирский, И. Грасси, И. И. Оноре. Исп. симфонии Бетховена, Мендельсона, Моцарта, ув-ра Литоляфа «Жирондисты», отрывки из опер Вагнера, Генделя, Глюка, соч. Глинки, Алябьева, А. Г. Рубинштейна, Кюи, Гаде, Шпора, Баха и др.
Нояб. 26, дек. 3, 17	Спб. зал Бернардаки	Квартет. собрания РМО. Уч. пианисты Ш. Леви, Р. В. Кюндингер, Фохт. Исп. соч. Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шумана, Мендельсона, Шуберта и др.
Нояб. 27	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва. Уч. Ант. Контский и артисты итал. оперы.
Дек. 11	Спб. Ун-т	Концерт п/у К. Б. Шуберта. Уч. А. Г. Рубинштейн, Г. Венявский и др.
1861		
Янв. 7, 14, 21, 28, февр. 4, 22	М. Благор. собр.	Симф. концерты РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. ув-ры «Фауст» Вагнера, «Борис Годунов» Ф. Бюхнера, «Римский карнавал» Берлиоза, симфония Ю. Г. Гербера, Фантазия для орк. К. Ф. Альбрехта, романсы и песни Дессауэра, Шумана, Шуберта и др.
Янв. 7, 21, февр. 4, 18, март 13, апр. 10	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. пианисты Ф. И. Беггров, Ш. Леви, скрипач Г. Венявский, М. В. Шкловская и др. Исп. Восточные танцы из оп. «Кавказский пленник» Кюи; 2-я симфония, «Ночная песнь» для хора с орк., концерт для 4-х валторн и др. соч. Шумана; 1-я месса Бетховена; кантата «Первая Вальпургиева ночь» и ув-ра к орат. «Павел» Мендельсона и др. соч.
Янв. 14, 28, февр. 11, 25, март 18, апр. 5, 12	Спб. дом Александровой	Квартет. собрания РМО. Уч. Г. Венявский, И. Х. Пинкель, И. А. Вейкман, К. Б. Шуберт; пианисты А. Г. Рубинштейн, Ф. И. Беггров, Ю. Венявский, А. П. Родзянко, М. Л. Сантис, Г. Шталь и др. Исп. ансамбли Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Гайдна, Мендельсона; фп. соч. Баха, Моцарта, Шумана, Генделя, Шопена, Бетховена и др.
Янв. 15	Спб. Ун-т	Концерт п/у К. Б. Шуберта. Исп. муз. Балакирева к траг. «Король Лир» и I часть незаверш. симфонии Гуссаковского.
Янв. 22	М. Ун-т	Благотворит. концерт любителей п/у Ю. Г. Гербера. Исп. ув-ры Глинки, Бетховена, Моцарта, Россини и др.
Март 19	М. Благор. собр.	Квартет. собрание РМО. Уч. Ю. Г. Гербер, К. А. Кларот, Н. Г. Рубинштейн и др. Исп. камерные ансамбли Гайдна, Бетховена, Шумана и др. соч.
Март 20, 28, апр. 3	М. Б. т-р, Благор. собр.	Концерты чеш. пианиста А. Дрейшока. Уч. певица А. С. Шашина.
Март 22	Спб. Б. т-р	Концерт А. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Бетховена, Мендельсона, Шумана, Листа, Шопена и собств.

Март 22	М. Б. т-р	Концерт скрипача Л. Минкуса.
Март 30	М. Благор. собр.	«Экстренное» собрание РМО: концерт Н. Г. Рубинштейна. Исп. «Весенняя фантазия» для фп., хора и орк. Гаде, симфония Шуберта до мажор, Аппассионата Бетховена и др.
Апр. 2	Спб.	Концерт Г. Веняского. Уч. А. Г. Рубинштейн.
Апр. 5	М. Благор. собр.	Концерт пианистки М. Гардер. Уч. Н. Г. Рубинштейн, Л. Минкус, А. Ф. Дробнш.
Апр. 6, 13	М.	«Экстренные» собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. Stabat Mater А. Ф. Львова, соч. Глинки, Листа, Бетховена и др.
Апр. 6	Спб. Мар. т-р	Концерт п/у К. Н. Лядова. 1-е исп. хора из муз. Мусоргского к траг. Софокла «Царь Эдип». Исп. также ув-ра Балакирева к траг. «Король Лир», отрывки из оп. «Кавказский пленник» Кюи, Аллегро Гуссаковского.
Апр. 12	М. Б. т-р	Концерт Л. Минкуса и И. И. Оноре п/у Н. Г. Рубинштейна.
Апр. 26	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у К. Б. Шуберта. Уч. М. Гардер, В. Неруда, и др. Исп. ув-ра «Морская тишь и счастливое плавание» Мендельсона, отрывки из опер Вагнера, соч. А. И. Виллуана, Глинки и др.
Апр. 27	Спб.	Концерт памяти Т. Шевченко. Исп. вок. и симф. соч. Глинки, хор. обработки укр. песен.
Нояб. 4, 18, дек. 2, 16, 23	М. Благор. соб.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. пианисты А. Доор, Н. Г. Рубинштейн, скрипачи А. Минкус, В. В. Безекирский. Исп. ув-ра «Фингалова пещера» Мендельсона, соч. Глинки, Вагнера, Генделя, Шуберта, Шумана и др.
Нояб. 5, 19, дек. 3, 10, 17, 31	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Исп. ув-ра к оп. Кюи «Кавказский пленник», «Реквием по Миньоне» Шумана, кантата «Морская тишь и счастливое плавание» Бетховена; соч. Бетховена, Мендельсона, Шуберта, Шумана, Вагнера, Глюка, Генделя, Баха, Глинки и др.
Дек. 4, 21	Спб. дом Александровой	Квартет. собрания РМО. Уч. А. Г. Рубинштейн и Ф. И. Беггров. Исп. соч. Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шумана, Гайдна.
1862		
Янв. 4, 18, февр. 1	Спб. дом Александровой	Квартет. собрания РМО. Уч. А. Г. Рубинштейн. Исп. соч. Моцарта, Бетховена, Вебера, Шумана, Мендельсона, Афанасьева.
Янв. 6, 27, февр. 11, март 16, 23	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. пианисты М. Дювернуа, Н. Г. Рубинштейн, В. Студничка, Э. Лангер, скрипачи И. Беккер, К. А. Кларрот, певцы Б. Вальзек, П. Ильин, Д. М. Леонова, виолончелист К. Ю. Давыдов. Исп. симфония Ф. Э. Баха ре мажор, ув-ра Литоляфа «Робеспьер»; соч. Генделя, Гайдна, Бетховена, Маршнера, Шуберта, Шумана, Мендельсона, Вагнера, Шопена, Глинки, Даргомыжского, А. Рубинштейна и др.
Янв. 7, 21, 28, февр. 11	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Исп. симфония Берлиоза «Гарольд в Италии», кантата Ф. О. Лешетяцкого «Дочь воеводы»; Реквием Моцарта, симфонии и ув-ры Бетховена, Шумана, Ф. Э. Баха; соч. Глинки, Даргомыжского, А. Ф. Львова и др.

Февр. 4	Спб. Б. т-р	Концерт Филарм. об-ва п/у Э. Бавери.
Февр. 25	Спб. Двор. собр.	Концерт РМО в пользу учреждаемого им муз. училища. Исп. соч. Бетховена, Глинки, Вебера.
Февр. 27	Спб. дом ки. Юсупова	Концерт пианистки И. Штарк.
Февр. 27	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт в пользу студентов Моск. ун-та. Уч. Н. Г. Рубинштейн, А. Доор и др.
Февр. 28	Спб. Б. т-р	Концерт А. Г. Рубинштейна. Уч. И. А. Вейкман, К. Б. Шуберт и др. Исп. соч. Глинки, Фильда, Ласковского, Балакирева, Моцарта, Баха, Шопена и др.
Февр. 28	М. Б. т-р	Концерт скрипача Л. Минкуса.
Март 2	М.	Концерт Н. Г. Рубинштейна. Исп. симф. соч. Шумана и Мендельсона, фп. соч. Бетховена, Шопена, Шумана, Листа, А. Г. Рубинштейна.
Март 6	Спб.	Концерт певца Ф. К. Никольского. Уч. А. Г. Рубинштейн.
Март 8	Спб.	Концерт скрипача Ж. Беккера. Уч. А. Г. Рубинштейн.
Март 9	М. Б. т-р	Концерт К. Ю. Давыдова.
Март 11, апр. 11	Спб. Двор. собр.	Концерты в пользу учреждающейся БМШ. Уч. хор любителей и певчих Д. Н. Шереметева п/у Г. Я. Ломакина, орк. п/у К. Б. Шуберта и др. Исп. ув-ра на темы трех русских песен Балакирева, ув-ра «Мелузина» Мендельсона, хоры Моцарта, Гайдна, Мендельсона и др.
Март 13	Спб.	Концерт О. И. Дютша. Уч. А. Г. Рубинштейн. Исп. соч. Глинки, Ласковского, Балакирева, Бетховена.
Март 14	Спб.	Концерт К. Ю. Давыдова. Уч. А. Г. Рубинштейн и скрипач Ж. Беккер.
Март 21	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у К. Б. Шуберта. Уч. М. Л. Сантис, А. Г. Цабель.
Март 22, апр. 11, 15	М. Б. т-р	Авторские концерты Г. Венявского п/у С. И. Штуцмана. Уч. Н. Г. Рубинштейн, Л. Оноре и И. И. Оноре.
Март 25	М.	Концерт пианистки И. Штарк.
Апр. 10	М. Благор. собр.	Общедоступный концерт РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. К. А. Кламрот и др. Исп. соч. Бетховена, Глинки, Мендельсона и др.
Май 20	Павловск	Концерт п/у И. Штрауса памяти М. И. Глинки.
Лето	Павловск	1-е исп. отрывков из оп. «Юдифь» Серова п/у И. Штрауса.
Сент. 2	Павловск	Концерт п/у И. Штрауса. Исп. симф. поэма «Тассо» Листа и ув-ра «Гамлет» Гаде.
Окт. 20, 27, нояб. 10, 24, дек. 1, 15	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. пианисты А. Доор, Н. Г. Рубинштейн и др. Исп. симфония Шпора «Святость звуков», кантата Мендельсона «Первая Вальпургиева ночь», ув-ра Гаде «Гамлет»; симф. соч. Гайдна, Моцарта, Бетховена, Керубини, Вебера, Мендельсона, Глинки, Шумана, Литольфа; отрывки из опер Глинки, Даргомыжского, Вебера, Вагнера и др.
Окт. 30, нояб. 6, 13, 20, 27, дек. 4, 18	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. М. Л. Сантис, А. Г. Рубинштейн, А. Дрейшок, К. Ю. Давыдов и др. Исп. музыка Шумана к «Манфреду», ув-ра Мендельсона «Фингалова пещера», Фантазия на русскую тему для хора и орк. К. Н. Лядова, I часть незаверш. симфонии Гуссаковского, ув-ра Гаде «Оссан», танцы из оп. Сокальского «Майская ночь»; симф. соч. Мо-

Нояб. 22, 29, дек. 6, 13	Спб. дом. Демидова	Моцарта, Бетховена, Вебера, Мегюля, Шумана, Вагнера, Рейнеке, Ф. Давида, Глинки и др. Квартет. собрания РМО. Уч. А. Г. Рубинштейн, И. Ф. Нейлисов, А. Дрейшок, Ф. О. Лешетницкий, Г. Венявский, К. Ю. Давыдов. Исп. соч. Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, В. Г. Кастро-то-Скандербека.
Дек. 21	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт духовной хор. музыки. Уч. Придв. певч. капелла, Н. Г. Рубинштейн. Исп. концерты Бортнянского, стар. песнопения, соч. Бетховена, Мендельсона.
Дек. 30	М. Благор. собр.	Общедоступный концерт РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Глинки, Даргомыжского, Бетховена и др.
1863		
Янв. 8	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. 1-е исп. отрывков из оп. Кюн «Вильям Ратклиф», ув-ры Шумана «Герман и Доротея»; исп. также отрывки из «Альцесты» Глюка, «Ромео и Юли» Берлиоза и др. соч.
Янв. 15, 22	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. Ф. О. Лешетницкий, А. К. Лешетницкая и др. Исп. 9-я симфония и ув-ра «Леонора» № 1 Бетховена; симф. соч. Глинки, Шумана, Мендельсона, Стерндаль-Беннета; хор и песни Шуберта и др. соч.
Янв. 12, 19, февр. 22, март 8	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. К. А. Кларрот, А. Минкус, М. Довернуа, Г. Венявский, Ф. К. Никольский. Исп. 9-я симфония Бетховена, 3-я симфония А. Г. Рубинштейна, симф. соч. Моцарта, Мендельсона, Ю. Ритца, Шумана, Вагнера; хоры Баха, Шуберта, Мендельсона, Шумана в исп. членов об-ва Лидертафель и др.
Янв. 13, 20, 27, февр. 2	Спб. дом Демидова	Квартет. собрания РМО. Уч. А. Г. Рубинштейн. Исп. соч. Моцарта, Бетховена, Шумана, Мендельсона, Вебера, Шуберта, Онслова, квартет Афанасьева «Волга».
Янв. 13	М. Благор. собр.	Концерт в пользу студентов Ун-та. Уч. Н. Г. Рубинштейн, оркестры кн. И. П. Трубецкого и имп. т-ров п/у О. Вианези.
Янв. 29	Спб. Двор. собр.	Экстренное симф. собрание РМО в пользу консерватории п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. А. Дрейшок и А. Г. Рубинштейн (фп.). Исп. соч. Шумана, Мендельсона, Бетховена, Глинки и др.
Февр. 19, 26	Спб. Двор. собр.	Концерты Филарм. об-ва п/у Р. Вагнера. Исп. 5-я симфония Бетховена, отрывки из опер «Летучий голландец», «Лоэнгрин», «Тангейзер», «Тристан и Изольда», «Валькирия», «Нюрнбергские мейстерзингеры».
Февр. 20	М.	Концерт гитариста М. Д. Соколовского.
Февр. 20	Спб.	Концерт Г. Венявского. Уч. А. Г. Рубинштейн.
Февр. 21	Спб.	Концерт А. Дрейшока. Уч. А. Г. Рубинштейн.
Февр. 24, март 3, 10	М. Благор. собр.	Исп. Анданте и вариации для 2-х фп. Шумана. «Классические музыкальные утра» А. Доора, К. А. Клармота и А. Ф. Дробиша. Исп. квартеты

Февр. 25	Спб. Двор. собр.	Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Гайдна, Шумана, Моцарта, Вебера и др. Концерт БМШ. Уч. хор учеников БМШ и певчих Д. Н. Шереметева п/у Г. Я. Ломакина и М. А. Балакирева (дебют Балакирева-дирижера). Исп. ув-ры Глинки и Балакирева, хоры Мендельсона, Генделя, Вебера, Йоммелли, Гайдна и др.
Февр. 28	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт духовной музыки хора чудовских и синодальных певчих п/у Ф. А. Багрецова. Исп. псалмы, хор. концерты и перелож. Бортиянского, Турчанинова, Багрецова, Сарти.
Март 1	М. Благор. собр.	Концерт Н. Г. Рубинштейна. Уч. пианисты Л. Оноре, А. Доор. Исп. 9-я симфония Бетховена, концерт для 3-х клавиров Баха, соч. Шумана, Шопена, Листа, Глинки, Ласковского, А. Г. Рубинштейна и др.
Март 4, 6	М. Благор. собр.	Концерты в пользу студентов Ун-та п/у Рубинштейна. Уч. пианисты А. Доор и Н. Г. Рубинштейн, певцы Ф. К. Никольский, В. М. Васильев, И. Плеханова. Исп. арии и романсы Глинки, К. П. Вильбоа, П. П. Булахова, Ю. К. Арнольда, А. И. Дюбюка; ув-ры Глинки, Даргомыжского, Львова, фп. дуэт Шумана и др.
Март 6, 21, апр. 2, 5	Спб. Б. т-р Двор. собр.	Концерты Р. Вагнера. Уч. К. Б. Шуберт, Г. Венявский, А. Дрейшок, И. Я. Сетов, В. Л. Бианки. Исп. 3, 6, 7, 8-я симфонии Бетховена, ув-ра «Фауст» и отрывки из опер Вагнера.
Март 11, 14	М. Б. т-р	Концерты Г. Венявского и А. Дрейшока. Уч. Н. Г. Рубинштейн и др.
Март 13, 15, 17	М. Б. т-р	Концерты Р. Вагнера. Уч. И. И. Оноре, М. П. Владиславлев. Программа та же.
Март 20	Спб. зал Мятлевой	Концерт М. А. Балакирева. Уч. Е. К. Альбрехт, И. И. Зейферт, К. Б. Шуберт, певцы Г. В. Маслов, Н. И. Калянин. Исп. романсы и фп. пьесы Балакирева, фп. трио Бетховена и Мендельсона, соч. Шопена, Ласковского.
Март 20	Спб. Б. т-р	Авторский концерт А. Г. Рубинштейна п/у автора. Исп. 2-я симфония, романсы, соч. для хора, солиста и орк., фп. пьесы Рубинштейна; соч. Бетховена, Мендельсона, Шумана, Шопена, Листа.
Март	М.	4 концерта квартета братьев К., Г., Б. и В. Мюллер из Брауншвейга. Исп. квартеты Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шумана, А. Г. Рубинштейна.
Апр. 3	Спб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у Г. Я. Ломакина и М. А. Балакирева. Уч. певцы А. И. Бюдель и Н. И. Калянин. 1-е исп. ув-ры к оп. Ц. А. Кюи «Кавказский пленник»; исп. хор из орат. Шумана «Рай и Пери»; хоры и арии Моцарта, Глюка, Генделя, Вебера, Мендельсона, Глинки.
Апр. 3	М. Благор. собр.	Общедоступный концерт РМО п/у Н. Г. Рубинштейна.
Апр. 5	Спб.	Концерт скрипача Э. Бертрана.
Апр. 14	Спб.	Концерт певицы А. И. Бюдель. Уч. виолончелист Н. Б. Голицын.
Июль 2	Павловск	Концерт п/у И. Штрауса из соч. Глинки. Уч. Д. М. Леонова.
Нояб. 2, 16, 23, дек. 7, 14	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. Ю. Г. Гербер, А. Доор и Н. Г. Рубинштейн. Исп. Реквием Керубини, ув-ра Берлиоза «Король

Нояб. 7, 21, дек. 5, 19	Спб. Двор. собр.	Лир», орк. сюита си минор Баха; ув-ра Литоляфа «Песнь Гвельфов», хоры Генделя из орат. «Иуда Маккавей» и др. соч. Симф. собрания РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. Р. В. Кюндингер и А. Г. Рубинштейн, певицы А. К. Лешетницкая, Ф. П. Комиссаржевский, скрипач Н. В. Погожев. Исп. Серенада для орк. Брамса, хоры Генделя, Шуберта, романс Гурилева, соч. Бетховена, Шумана, Гуно, Давида, Литоляфа, Листа, Шопена, Глинки и др.
Нояб.-дек.	Спб. зал Бернардаки	Квартет. собрания РМО. Уч. А. Г. Рубинштейн. Исп. соч. Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шуберта, Шумана.
Дек. 27	М. Благор. собр.	Общедоступный концерт РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. симф. соч. Бетховена, Глинки, хоры Моцарта, Вагнера, Глинки, Львова.
1864		
Янв. 9, 29, февр. 5	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. К. Ю. Давыдов, М. Гардер, певец Д. А. Агреев, скрипач Пушилов. Исп. хор. соч. М. Гайдна, Моцарта, Лотти, Серенада для женских голосов Шуберта, отрывки из Торжественной мессы Бетховена; симф. соч. Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Вебера, Шуберта и др.
Янв. 11, 18, февр. 8, 22, март 13	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. В. Безекирский, К. Кларрот, Г. Венявский, К. Ю. Давыдов, Ф. П. Комиссаржевский, А. К. Лешетницкая, пианисты П. Конев и Н. Г. Рубинштейн. Исп. симфония фа мажор Ф. Э. Баха, Серенада для орк. Брамса, романсы Балакирева, А. Г. Рубинштейна; соч. Кюи, Шумана, Мендельсона, Вагнера, Берлиоза и др.
Янв. 12 Янв.-февр.	Спб. Двор. собр. Спб. зал Бернардаки	Концерт Филарм. об-ва п/у Э. Бавери. Квартет. собрания РМО. Уч. Клара Шуман. Исп. камерные ансамбли и фп. пьесы Шумана, Баха, Бетховена, Шопена и др. соч.
Февр. 2, 9, 16	М. Благор. собр.	Квартет. собрания РМО. Уч. Н. Г. Рубинштейн, К. А. Кларрот, В. В. Безекирский и др. Исп. соч. Афанасьева, А. Г. Рубинштейна, Бетховена, Гайдна, Моцарта, Мендельсона, Шумана.
Февр. 9 Февр. 29	Спб. Спб. Двор. собр.	Благотворит. концерт. Уч. А. Г. Рубинштейн. Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. К. Шуман, исп. фп. концерт Р. Шумана. Исп. отрывки из монодрамы Берлиоза «Лелио», симфония Шпора и др. соч.
Март 8	М. Благор. собр.	Общедоступный концерт РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. «Победа Веллингтона» Бетховена, соч. Генделя, Глинки, Даргомыжского, Вебера.
Март 9	Спб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у М. А. Балакирева и Г. Я. Ломакина. Уч. И. Ф. Нейлисов, И. А. Мельников и др. Исп. хоры Баха, Марчелло, Генделя, Даргомыжского, Вебера, Шумана; соч. Глинки, Даргомыжского, Кюи, Листа.
Март 10, апр. 6	М. Благор. собр.	Концерты в пользу студентов Ун-та п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. А. Доор, К. Ю. Давыдов, Г. Венявский, А. К. Лешетницкая, Ф. К. Никольский и др. Исп. соч. Вагнера, Верди, Бетховена, Глинки и др.
Март 10,	Спб. Б. т-р,	Концерты пианистки К. Шуман. Уч. А. Г. Рубин

29	зал Бернардаки	штейн, К. Ю. Давыдов, И. Х. Пиккель. Исп. фп. соч. и ансамбли Шумана.
Март 11	М. Б. т-р	Авторский концерт К. Ю. Давыдова.
Март 11, 23	Спб. Двор. собр.	Концерты Филарм. об-ва п/у К. Н. Лядова и Г. фон Бюлова. Исп. фп. соч. Бетховена, Глюка, Шопена, Листа, Гензельта, Вагнера, Бюлова и др.
Март 12	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Исп. хоры из опер Люлли, Рамо, Моцарта; ув-ра к оп. Кюи «Сын мандарина»; симф. соч. Вагнера, Шумана и др.
Март 16, 22	М. Благор. собр.	Концерты певца Ф. П. Комиссаржевского п/у А. Г. Рубинштейна.
Март 17	М. Б. т-р	Концерт Г. Венявского. Уч. певцы Ф. П. Комиссаржевский и И. И. Оноре.
Март 20	М. Благор. собр.	Концерт Н. Г. Рубинштейна. Уч. К. А. Кларрот, Р. Эзер, И. И. Оноре. Исп. тройной концерт для фп., скр. и влч. Бетховена; соч. Фильда, А. Г. Рубинштейна, Шопена, Шумана и др.
Март 22	Спб.	Концерт дирекции имп. т-рон. 1-е исп. хора из оп. Серова «Рогнеда».
Март 23	М.	Концерт А. К. Лешетницкой. Уч. Н. Г. Рубинштейн, Г. Венявский, Ф. П. Комиссаржевский. Исп. арии Генделя, Гуно, романсы Глинки, А. Г. Рубинштейна, Шуберта.
Март 26	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. нем. пианист Г. фон Бюлов и др. Исп. 9-я симфония Бетховена, 1-й фп. концерт Листа, соч. Бетховена, Шумана, Гале, Б. Фитингофа-Шеля.
Март 27	М. Благор. собр.	Концерт моск. об-ва Лидертафель п/у А. Доора. Исп. квинтет Шюра, фп. соч. Шумана, Геллера, Раффа и др.
Март 31, апр. 1	Спб. Б. т-р	Концерты Г. Венявского.
Апр. 3, 5, 7	М. Благор. собр.	Квартет. собрания РМО. Уч. К. Шуман и др. Исп. ансамбли и фп. соч. Шумана, произв. Баха, Шопена и др.
Апр. 6	Спб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у Балакирева и Ломаккина. Уч. Ф. А. Канилле, Н. И. Калинин, С. В. Демидов. 1-е исп.: хора из оп. Кюи «Вильям Ратклиф», отрывка из оп. Серова «Рогнеда», ув-ры «1000 лет» Балакирева. Исп. также соч. Баха, Глюка, Берлиоза, Глинки и др.
Апр. 8	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. К. Шуман и др.
Апр. 9	Спб.	Концерт К. Н. Лядова. Уч. А. Г. Рубинштейн.
Апр. 10	М. Благор. собр.	Концерт певцов А. Р. Анненской и Ф. К. Никольского. Уч. К. Шуман.
Апр. (до 16)	Спб. Гор. Дума	Авторский концерт А. Г. Рубинштейна. Уч. Г. Ниссен-Саломан. Исп. соч. Рубинштейна, Шопена, Мендельсона, Листа.
Апр. 22	Спб. зал А. А. Александровой	Концерт М. А. Балакирева. Уч. Ф. А. Канилле, Е. К. Альбрехт, И. И. Зейферт. Исп. соч. Бетховена, Шуберта, Листа, Шопена, Ласковского, Балакирева.
Апр. 23	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. любители и артисты. Исп. отрывки из орат. Мендельсона «Навел», симфония Фолькмана.
Апр. 23	Спб. Рус. Купеч. собр.	Литературно-муз. вечер в честь 300-летия Шекспира. П/у М. А. Балакирева исп. ув-ра и антракты к траг. «Король Лир» Балакирева,

Апр. 24	М. Благор. собр.	ув-ра к траг. «Юлий Цезарь» Шумана, скерцо из симфонии Берлиоза «Ромео и Юлия». Концерт РМО в пользу будущей консерватории. Уч. К. Шуман, исп. фл. концерт Шумана. Исп. соч. Мендельсона, Вагнера, Генделя, Моцарта.
Май 3	Спб. Мих. манеж	1-й общедоступный концерт Г. Я. Ломакина и В. А. Кологривова п/у А. Г. Рубинштейна и К. Н. Лядова. Исп. ув-ра Балакирева «1000 лет», соч. Генделя, Вагнера, Глинки и др. Концерты из соч. Глинки п/у И. Штрауса.
Июнь 13, июль 18 Окт. 22	Павловск Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Исп. орат. Берлиоза «Бегство в Египет», соч. Бетховена, Мендельсона, Шумана и др.
Окт. 24, 31, нояб. 14, 21, дек. 12, 19	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. хор из орат. Генделя «Самсон», хор. псалмы Марчелло, орк. сюита до мажор Баха, ув-ра Вебера «Повелитель духов», муз. Мейербера к траг. «Струэнзе», 6-я симфония Гаде и др. соч. Симф. собрание РМО. 1-е исп. 4-го фл. концерта А. Г. Рубинштейна.
Окт. 29	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Исп. хоры из «Страстей по Матфею» Баха, орат. Шумана «Рай и Пери», симф. поэма Листа «Мазспа», «Полет валькирий» Вагнера, соч. Шумана, Берлиоза, Шуберта, Глинки, Даргомыжского и др.
Нояб. 19, 26, дек. 3, 10, 17	Спб. Двор. собр.	Концерт певицы А. Д. Александровой-Кочетовой. Концерты певца П. А. Радонежского. Общедоступные концерты РМО. Уч. Н. Г. Рубинштейн и др. Исп. симфонии Бетховена и Мендельсона, Венгерская фантазия для фп. с орк. Листа, Торжественная ув-ра А. Г. Рубинштейна, хоры Марчелло, Гендели, Серова, К. Н. Лядова.
Нояб 29 Дек. 20, 22 Дек. 26, 27	Спб. М. Благор. собр. М.	
1865		
Янв. 7	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Исп. ув-ра Шумана к пьесе «Мессинская невеста», отрывки из кантаты Монюшко «Ниола» и др. соч.
Янв. 10, 17, 24, 31	Спб. зал Бернардаки	Квартет. собрания РМО. Уч. пианисты М. Гардер, М. Л. Сантис, А. Г. Рубинштейн. Исп. ансамбли Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шуберта, Шумана, Фолькмана.
Янв. 14, 21	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Бетховена, Берлиоза, Мендельсона, Мейербера, Глинки и др.
Янв. 17	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у Э. Бавери. Уч. артисты итал. оперы.
Янв. 23, 30, февр. 6	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. отрывки из опер Серова «Юдифь» и «Рогнеда»; симфония Берлиоза «Гарольд в Италии»; хоры Аллегри и Янакони; отрывки из оперы Фитингофа-Шеля «Демон» и др. соч.
Февр. 22	Спб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у М. А. Балакирева и Г. Я. Ломакина. 1-е исп. кантаты Ломакина Stabat Mater, исп. хоры Генделя, Глюка, Гайдна, Вебера, Вагнера, Монюшко, симф. соч. Шумана, Берлиоза, Листа, Глинки и др.

Февр. 22	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Глинки и др.
Февр. 25	Слб.	Концерт Д. М. Леоновой п/у К. Н. Лядова. Уч. Н. В. Погожев, Ю. Ф. Платонова, Ж. Михайловская, Ант. Контский. Исп. вок. соч. Глинки, Даргомыжского, Верстовского, П. С. Макарова, В. Н. Кашперова, В. М. Кажинского и др.
Февр. 26	М.	Концерт Н. Г. Рубинштейна. Исп. клавирный концерт Баха, соч. Шумана, Шопена, А. Г. Рубинштейна, Ю. Венявского, Листа и др.
Февр. 26	М.	Концерт об-ва Лидертафель.
Февр. 28	Слб. Двор. собр.	Концерт А. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Бетховена, Мендельсона, Шопена, Шумана и собств.
Март 3	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. отрывки из оп. Серова «Рогнеда», симфония Берлиоза «Гарольд в Италии» и др.
Март 4	Слб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у органиста Г. Штиля. Исп. орат. Генделя «Мессия».
Март 7	Слб. Б. т-р	Концерт п/у К. Н. Лядова. Исп. Ув-ра на темы трех русских песен Балакирева.
Март 8	М. Б. т-р	Концерт Г. и Ю. Венявских п/у Н. Г. Рубинштейна.
Март 9, 14, 19	М. Благор. собр.	Квартет. собрания РМО. Уч. Ф. Лауб, К. А. Кларрот, В. В. Безекирский, Ф. Киндель, К. Ф. Эзер, А. Доор, Ю. Венявский, Н. Г. Рубинштейн. Исп. соч. Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Мендельсона.
Март 9	Слб. Б. т-р	Авторский концерт К. Ю. Давыдова.
Март 10	М. Благор. собр.	Концерт П. А. Радонежского. Уч. Н. Г. Рубинштейн, Ю. Г. Гербер, А. Р. Анненская и др.
Март 10	Слб.	Концерт певца П. Рижтто. Уч. А. Г. Рубинштейн.
Март 12	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. Ф. Лауб и др. Исп. Реквием Шумана, симф. поэма Листа «Тассо», соч. Вагнера, Бетховена.
Март 15	М. М. т-р	Концерт скрипача В. В. Безекирского. Уч. Н. Г. Рубинштейн, Ю. Венявский и др.
Март 16	Слб. Мар. т-р	Концерт Н. Ф. Вителло. Исп. соч. Глинки, Балакирева и др.
Март 18, 23, апр. 6	М. Б. т-р, Ун-т	Концерты Ф. Лауба. Уч. Н. Г. Рубинштейн. Исп. камерные ансамбли и др. соч.
Март 22	Слб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у М. А. Балакирева и Г. Я. Ломакина. Уч. Ф. А. Каннле, певицы Ю. Ф. Абаза, И. А. Мельников и др. Исп. ув-ра Берлиоза «Корсар»; ув-ра Балакирева «Король Лир»; 2-й фп. концерт Листа; хоры Палестрины, Баха, Моцарта, Вебера, Глинки, Даргомыжского, Ломакина.
Март 22	Слб. Алекс. т-р	Концерт Ант. Контского.
Март 22, апр. 9	М. Благор. собр.	Хор. концерты п/у Ю. Н. Голицына. Исп. рус. народные песни в аранжир. Г. Я. Ломакина, хоры из опер Глинки, Беллини, Россини.
Март 26	Слб. зал Бернардаки	Концерт М. А. Балакирева. Уч. Е. К. Альбрехт, И. А. Вейкман, И. И. Зейферт и др. Исп. фп. соч. Шумана, Листа, Ласковского; камерные ансамбли Шумана и Бетховена и др.
Март 26	М. Благор. собр.	Концерт А. Доора. Уч. Н. Г. Рубинштейн, Ф. Лауб, М. Эдельберг.
Апр. 6	Слб.	Концерт К. Н. Лядова. Уч. А. Г. Рубинштейн.
Июль 13	Павловск	«Вечер русских композиторов» п/у Э. Штрауса. Исп. соч. Глинки, Верстовского, Серова.
Авг. 30	Павловск	Концерт п/у И. Штрауса. Исп. «Характеристи-

Авг. ? Сент. 19 Окт. 14	Спб. Консерват. Павловск Спб. Двор. собр.	ческие танцы» для орк. Чайковского (1-е публ. исп. соч. композитора). Исп. квартет си-бемоль мажор Чайковского. Прощальный авторский концерт И. Штрауса. Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Исп. ув-ра Берлиоза «Тайные судьбы»; хоры Керубини, Шуберта, Даргомыжского и др. соч.
Окт. 23 Окт. 28 Окт. 30	М. Благор. собр. Спб. Двор. собр. М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Симф. собрание п/у А. Г. Рубинштейна. Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. ув-ра Моношкo «Зимняя сказка», вок. соч. Гурилева, Моношкo, Вагнера и др.
Окт. 30 Нояб. 6	Спб. Консерват. М. Благор. собр.	Исп. квартет си-бемоль мажор Чайковского. Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. фантазия для орк. «Казачок» Даргомыжского и др. соч.
Нояб. 11	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Исп. кантата Н. Ф. Христиановича «Лес»; Concerto grosso Генделя; ув-ра для дух. инструментов Мендельсона и др.
Нояб. 14	Спб.	Концерт Г. Венявского. Уч. А. Г. Рубинштейн. Исп. соч. Бетховена и др.
Нояб. 14	Спб. Мих. дворец	1-е выст. П. И. Чайковского-дирижера. Исп. ув-ра фа мажор.
Нояб. 20	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. П. А. Радонежский. Исп. соч. Моцарта, Глинки и др.
Нояб. 25	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. К. Ю. Давыдов и др. Исп. соч. Шуберта, Шопена, Вагнера, Мендельсона, Глинки и др.
Дек. 4	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. отрывки из оп. А. Г. Рубинштейна «Дети степей», симфония «Колумб» Аберта и др.
Дек. 11	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. кантата Мендельсона «Вальпургиева ночь» и 1-я симфония Шумана.
Дек. 16	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Исп. симфония Аберта «Колумб» и др. соч.
Дек. 18	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. ув-ра Тауберга «1001 ночь» и др. соч.
Дек. 19	Спб. Гор. Дума	Концерт БМШ п/у М. А. Балакирева и Г. Я. Ломакина. 1-е исп. 1-й симфонии Римского-Корсакова. Исп. также Реквием Моцарта.
Дек. 29	Спб. Консерват.	На 1-м публ. экзамене исп. кантата Чайковского «К радости» на сл. Ф. Шнллера.
1866		
Янв. 5, 18, 25	Спб. зал Бернардаки	Квартет. собрания РМО. Уч. А. Г. Рубинштейн, Ф. Лауб, пианисты Г. Г. Кросс, И. О. Рыбасов, С. А. Малоземова. Исп. соч. Баха, Гайдна, Бетховена, Шуберта, Шпора, Шумана, Мендельсона и др.
Янв. 9	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у Э. Бавери. Уч. Г. Г. Кросс, К. Ю. Давыдов, артисты итал. труппы.
Янв. 9	М. Благор. собр.	Общедоступный концерт РМО. Уч. Н. Г. Рубинштейн и др. Исп. фантазия для орк. «Казачок» Даргомыжского, хор из оп. А. Г. Рубинштейна «Дети степей», Венгерский марш Берлиоза, хоры Генделя и др.
Янв. 13,	Спб. Двор. собр.	Симф. концерты РМО п/у А. Г. Рубинштейна

20, 27, март 3, 10		Исп. симфония Раффа «К Родине», симфония Гаде, отрывки из мессы си минор и сюита си минор Баха и др. соч.
Янв. 15, 22, 25	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. симфония Раффа, Concerto grosso Генделя, концерт для 2-х клавиров Баха, Kyrie из мессы Листа, романсы и песни Шуберта, Шумана, Глинки, Кашперова и др. соч.
Февр. 14	Спб. Двор. собр.	Авторский концерт Ф. Давида. Исп. ода-симфония «Пустыня» и др. соч.
Февр. 17	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у Г. Штиля. Исп. орат. Мендельсона «Илия».
Февр. 19, апр. 3	Спб. Б. т-р Двор. собр.	Концерты А. Ф. Серве. Уч. А. Г. Рубинштейн, К. Ю. Давыдов, Г. Венявский, Г. Ниссен-Саломан и др.
Февр. 20, 27, март ?	М. Благор. собр.	Квартет. собрания РМО. Уч. Ф. Лауб, К. Ю. Давыдов, Г. Шрадник, Л. Минкус, пианисты Н. Г. Рубинштейн, Ю. Венявский, А. Доор. Исп. соч. Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Р. Фолькмана.
Февр. 21	Спб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у М. А. Балакирева и Г. Я. Ломакина. Уч. А. А. Герке. 1-е исп.: «Пляски Тамары» из муз. Н. Ф. Христиановича к поэме Лермонтова «Демон», хора Даргомыжского из оп. «Рогдана», хора Ломакина, «Пляски смерти» для фп. с орк. Листа; исп. также ув-ра Балакирева «1000 лет», хоры Генделя, отрывки из монодрамы Берлиоза «Лелио» и др.
Февр. 21 Февр. 21, март 7	Спб. Б. т-р М. Благор. собр.	Концерт контрабасиста Д. Ж. Боттезини. Концерт духовной хор. музыки п/у Ю. Н. Голицына. Исп. отрывки из Реквиема Моцарта и Реквиема Керубини, из Stabat Mater Перголези, соч. Страделлы, Бортиницкого и Дегтярева.
Февр. 22	М. Б. т-р	Концерт А. Д. Александровой-Кочетовой. Уч. Н. Г. Рубинштейн и др.
Февр. 24	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. певец Ю. Штокгаузен, аккомп. А. Г. Рубинштейн. Исп. песни Шуберта, Мендельсона, Шумана; 9-я симфония Бетховена и др. соч.
Февр. 25	Спб.	Концерт А. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Баха, Генделя, Бетховена, Шумана, Шопена, Шуберта, Листа.
Февр. 28	М. Б. т-р	Концерт Ф. Лауба. Уч. Н. Г. Рубинштейн и Анна Лауб.
Март 1	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. К. Ю. Давыдов, Г. Шрадник, певицы И. И. Оноре, А. Л. Александрова-Кочетова и др.
Март 3 Март 4	М. Б. т-р М. Благор. собр.	Концерт К. Ю. Давыдова п/у Н. Г. Рубинштейна. Концерт Н. Г. Рубинштейна. 1-е исп. ув-ры Чайковского фа мажор (2-я ред.); исп. также 4-й фп. концерт А. Г. Рубинштейна и др.
Март 6 Март 8 Март 9	Спб. Спб. Б. т-р М. Б. т-р	Концерт И. О. Ферреро. Уч. А. Г. Рубинштейн. Концерт Уле Булля.
Март 11	Спб. зал Капеллы	Концерт Г. Венявского п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. А. Д. Александрова-Кочетова.
Март 13	Спб. Б. т-р	Авторский концерт Л. В. Маурера. Уч. А. Г. Рубинштейн, Г. Венявский, А. К. Лешетицкая. Исп. соч. Баха, Маурера, песни Шуберта и Шопена.
Март 13	М. Благор. собр.	Концерт п/у К. Н. Лядова. Исп. 1-я симфония Римского-Корсакова. Концерт Ю. Венявского.

Март 15	Слб. Б. т-р	Авторский концерт К. Ю. Давыдова. Уч. А. Г. Рубинштейн и др.
Март 16	М. Благор. собр.	Концерт А. Доора. Уч. Н. Г. Рубинштейн, Г. Шрадик и др.
Март 17, 31	М. Б. т-р	Концерты Уле Буля.
Март 29	М. Б. т-р	Концерт А. Г. Рубинштейна. Уч. А. Д. Александрова-Кочетова. Исп. транскрипции Листа, произв. Шуберта и Мендельсона, соч. Баха, Генделя, Бетховена, Шопена, Мендельсона, Шумана и др.
Апр. 1	М. Б. т-р	Концерт А. Г. Рубинштейна и Ф. Лауба. Уч. Н. Г. Рубинштейн и А. Р. Анненская.
Апр. ?	М.	Квартет. собрание РМО. Уч. А. Г. Рубинштейн, Ф. Лауб.
Апр. 17	Павловск	1-й концерт п/у Г. Фюрстенау.
Май 1	Слб. Мих. манеж	Общедоступный концерт В. А. Кологривова п/у Г. Я. Ломакина, К. Н. Лядова и А. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Глинки, Даргомыжского, А. Г. Рубинштейна, Балакирева, Серова, Ломакина, Чайковского.
Окт. 9, 16, 23	Слб. Купеч. собр.	Симф. концерты п/у Г. Штиля.
Окт. 16, 23, 30, нояб. 6, 13	Слб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Исп. симфония Гаде «В Шотландии», концертная ув-ра Азанчевского, ув-ра Шпора «Горный дух», ув-ра Берлиоза «Римский карнавал», отрывки из мессы Листа и др. соч.
Окт. 20, 27, нояб. 3, 10, 17	Слб. Консерват.	Квартет. собрания РМО. Уч. А. Г. Рубинштейн, А. А. Герке, Л. П. Щетинина. Исп. камерные ансамбли Афанасьева, Азанчевского и др.
Окт. 22	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. отрывки из оп. А. Г. Рубинштейна «Ферморс» и др. соч.
Окт. 29, нояб. 12, 26	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. хор. соч. Генделя, Бетховена, Шумана и др.
Нояб. 29	М. Петропавл. церковь	Концерт духовной хор. муз. п/у Ю. Г. Гербера. Уч. Ф. Лауб, Б. Косман, органист Г. Штиль и др. Исп. соч. Гайдна, Моцарта, Бетховена, Россини.
Дек. 4, 11, 18	М. Благор. собр.	Квартет. собрания РМО. Уч. Ф. Лауб, Г. Шрадик, А. Минкус, Б. Косман, Р. Эзер, Н. Г. Рубинштейн, А. Доор.
Дек. 10	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. 1-е исп. Скерцо из 1-й симфонии Чайковского.
Дек. 11	Слб. Гор. Дума	Концерт БМШ п/у М. А. Балакирева и Г. Я. Ломакина. 1-е исп.: ув-ры на русские темы Римско-Корсакова, хора Ломакина «В минуту жизни трудную», «Мефисто-вальса» и «Скерцо» для орк. из муз. Листа к «Фаусту» Ленау, отрывков из муз. Берлиоза к «Фаусту» Гете.
Дек. 15	Слб. Двор. собр.	Концерт п/у Г. Штиля. Исп. Торжественная месса Бетховена и симфония-кантата Мендельсона «Хвалебный гимн».

1867

Янв. 7, 21, М. Благор. собр.
 февр. 11, 18,
 март 17

Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. А. Доор, Ф. Лауб, А. Г. Цабель, А. Д. Александрова-Кочетова, А. А. Хвостова. Исп. симф. поэма Листа «Мазепа», отрывки из опер «Лорелея» Мендельсона, «Лелио» Берлиоза и «Кавказ-

Янв. 21, 28, февр. 4	Спб. Двор. собр.	ский пленник» Кюн, ув-ры Вагнера «Фауст» и «Тангейзер» и др. соч. Симф. собрания РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. Г. Шрадик, К. Ю. Давыдов, А. А. Хвостова и др. Исп. ув-ра О. А. Козловского к траг. «Эсфирь», Реквием Шумана, романсы и песни Глинки, Шуберта и др. соч.
Февр. 11	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. 1-е исп. Анданте и Скерцо из 1-й симфонии Чайковского. Исп. также отрывки из орат. «Павел» Мендельсона и др. соч.
Февр. 18	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. А. А. Герке, Г. Г. Кросс, Ю. Ф. Платонова, Д. М. Леонова и др. Исп. 9-я симфония Бетховена, «Казачок» Даргомыжского, ув-ра Гунке и др. соч.
Март 5, 12, 19	М. Благор. собр.	Квартет. собрания РМО. Уч. Ф. Лауб, Г. Шрадик, А. Минкус, Б. Косман, Н. Г. Рубинштейн, А. Доор и др.
Март 6	Спб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у Балакирева и Ломакина. 1-е исп.: хора «Поражение Семнахериба» Мусоргского, хора «Прощальная песнь Дании» Афанасьева, Фантазии для хора на русские народные песни Ломакина, хоров Фитингофа-Шеля из оп. «Демон», хора из неоконч. оп. Даргомыжского «Рогдана»; исп. также ув-ры Балакирева, Берлиоза и др. соч.
Март 7	М. Благор. собр.	Концерт певицы Б. Вальзек. Уч. Н. Г. Рубинштейн, А. Доор, Б. Косман и др.
Март 9	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. Г. Шрадик, К. Ю. Давыдов, А. И. Бюдель.
Март 12	Спб. Двор. собр.	Концерт А. Г. Рубинштейна.
Март 13, 28	М.	Концерты Уле Булля.
Март 14	М. Б. т-р	Концерт Ф. Лауба п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. А. Д. Александрова-Кочетова.
Март 15	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт духовной муз. чудовского и синодального хоров п/у Ф. А. Багрецова.
Март 16	М. Благор. собр.	Концерт нем. виолончелиста Б. Космана п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. Ф. Лауб.
Март 26, апр. 6	М. Благор. собр.	Концерты Ю. Венявского, Уч. И. И. Онопере, К. А. Кларрот.
Март 27	М. Благор. собр.	Концерт А. Доора.
Март 28	М. Благор. собр.	Концерт Уле Булля.
Март 29	М. Благор. собр.	Концерт А. Д. Александровой-Кочетовой. Уч. Н. Г. Рубинштейн, Л. Ф. Минкус, певцы А. С. Раппорт, С. В. Демидов, А. П. Иванова. Исп. вок. соч. Глинки, Варламова, Балакирева, Бетховена, Мейербера, Гуно.
Март 31	М. Благор. собр.	Концерт Н. Г. Рубинштейна. Исп. Каприччио Чайковского, «Пляска смерти» Листа, соч. Бетховена, Мендельсона, Шумана, Шопена, Балакирева, А. Г. Рубинштейна, Ласковского, Дюбюка и др.
Апр. 17	Спб.	«Исторический концерт» хористов рус. оперы.
Апр. 19	М. Б. т-р	Хор. концерт п/у Ю. Н. Голицына. 1-е исп. в России отрывков из оп. Бортиянского «Алкид», хор. обработок Г. Я. Ломакина, соч. А. Д. Александровой, Гайдна, Мендельсона.
Апр. 19	М. Консерват.	Концерт 9-летнего органиста А. Яцкевича. Уч. А. Д. Александрова-Кочетова, Ф. Лауб, А. Доор, Б. Косман. Исп. соч. Баха и др.

Май 7	Спб. Мих. манеж	Общедоступный концерт В. А. Кологривова п/у М. А. Балакирева и К. Н. Лядова. Исп. хоры Даргомыжского, Фитингофа-Шеля, Берлиоза, соч. Вагнера, Глинки и др.
Май 12	Спб. Гор. Дума	«Славянский концерт» БМШ п/у М. А. Балакирева. Уч. Г. Г. Кросс. Ю. Ф. Платонова, О. А. Петров. 1-е исп.: Сербской фантазии Римского-Корсакова, Ув-ры на чешские темы Балакирева; исп. также INSTR. и ВОК. соч. Глинки, Даргомыжского, Львова, Балакирева, Римского-Корсакова, Монюшко, Листа.
Июнь 25, 29, июль 5, 9, 22, 23, 30 авг. 6 Июль 11	М. Петровский парк, Сокольники Павловск	Хор. концерты п/у Ю. Н. Голицына. Исп. хор. обработки рус., укр., чеш. песен, романсы, хоры из опер, соч. Гайдна, Шуберта, Мендельсона, Глинки, Дюбука, Шереметева и др. 1-й из 8-ми «Больших музыкальных вечеров». Уч. рус. оп. труппа п/у А. И. Евгеньева и орк. п/у Г. Фюрстенау. Исп. рус. народные песни в обработке Г. Я. Ломакина, О. И. Дютша, А. Ф. Львова; отрывки из опер Е. И. Фомина, А. Н. Титова, К. А. Кавоса и др.
Окт. 7, 25, нояб. 1 Окт. 19, 26, нояб. 9	Спб. зал. В. Ф. Громоза, Б. т-р Спб. Двор. собр.	Авторские концерты Ап. Контского. Уч. А. И. Бюдель, А. А. Герке и др. Симф. собрания РМО п/у М. А. Балакирева. Исп. Сербская фантазия Римского-Корсакова, романсы Глинки, Даргомыжского, Балакирева и др. соч.
Нояб. 4, 11	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. ув-ра Мендельсона «Прекрасная Мелузина», романсы и песни Шуберта, Монюшко, Глинки, Балакирева и др. соч.
Нояб. 12	Спб. зал Капеллы	1-е квартет. утро Г. Венявского. Уч. И. Х. Пиккель, И. А. Вейкман, К. Ю. Давыдов. Исп. соч. Баха, Моцарта и Бетховена.
Нояб. 16, 25, дек. 2	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Г. Берлиоза. Уч. Г. Венявский, певцы А. Реган, Е. Ф. Носов. Исп. Фантастическая симфония, ув-ры «Бенvenuto Челлини» и «Римский карнавал», «Мечта и каприз» для скр. с орк. и романс Берлиоза; 4, 5-я симфонии и ув-ра «Леонора» № 3 Бетховена; отрывки из опер Глюка «Ифигения в Тавриде» и «Орфей» и др. соч.
Дек. 2, 9	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. 1-е исп. Танцев из оп. Чайковского «Воевода». Исп. также произв. для влч.: соната Боккерини, концерт Шумана и др.
Дек. 9	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у М. А. Балакирева. 1-е исп. муз. картины «Садко» Римского-Корсакова; исп. также Ув-ра на чешские темы Балакирева, Фантазия на венгерские темы Листа и др. соч.
Дек. 16	М. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. 1-е исп. «Неоконченной симфонии» Шуберта, исп. Сербская фантазия Римского-Корсакова и др. соч.
Дек. 16	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Г. Берлиоза. Исп. 3-я симфония Бетховена, отрывки из оп. Глюка «Альцеста», хор из Реквиема и ув-ра «Тайные судьбы» Берлиоза.
Дек. 27	М. Манеж	Общедоступный концерт п/у Г. Берлиоза и Н. Г. Рубинштейна. Исп. ув-ра «Римский карна-

Дек. 30	М. Благор. собр.	вал», II часть драм. симфонии «Ромео и Джульетта», хор из Реквиема Берлиоза; 5-я симфония Бетховена, хоры Генделя, Моцарта, Глинки. Симф. собрание РМО п/у Г. Берлиоза. Уч. Ф. Лауб. Исп. ув-ра «Король Лир», симфония «Гарольд в Италии», хор из Реквиема Берлиоза; концерт для скр. Бетховена.
1868		
Янв. 13, 20, 27	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. ув-ра «Фауст» Шпора, отрывки из оп. Серова «Рогнеда» и др. соч.
Янв. 13, 27	Спб. Двор. собр.	Концерт РМО п/у Г. Берлиоза. Уч. скрипачи И. А. Вейкман, Л. Вильгельми, певцы А. Реган, Г. П. Кондратьев. Исп. отрывки из драм. симфонии «Ромео и Юлия» и орат. «Осуждение Фауста», симфония «Гарольд в Италии» Берлиоза и др.
Янв. 14	Спб. Рус. Кулеч. собр.	Благотворит. концерт Ап. Контского. Уч. Р. В. Кюндингер, А. Г. Цабель, А. И. Бюдель, И. А. Мельников и др.
Янв. 27 Февр. 3	М. Б. т-р М. Благор. собр.	Концерт Ап. Контского. Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. 1-е исп. 1-й симфонии Чайковского. Исп. также отрывки из орат. Мендельсона «Илия».
Февр. 19	М. Б. т-р	Концерт п/у И. О. Шрамека. Уч. Н. Г. Рубинштейн, П. И. Чайковский. Исп. Танцы сенных девушек из оп. «Воевода» п/у Чайковского.
Февр. 23	Спб. зал Капеллы	Авторский концерт В. В. Безекирского п/у Г. Венявского.
Февр. 24	Спб. Мих. дворец	Репетиция РМО п/у М. А. Балакирева. Исп. 1-я симфония А. П. Бородина, муз. А. С. Фамицына к драме «Вильгельм Телль», ув-ры В. А. Чечотта, А. И. Рубца, соч. Г. А. Демидова, Д. А. Столыпина и др.
Февр. 25, март 3, 10	М. Благор. собр.	Квартет. собрания РМО. Уч. Ф. Лауб, Г. Шраднк, А. Минкус, А. Вильшау, Б. Косман, Н. Г. Рубинштейн, А. Доор.
Февр. 27	М. Благор. собр.	Концерт Н. Г. Рубинштейна п/у Ф. Лауба. Уч. певица А. Г. Меньшикова. 1-е исп. фп. Скерцо ор. 2 Чайковского. Исп. также соч. Баха, Листа, Шумана, романсы Глинки, Шуберта и др.
Февр. 28 Февр. 29	Спб. Б. т-р М. Благор. собр.	Концерт Ф. О. Лешетицкого. Концерт пианистки Е. Гарф. Уч. Н. Г. Рубинштейн, Ф. Лауб, А. Д. Александрова-Кочетова.
Март 1, 8	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. ув-ра к оп. Шуберта «Фьерабрас», Серенада ре мажор Брамса, симф. поэма Листа «Орфей» и др.
Март 3	М. Б. т-р	Концерт И. Я. Сетова. Уч. Ф. Лауб, Н. Г. Рубинштейн, певцы моск. труппы, капелла Ю. Н. Голицына и военный хор п/у И. О. Шрамека и Э. Мертена.
Март 4	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у Э. Ф. Направинка. Уч. Е. А. Лавровская и др. Исп. ув-ра А. Г. Рубинштейна «Фауст», вок. соч. Глинки, Даргомыжского, Шуберта и др.
Март 5	М. Благор. собр.	Концерт певца Н. Ф. Малово. Уч. А. П. Иванова и др. Исп. романсы Глинки, Варламова, Дюбюка и др.
Март 7	М. Б. т-р	Концерт Ф. Лауба. Уч. Н. Г. Рубинштейн, А. Г. Меньшикова.

Март 10	М. Б. т-р	Авторский концерт А. Н. Серова п/у И. О. Шрамека. Исп. отрывки из опер «Рогнеда», «Юдифь», «Вражья сила», фрагменты из симф. пантомимы «Кузнец Вакула».
Март 12	М. Б. т-р	Концерт Ап. Контского.
Март 15, 17, 20	М. Благор. собр.	Благотворит. концерты духовной муз. соединенных хоров чудовских и синодальных певчих.
Март 17	М. Благор. собр.	Квартет. утро Ф. Лауба. Уч. Н. Г. Рубинштейн и др.
Март 18	Спб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у Балакирева. Исп. Реквием Моцарта и 1-я симфония Шумана.
Апр. 4, 5 13, 17	Спб. Купеч. собр. Собр. художников	Концерты хора Д. А. Агренева-Славянского с орк. имп. т-ров п/у Демидова. Исп. рус., западнослав., укр., цыган. песни.
Апр. 21, 26	М. Благор. собр.	Концерты хора Д. А. Агренева-Славянского.
Май 3	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт артистов итал. труппы п/у Дюпона. Уч. Д. Арто и др.
Май 5	Спб. Мих. манеж	Общедоступный концерт В. А. Кологривова п/у Балакирева. Исп. Триумфальная увертюра А. Г. Рубинштейна, хор. соч. Бортиянского, Турчанинова, Даргомыжского, Львова, А. Рубинштейна, Бахметева, Мендельсона, Берлиоза и др.
Май 28, июнь 2, 18, 22, 25, 30, июль 4	Павловск Спб. Купеч. об-во	Концерты хора п/у Ю. Н. Голицына. Исп. рус., укр. и западнослав. народные песни в сопровождении орк. п/у Рейнбольта.
Июль 10, 26	Павловск Спб. Клуб «взаимного вспоможения»	Концерты хора Д. А. Агренева-Славянского с орк. п/у Рейнбольта.
Окт. 5, 12, 19, 26	Спб. Консерват.	Квартет. собрания РМО. Уч. скрипач Л. С. Ауэр, пианисты Т. Э. Бариевич, Г. Г. Кросс, А. А. Герке, Ф. О. Лешетницкий, певцы О. Минквиц, П. Виардо, А. К. Лешетницкая и др. Исп. камерные ансамбли Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шумана, А. Г. Рубинштейна, Азанчевского; романсы и песни Шуберта, Шумана, Глинки, Даргомыжского, Рубинштейна, Римского-Корсакова, Кюи, Балакирева и др.
Окт. 9, 11	М. Благор. собр. ?	Квартет. собрания РМО. Уч. А. Г. Рубинштейн.
Нояб. 17	М. Петропавл. церковь	Благотворит. концерт органиста Г. Шткля. Уч. А. Доор, Б. Косман и хор. Исп. соч. Баха, Бетховена, Моцарта, Генделя, Мендельсона.
Нояб. 22, 29	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. Д. Арто, А. Доор, Б. Косман, И. Дюпон. Исп. ув-ра на темы чешских песен Балакирева, ув-ра «Смерть Гектора» Дюпона, отрывки из орат. Генделя «Саул» и др.
Нояб. 23, 30	Спб. Двор. собр.	Концерты РМО п/у Балакирева. Уч. Л. С. Ауэр, Г. Г. Кросс, Е. А. Лавровская. Исп. отрывок из драм. симфонии Берлиоза «Ромео и Юлия», романсы К. Шуман, А. Г. Рубинштейна, Листа.
Дек. 8	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт п/у Н. Г. Рубинштейна и И. Дюпона. Исп. Танцы из оп. «Воевода» и «Романс» для фп. ор. 5 Чайковского.
Дек. 8	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у О. Виланези.
Дек. 15, 22	Спб.	Концерты А. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Бетховена, Моцарта, Генделя, Скарлатти, Мендельсона, Шопена, Фильда, Листа, собств.
Дек. 21	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. муз. картина «Иоанн Грозный» А. Г. Рубинштейна и др. соч.

Янв. 4	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Балакирева. 1-е исп. 1-й симфонии Бородин и хора «Встреча Грозному» из I акта оп. Римского-Корсакова «Псковитянка».
Янв. 4, 11, 18	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. пианист К. Клиндворт, певица О. Соколова. Исп. симф. картина Римского-Корсакова «Садко», ув-ра Рейнеке к оп. «Король Манфред», хор. соч. Гайдна, Бетховена, А. Г. Рубинштейна, романсы Даргомыжского, Балакирева, Шумана и др.
Янв. 9, февр. 9	М. Благор. собр.	Концерты духовной хор. муз. п/у Г. Штиля. Исп. Реквием Керубини и др.
Янв. 14	Спб.	Концерт итал. певицы А. Патти.
Янв. 18	Спб.	Концерт РМО памяти А. С. Даргомыжского п/у Балакирева. Уч. певцы В. И. Рааб, А. П. Крутикова, А. И. Барцал, О. О. Палечек. Исп. Реквием Моцарта и 3-я симфония Бетховена.
Янв. 19, 25, 26	М. Благор. собр.	Квартет. собрания РМО. Уч. Ф. Лауб, А. Минкус, Б. Косман, И. Гржимали, А. Вильшау, пианисты Н. Г. Рубинштейн, Н. А. Муромцева, А. Доор.
Янв. 25	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Балакирева и Н. Г. Рубинштейна. 1-е исп. ув-ры Гольдмарка «Сакунтала».
Янв. 25, февр. 26	М. Б. т-р	Авторские концерты гитариста М. Д. Сохоловского. Уч. орк. п/у И. О. Шрамека.
Февр. 1	Благор. собр. Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Балакирева. Уч. Л. С. Ауэр. 1-е исп. концерта для скр. М. Бруха. Исп. также ув-ра к оп. Сметаны «Проданная невеста», 2 эпизода из муз. Листа к «Фаусту» Ленау и др.
Февр. 7	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. 1-е исп. симфонии до минор Гаде. Исп. также хоры из опер Мендельсона, Гретри и др. соч.
Февр. 14	М. Благор. собр.	Концерт хора синодальных певчих п/у В. И. Зверева. Исп. духовные хор. соч. Львова, Ломакина, Турчанинова, Бортнянского.
Февр. 15	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. 1-е исп. симф. фантазии Чайковского «Фатум». Исп. также II акт из оп. Берлиоза «Троянцы в Карфагене» и др. соч.
Февр. 16, апр. 9	Спб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у Балакирева. Уч. Г. Г. Кросс, певцы В. М. Васильев, О. О. Палечек. Исп. Те Деум Берлиоза и др. соч.
Февр. 22	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Балакирева. Уч. пианист Ф. И. Беггров. 1-е исп. в Спб. «Неоконченной симфонии» Шуберта и «Чухонской фантазии» Даргомыжского.
Февр. 22	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. пианистка Е. Гарф. Исп. отрывки из драм. легенды «Осуждение Фауста» Берлиоза и др. соч.
Март 9, 16, 23	М., Благор. собр.	Квартет. собрания РМО. Уч. Ф. Лауб, А. Доор, Н. Г. Рубинштейн, К. Клиндворт и др. Исп. фп. трио Франка и др. соч.
Март 10	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Балакирева. Уч. пианистка Л. П. Щетинина, певица А. А. Хвостова. 1-е исп. симф. сюиты Римского-Корсакова «Антар». Исп. также вок. соч. Шумана, Мусоргского, Гуно и др. соч.

Март 14	Спб. Б. т-р	Концерт К. Ю. Давыдова.
Март 17	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Балакирева. 1-е исп. в Спб. симф. поэмы Чайковского «Фатум». Исп. также «Прелюды» Листа и др. соч.
Март 18	Спб.	Концерт памяти Даргомыжского, в фонд стипендии его имени Спб. консерватория.
Март 21	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. 9-я симфония Бетховена, соч. Вагнера, Листа.
Март 21	Спб. Собрание художников	Концерт памяти Даргомыжского п/у Г. А. Демидова. Уч. Ф. Комиссаржевский, Д. М. Леонова, Ю. Ф. Платонова, О. А. Петров, А. А. Хвостова. Исп. соч. Даргомыжского.
Март 26	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у Э. Ф. Направника. Уч. скрипач В. Г. Вальтер, певцы И. А. и А. А. Мельниковы.
Март 28	Спб. Б. т-р	Концерт Л. С. Ауэра п/у Балакирева. Исп. соч. Бруха, Вебера, Мендельсона.
Март 30	М. Гор. Дума	Благотворит. концерт хора чудовских певчих п/у Ф. А. Багрецова. Исп. соч. Бортиянского.
Март 31, апр. 3	Спб. зал Капеллы	«Исторические концерты» пианиста И. Промбергера. Исп. хоры Палестрины, О. Лассо, Дж. Дауленда, стар. франц. песни, вок. соч. Пери, Монтеверди, Люлли, А. Скарлатти, Йомелли; фп. пьесы Д. Скарлатти, Рамо, Бальбастри; хор. и инстр. соч. Баха и Генделя.
Март 31, апр. 2	М. Б. т-р	Концерты славян. и итал. певцов п/у Н. Г. Рубинштейна.
Апр. 2	Спб. Б. т-р	Концерт Ф. О. Лешетницкого п/у Балакирева.
Апр. 4	М. Благор. собр.	Концерт Н. Г. Рубинштейна п/у Ф. Лауба. Исп. ув-ра к неоконч. оп. Г. А. Лароша «Кармозина», соч. Литольфа, Шопена, Берлиоза, А. Г. Рубинштейна.
Апр. 6	Спб. Б. т-р ,	Концерт Н. Ф. Вителлио. Исп. хоры из опер «Нижегородцы» Направника, «Рогнеда» Серова, хор из драм. легенды «Осуждение Фауста» Берлиоза.
Апр. 6	М. Благор. собр.	Квартет. утро Ф. Лауба и Б. Космана. Уч. Н. Г. Рубинштейн и др.
Апр. 7	М. Б. т-р	Концерт А. Д. Александровой-Кочетовой. Уч. Н. Г. Рубинштейн и Ф. Лауб. Исп. арии из опер «Вильям Ратклиф» Кюн и «Нижегородцы» Направника; 1-е исп. ув-ры Афанасьева.
Апр. 11	М. Благор. собр.	Авторский концерт А. Н. Серова п/у композитора.
Апр. 22	М. Манеж	Благотворит. концерт РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. Реквием Берлиоза.
Апр. 25	Спб. Собр. художников	Муз.-литературный вечер. Уч. Л. С. Ауэр, Ф. О. Лешетицкий, певцы Н. А. Ирецкая, А. Н. Пургольд, А. А. Хвостова, О. А. Петров; аккомп. Б. Н. и Н. Н. Пургольд. Исп. романсы Бородина, Даргомыжского, Балакирева, Римского-Корсакова, Кюн и др. соч.
Апр. 26	Спб. Двор. собр.	Последний концерт РМО п/у Балакирева. Уч. Г. Г. Кросс, Ю. Ф. Платонова, А. А. Хвостова, В. М. и В. И. Васильевы. Исп. симф. картина из оп. Берлиоза «Троянцы в Карфагене» и др. соч.
Июль — сент.	Павловск	Концерты п/у братьев И. и Й. Штраус.
Авг. 12	Спб. Ораниенбаум. т-р	Концерт п/у И. А. Евгеньева. Исп. хор. соч. Глинки, Верстовского, Обера.

Сент. 27, окт. 4, 11, 18 Окт. 17 Окт. 26	М. Консерват. М. Спб. Двор. собр.	Квартет. собрания РМО. Уч. Г. Венявский, Г. Г. Кросс, И. О. Рыбасов, М. Логнинова. Концерт синодального хора. Концерт БМШ п/у Балакирева. Уч. Г. Г. Кросс, Ю. Ф. Платонова, Г. П. Кондратьев. 1-е исп. отрывка из сцен к «Фаусту» Шумана, Фантазии Листа на темы из «Афинских развалин» Бетхо- вена; исп. также ув-ра «Фауст» Вагнера, «1000 лет» Балакирева и др.
Нояб. 1	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Э. Ф. Направника. Уч. Д. Арто, Ф. О. Лешетницкий. Исп. муз. карти- на А. Г. Рубинштейна «Фауст», хоры Палестрины и М. Гайдн п/у Ф. Черни и др. соч.
Нояб. 2	Спб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у Балакирева. Уч. К. Ю. Давы- дов, А. А. Хвостова. 1-е исп. в Спб. муз. карти- ны А. Г. Рубинштейна «Иван Грозный» и виолон- чельного концерта Шумана; исп. также романсы Римского-Корсакова, Даргомыжского, Шумана и др. соч.
Нояб. 7, 14	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. ув-ра У. С. Беннета «Наяда», отрывки из мессы Шумана и др. соч.
Нояб. 13	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Э. Ф. Направника. Уч. Л. С. Ауэр, Е. А. Лавровская, хор п/у Ф. Черни.
Нояб. 16	Спб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у Балакирева. Уч. Ф. О. Леше- тницкий. 1-е исп. отрывков из орат. Листа «Легенда о святой Елизавете»; исп. также муз. картина «Садко» Римского-Корсакова в новой ред., 3-й фортепианный концерт Лигольфа на голландские темы и др. соч.
Нояб. 22	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Направника. Уч. пиа- нистка А. Н. Есипова, певица В. И. Рааб. Исп. симфония ре мажор Свендсена, 3 народные песни для хора, романсы и песни Мендельсона и др. соч.
Нояб. 30	Спб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у Балакирева. Уч. Н. Г. Ру- бинштейн. Исп. симфония до мажор Шуберта, фп. соч. Ласковского, Чайковского, Балакирева, Листа и др. соч.
Дек. 5	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна, посв. дню рождения Бетховена. Уч. А. Г. Рубин- штейн.
Дек. 7	Спб. зал Капеллы	Квартет. утро. Уч. Г. Венявский, К. Ю. Давыдов, И. Х. Шиккель, И. А. Вейкман, Л. С. Ауэр и др.
Дек. 7	М. Благор. собр.	Концерт А. Г. Рубинштейна п/у Н. Г. Рубин- штейна.
Дек. 14, 21	Спб. Двор. собр.	Концерты А. Г. Рубинштейна. Уч. Е. А. Лавров- ская.
Дек. 14, 27	М. Благор. собр.	Концерты РМО в пользу консерватории п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. В. Станьо, Д. Арто и др. Исп. месса Россини и др. соч.
Дек. 19	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. пассакалия для орк. Баха и др. соч.
Дек. 20	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Направника. Уч. пианист И. Рубинштейн. Исп. Реформационная симфония Мендельсона, мотет И. Х. Баха и др. соч.
Дек. 27	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Ф. Гиллера. Исп. ув-ра «Дмитрий Самозванец» и др. соч. Гиллера.

Янв. 3, 10, 17	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Ф. Гиллера. Исп. орк. и хор. соч. Гиллера, Лахнера и др.
Янв. 11, 18	М., Благор. собр.	Квартет. собрания РМО. Уч. Ф. Лауб, И. Гржимали, Н. А. Муромцева, А. Минкус, Б. Косман и др. Исп. фп. трио Шопена, соч. Моцарта, Бетховена и др.
Янв. 12	Спб. Консерват.	Квартет. собрание РМО. Уч. пианист Ф. Гиллер. 1-е исп. фп. квартета Гиллера и квартета Азанчевского.
Янв. 15	Спб. Двор. собр.	Благотворит. концерт БМШ п/у Балакирева. Уч. А. Г. Меньшикова, О. А. Петров, Г. Г. Кросс. Исп. фантазия-шутка для орк. «Баба-Яга» Даргомыжского, хоры и романсы Монюшко, Римского-Корсакова, Кюи, Даргомыжского и др.
Янв. 16, 23, февр. 6	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. И. В. Гржимали, пианисты А. Зограф и Н. Г. Рубинштейн, певцы А. Додонов и Валентин Рейтер. Исп. отрывки из орат. «Легенда о святой Елизавете» и симф. поэма «Тассо» Листа, «Неоконченная симфония» Шуберта, романсы и песни Глинки, Даргомыжского, Римского-Корсакова, Шуберта, Шумана и др. соч.
Янв. 18	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у О. Вианези.
Янв. 20, 27, февр. 3	Спб. Консерват.	Квартет. собрания РМО. Уч. Л. С. Ауэр, К. Ю. Давыдов, Ф. Гиллер, Иос. Рубинштейн. Исп. соч. Баха, Гиллера и др.
Февр. 14	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Направника.
Февр. 14 март 13	М. Благор. собр.	Благотворит. концерты синодального хора п/у В. И. Зверева. Исп. соч. Бортиянского, Сарти, Львова, Турчанинова, Бахметева, Ломаккина и др.
Февр. 15	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. А. Ю. Зограф, Д. Арто, В. Станьо, Ф. Лауб, Б. Косман и др.
Март 2, апр. 18	Спб. Двор. собр.	Концерты БМШ п/у Балакирева. Уч. Г. Г. Кросс, Ю. Ф. Платонова, И. А. Мельников, Е. А. Лавровская, В. М. Васильев, А. А. Хвостова. Исп. отрывки из муз. Листа к «Фаусту» Ленау, из муз. к «Фаусту» Шумана, Сербская фантазия Римского-Корсакова, 9-я симфония Бетховена, песни и романсы Шумана, Листа, Балакирева и др. соч.
Март 4, 18	Спб. Двор. собр.	Концерты польск. пианиста К. Тауэига п/у Балакирева.
Март 4	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. 1-е исп. ув-ры-фантазии Чайковского «Ромео и Джульетта».
Март 9	Спб. Двор. собр.	1-й «исторический концерт» Филарм. об-ва п/у Направника, сост. по программе И. Промбергера. Исп. хоры Дюфан, Палестрины, Лотти; песни миннезингеров, стар. франц., нем., англ. песни, две рус. нар. песни; оперная и INSTR. муз. А. Скарлатти, Рамо, Перголези, Корелли, Боккерини; хор., вок. и INSTR. соч. Баха и Генделя. Концерт гитариста М. Д. Соколовского.
Март 11	М. Артистич. кружок	
Март 12	Спб. Двор. собр.	2-й «исторический концерт» Филарм. об-ва п/у Направника. Уч. певец Ю. Штокгаузен, пианист И. Промбергер. Исп. отрывки из опер, симф.

		и камерных произв. Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена; хоры из Реквиема Моцарта, песни Бетховена.
Март 14	Спб. Б. т-р	Авторский концерт К. Ю. Давыдова п/у Направника. Уч. Е. К. Альбрехт, К. Таузинг, Б. Б. Корсов и др.
Март 14, 21	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. хор. соч. Генделя, Марчелло, Шумана; Ув-ра на чешские темы Балакирева и др. соч.
Март 15, 22	М. Благор. собр.	Квартет. собрания РМО. Уч. К. Клиндворт, А. Ю. Зограф, А. И. Виллуан и др. Исп. соната для влч. Шопена, соч. Гайдна, Бетховена и др.
Март 16	М. Б. т-р	Концерт п/у Мертена. Уч. Н. Г. Рубинштейн, А. Д. Александрова-Кочетова и др. 1-е исп. отрывков из оп. Чайковского «Ундина».
Март 17	М. Б. т-р	Концерт Ф. Лауба. Уч. А. Ю. Зограф, Н. Г. Рубинштейн, М. Н. Гурьева и др.
Март 18	Спб. Консерват.	Концерт пианистки А. Н. Есиповой. Уч. Ф. О. Лешетицкий, Л. С. Ауэр, К. Шуберт, Б. Б. Корсов и др. преподаватели консерватории.
Март 20, 26	М. Б. т-р	Концерты певицы Е. А. Лавровской. Уч. Н. Г. Рубинштейн и Ф. Лауб. Исп. арии и романсы Глюка, Шумана, Гуно, Глинки, Чайковского и др.
Март 23	Спб. Двор. собр.	3-й «исторический концерт» Филарм. об-ва п/у Направника. Уч. Г. Г. Кросс, Ю. Штокгаузен, Н. А. Ирецкая, Ю. Ф. Платонова, В. М. Васильев, О. А. Петров. Уч. хоры пяти спб. певческих об-в п/у Ф. Черни. Программы сост. И. Промберггер. Исп. муз. «романтической эпохи»: отрывки из опер Россини, Вебера, Мейербера; отрывки из опер, вок.-оркестровых, симф. и инстр. соч., песни и романсы Шуберта, Мендельсона, Шумана, Берлиоза, Листа, Вагнера, Глинки.
Март 23	М. Б. т-р	Концерт пианиста К. Таузинга. Концерт Ф. О. Лешетицкого п/у Балакирева. Концерт Н. Г. Рубинштейна. Исп. 1 часть неоконч. симфонии Лароша, «Арагонская хота» Глинки в фп. перелож. Балакирева, соната си-бемоль минор Шопена и др. соч.
Март 27	Спб. Б. т-р	Благотворит. концерты духовной муз. хора чудовских певчих п/у Ф. А. Багрецова. Исп. соч. Бортиянского, Турчанинова, Палестрины.
Март 27	М. Благор. собр.	Концерт п/у Л. Д. Малашкина. Уч. И. И. Оноре, А. Р. Анненская, Н. А. Андреев и др. Исп. соч. Глинки, Малашкина, Моцарта, Бетховена, Баха.
Март 29, 31	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Направника. Уч. Ю. Ф. Платонова.
Апр. 18	М. Ун-т	Концерты п/у В. Бильзе.
Апр. 25	Спб. Двор. собр.	Концерт А. А. Хвостовой. Уч. Б. Б. Корсов, Ю. Ф. Платонова, Г. Г. Кросс, Л. С. Ауэр, К. Ю. Давыдов; аккомп. М. А. Балакирев и И. О. Рыбасов. Исп. соч. Шуберта, Шопена, Шумана, Мендельсона, А. Г. Рубинштейна, Чайковского, Балакирева, Кюи, Бородина.
Апр. 26, 30	Павловск	Концерт Д. А. Агренева-Славянского и его хора.
Апр. 30	Спб. зал Капеллы	Концерты хора п/у Ю. Н. Голицына. Уч. чеш. певец А. И. Барцал. Исп. рус. народные песни, соч. И. Штрауса для хора и орк.
Июнь 9	Спб.	Квартет. собрания РМО. Уч. К. Ю. Давыдов,
Июль 24, авг. 6	Павловск Спб. Кулеч. об-во	
Окт. 6,	Спб. Консерват.	

13, 20, 28		И. О. Рыбасов, Г. Г. Кросс, М. П. Азанчевский, А. Винтербергер.
Окт. 23	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. А. Г. Рубинштейн.
Окт. 25	М. Благор. собр.	Квартет. собрание РМО. Уч. А. Г. Рубинштейн. 1-е исп. трио для микор Рубинштейна.
Нояб. 6	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. виолончелист В. Фитценгаген и др.
Нояб. 7	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Направника. Исп. «Фауст-симфония» Листа, 2 песни из муз. Бетховена к траг. «Эгмонт» и др. Уч. певица Выжиковская.
Нояб. 10, 22, дек 15	М. дом Солдатенкова	«Русские концерты» Д. А. Агреева-Славянского с хором.
Нояб. 13.	М. Благор. собр.	Концерт РМО в пользу консерватории п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. Stabat Mater Россини, отрывки из мессы Шуберта и др. соч.
Нояб. 14	Спб. Двор. собр.	Концерт в фонд сооружения памятника Глинке п/у Балакирева. Исп. отрывки из опер, романсы, «Арагонская хота», «Камаринская».
Нояб. 21	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Направника. Уч. Л. С. Ауэр, певцы Д. А. Орлов, Ю. Ф. Платонова, Е. А. Лавровская, хор любителей. Исп. отрывок из «Страстей по Матфею» Баха и др. соч.
Нояб. 27	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. «Фауст-симфония» Листа, симфония ми-бемоль мажор Ф. Э. Баха и др.
Нояб. 28	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Направника. Исп. ув-ра и антракты из зингшиля Шуберта «Розамунда» и др. соч.
Дек. 11	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. муз. картина Римского-Корсакова «Садко» и др. соч.
Дек. 18	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. 1-е исп. Хора цветов и насекомых из неоконч. оп. Чайковского «Мандрагора».
Дек. 27	Спб. Двор. собр.	Экстренное симф. собрание РМО и Филарм. об-ва в честь 100-летия Бетховена п/у Направника. Уч. Л. С. Ауэр, Ю. Ф. Платонова, Е. А. Лавровская, Д. А. Орлов, О. О. Палечек. Исп. Торжественная месса и ув-ра «Освящение дома» Бетховена.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

NAMENSVERZEICHNIS

Номера страниц относятся к оригинальному изданию.

Die Seitenzahlen beziehen sich auf die Originalausgabe.

- Аверкнев Д. А. — 151
 Агренева З. А. — 227
 Агренев-Славянский Д. А. — 227
 Адам А. — 286
 Адлерберг В. Ф. — 244
 Азадовский М. К. — 13, 14
 Азанчевский М. П. — 205
 Айсберг И. С. — 176
 Акилов П. Г. — 293
 Александр II, император. — 6, 155
 Александрова-Кочетова А. Д. — 184, 185, 228, 242, 272, 276.
 Алексеев М. П. — 94.
 Альбрехт Е. К. — 178, 205.
 Альбрехт К. К. — 181, 182.
 Альбрехт Л. К. — 173
 Алябьев А. А. — 87, 264
 Амосова Н. Н. — 289
 Амфитеатрова-Левицкая А. Н. — 185
 Анастасьева М. П. — 144, 155
 Анненская А. Р. — 242, 276
 Антонович М. А. — 5
 Аполлонская Е. С. — 289
 Арайя Ф. — 196
 Аралов Ф. Г. — 243
 Аренский А. С. — 186
 Арх К. К. ван — 175—177
 Артемьев Н. П. — 291
 Арто М. Ж. Д. — 246, 282
 Асафьев Б. В. — 83, 87, 88, 102, 108, 110, 126, 160, 164, 167, 299
 Ауэр Л. С. — 177, 178, 205
 Афанасьев А. Н. — 14, 15, 16, 196, 205
 Афанасьев Н. Я. — 175, 264

 Байрон Дж. — 23, 102
 Бакунин А. А. — 142
 Балакирев М. А. — 8, 9, 12, 15, 17, 32, 35, 38, 44, 55—57, 59, 61, 112, 118, 119, 149, 150, 161, 183, 190—192, 195, 197, 200, 206—210, 217, 218, 220, 221, 230
 Баранецкий — 171
 Барбо К. — 266
 Баренбойм Л. А. — 216, 218
 Барцевич С. — 219
 Бах И. С. — 34, 36, 177, 180, 184, 192, 197, 200, 201, 204, 213, 214, 217, 220, 265
 Бах Ф. Э. — 204
 Бах Ю. Ф. — 241, 262, 263
 Бахметев Н. И. — 215
 Безекирский В. В. — 228, 233
 Беленцына Л. И. — 229
 Белинский В. Г. — 30, 75, 100, 107, 125, 128
 Беллерман Г. — 180

 Беллини В. — 245, 254, 264, 270, 273
 Беляев М. П. — 219
 Беламова Г. — 131
 Бенуа М. К. — 175, 176
 Беранже П. Ж. — 113
 Березовский М. С. — 215
 Берлиоз Г. — 31, 45, 46, 56, 63, 64, 82, 180, 193, 204, 207, 209, 217, 220—222, 232, 265
 Бернаделли Ф. — 284
 Бернард М. И. — 105
 Бертен Л. — 95
 Бессель В. В. — 156, 177, 186
 Бетховен Л. ван — 23, 31, 32, 36, 44, 45, 62, 69, 75, 76, 136, 139, 177, 180, 184, 189—194, 197, 199—201, 203—205, 207, 209, 211, 215, 218, 220, 222—224, 228, 229, 231—233, 265
 Бзуль Д. С. — 178
 Бианки В. Л. — 255, 259
 Благой Д. Д. — 11, 22, 23
 Блазис К. — 292
 Бларамберг П. И. — 209
 Боборыкин П. Д. — 40, 169, 189
 Богданова Н. К. — 289, 290
 Боззо А. — 266
 Боккерини Л. — 205
 Божья Г. Т. — 25
 Болховитников Е. А. — 78
 Боровка И. А. — 175, 176
 Бородин А. П. — 8, 12, 21, 27, 37, 38, 82, 87, 124, 149, 201, 205, 216, 220, 236, 251
 Бортнянский Д. С. — 215
 Борх А. М. — 244, 271, 285
 Боткин В. П. — 29, 94, 217
 Бочаров М. И. — 260, 262, 263
 Брамс Й. — 184, 199, 200, 218, 221
 Бредон А. — 241, 259
 Брей М. — 176
 Булахов П. П. — 257
 Булахова А. А. — 253, 255, 257
 Буль У. — 220, 227
 Буслаев Ф. И. — 15
 Бюдель А. И. — 266
 Бюлов Г. фон — 220
 Бюхнер Л. — 25

 Вагнер Р. — 11, 36, 43, 51, 64—68, 142, 152, 166, 192, 194, 204, 213, 217, 218, 220, 223, 224, 252, 264, 267, 268, 273, 288
 Вазем Е. О. — 289
 Вальзек Б. — 185
 Вальц Ф. — 211
 Вальяно Г. С. — 252
 Варламов А. Е. — 193, 227
 Васильев В. И. — 242, 256

- Васильев В. М.— 255
 Вебер К. М. фон — 66, 69, 136, 139, 143, 184, 209, 222, 226, 228, 229, 232, 233, 248, 254, 273
 Вейкман И. А.— 201, 205
 Вейнберг П. И.— 113, 169
 Вельтман А. Ф.— 123, 264
 Венявский Г. И.— 170, 173, 177, 178, 195, 197, 198, 200, 201, 205, 214, 219, 227, 232
 Венявский Ю. И.— 184, 219, 227
 Верди Дж.— 69, 70, 71, 225, 227, 245, 247, 254, 259, 264, 266, 273
 Вержбилович А. В.— 178
 Веронезе П.— 145
 Верстовский А. Н.— 80, 81, 166, 184, 196, 203, 212, 229, 232, 239, 243, 249, 254, 260, 270, 273, 274, 283
 Веселовский А. Н.— 165
 Виардо П.— 193, 269
 Виган Г.— 178
 Виельгорский Матв. Ю.— 200, 202
 Вильбоа К. П.— 14, 161, 233, 236, 258, 273
 Виллуан А. И.— 170, 216
 Вильм Н. А. фон — 175
 Вильмерс Р.— 195, 225, 226, 227
 Вителаро Н. Ф.— 242
 Владиславлев М. В.— 275, 276
 Волков Н. И.— 291
 Вольнер В. О.— 232
 Воробьев А. Е.— 178
 Вьетан А.— 141, 198

 Габриели — 34, 42
 Габрилович О. С.— 175
 Гайдн Й.— 34, 139, 180, 189, 193, 204, 205, 209, 212, 213, 215, 228, 265
 Галевн Ф.— 249, 254
 Галуппи Б.— 215
 Гальвани Дж.— 185
 Гамова — 176
 Ганслик Э.— 34, 35, 64
 Гарсна М. П. Р.— 179
 Гауман Т.— 194
 Гауптман М.— 178, 181, 200
 Ге Н. Н.— 241
 Гебель Ф.— 216
 Геварт Ф. О.— 186
 Гедерштерн Е.— 295
 Гейне Г.— 60
 Гельм Р. А.— 233
 Гельцер Ф. А.— 291
 Гендель Г. Ф.— 191, 192, 203, 204, 209, 213, 265
 Геника Р. В.— 184
 Генслер — 106
 Гербер Ю. Г.— 212, 283
 Гердт П. А.— 291
 Герке А. А.— 176, 180, 207
 Герольд Л. Ж. Ф.— 254
 Герцен А. И.— 6, 9, 84, 94, 100, 193
 Гёте И. В.— 23, 136
 Гиллер Ф.— 208
 Гинзбург И. Д.— 232
 Гиппиус Е. В.— 15
 Глазунов А. К.— 283, 300
 Глен А. Э. фон — 178
 Глинка М. И.— 12, 13, 31, 32, 33, 34—36, 38, 41, 42, 45—47, 50, 51, 54, 55—58, 60, 61, 66, 75, 76, 80, 84—86, 92, 99, 105, 110, 112, 116, 118—120, 123, 130, 137, 142, 143, 147, 148, 154, 166, 168, 171, 181, 182, 184—186, 192, 195, 203, 204, 207, 209—211, 213, 217, 219, 225—227, 229, 231—233, 235, 238, 239, 243, 249, 254, 256—258, 260, 263, 269, 271, 273, 275, 277, 278, 280, 285
 Глюк К. В.— 36, 66, 139, 174, 180, 183, 189, 191, 209, 222, 233, 264, 265
 Гоголь Н. В.— 10, 84, 142, 155, 157, 165, 239
 Гозенпуд А. А.— 68, 136
 Голицын Н. Б.— 193
 Голицын Ю. Н.— 193
 Гольд А. А.— 209
 Гонзага П. Г.— 241
 Гончаров И. А.— 239
 Горностаев И. И.— 241, 279
 Готье Т.— 297
 Гофман Э. Т. А.— 125
 Грановский Т. Н.— 216
 Грибоедов А. С.— 68
 Гринг Э. Х.— 184
 Григорьев А. А.— 10, 14, 17, 40, 51, 69, 94, 144, 145, 150, 157, 158, 161, 217, 290
 Григорьев Г.— 211
 Гроппиус К.— 241
 Гросс И. В.— 180
 Губерт Н. А.— 174, 187
 Гулак-Артемьевский С. С.— 236, 258, 271, 273
 Гуммель И.— 205, 220, 225
 Гунке И. К.— 140, 186
 Гуно Ш. Ф.— 247, 264, 266, 273, 282
 Гурнлев А. Л.— 87, 227
 Гуссаковский А. С.— 204
 Гюго В.— 63, 89, 90, 93—96, 101, 136

 Давид Ф.— 220
 Давыдов А. Ю.— 199
 Давыдов К. Ю.— 173, 177—179, 198—201, 204, 205, 228
 Давыдов С. И.— 215
 Давыдов Ю. П.— 199
 Давыдова — 266
 Дарвин Ч. Р.— 25
 Даргомыжский А. С.— 8, 12, 31, 32, 38, 50, 51, 56, 59—61, 82—133, 135, 142, 157, 166, 171, 184, 185, 203, 204, 206, 207, 209, 210, 217, 219, 229, 232, 235, 236,

- 238, 243, 254, 255, 257, 260, 261, 268,
269, 273—277, 285
- Дебассини А.— 72
Деборд-Вальмор М.— 89
Дебюсси К. А.— 27
Делемьер Дж.— 199
Делемьер Ю.— 199
Делиб Л.— 27, 287, 292
Дельвиг А. А.— 89, 91
Демидов С. В.— 272, 276, 280, 281
Ден Э.— 172, 216
Депре Ж.— 42
Джакометти П.— 145, 148
Дидло Ш. Л.— 284, 295
Диттерсдорф К.— 35
Дмитриев-Свечни Н. Д.— 232
Доберваль Ж.— 284
Добролюбов Н. А.— 6, 9, 18, 22, 31, 158
Додонов А. М.— 228
Доницетти Г.— 71, 225, 226, 245, 254,
264, 273
Доор А.— 184
Достоевский Ф. М.— 9, 10, 11, 22, 100,
239, 245
Дрейшок А.— 177, 197, 232
Дружинин А. В.— 11, 39, 169
Друскин М. С.— 119
Дуранте Ф.— 192
Дюбюк А. И.— 184, 212
Дютур С. Н.— 141
Дютш О. И.— 134, 170, 236, 258
Дютш В.— 195
- Егоров В. Е.— 263
Елена Павловна, в. кн.— 202, 206, 207
Ермолов И. А.— 291
Ершов П. П.— 287, 288
Есипова А. Н.— 175, 176
- Жадовская Ю. В.— 101, 103, 114
Жанен Ж.— 95
Живокни В. И.— 251
Жуковская — 176
Жуковский В. А.— 93, 116
- Забела В.— 120
Заремба Н. И.— 45, 170, 171, 173, 174,
180, 181, 207
Зауэр Э.— 183, 184
Захаров Н. И.— 169
Званцов К. И.— 144, 147, 150, 165
Зейферт И. И.— 178
Зилоти А. И.— 183, 184
Зюграф-Дулова А. Ю.— 182, 184, 228
Зотов В. Р.— 138, 139
Зуппе Ф. фон — 251
- Иван IV Васильевич (Грозный) — 21,
152
Иванов Л. И.— 287, 291, 300
Иоахим П.— 220
- Иоганнис И. И.— 211
Ирецкая Н. А.— 174, 179, 265
- Кавелин К. Д.— 25, 169
Кавелина — 176
Кавос К. А.— 80, 196, 283
Кадмина Е. П.— 183, 185
Кажинский В. М.— 140
Калиновская Н. Н.— 184
Кальцолари Э.— 192, 246
Кандинский А. И.— 11, 86
Кандирева К. И.— 289
Каншин Д. В.— 202
Кариссими Дж.— 192, 204
Кармалина Л. И.— 124, 125, 205
Карнович Л.— 176
Карпакова П. М.— 291
Карякин М. М.— 185
Кастриото-Скандербек В. Г.— 100
Катков М. Н.— 72
Кауэр Ф.— 275
Кашин Д. Н.— 161
Кашкин Н. Д.— 37, 44, 67, 70, 181, 182,
184, 212, 215, 217, 218, 220, 243
Кашперов В. Н.— 36, 51, 60, 134, 185,
239, 263
Кеммерер А. Н.— 289
Керубини Л.— 139, 180, 191, 193, 204,
205
Кларрот Э. А.— 251
Клементи М.— 199
Кленгель Ю.— 178
Климон Д. Д.— 176
Клидворт К.— 184
Козлов И. И.— 90
Кологривов В. А.— 174, 202, 206, 230,
232
Кольцов А. В.— 103
Комиссиржевский Ф. П.— 228, 233, 241,
242, 253, 255, 256, 262, 266
Кондратьев Г. П.— 242, 253, 256, 267
Кони Ф. А.— 275
Контский Ант.— 194, 197, 211, 227, 232
Контский Ап.— 168, 194, 195, 197, 219,
225, 226, 227
Корзухин А. И.— 12
Косман Б.— 181, 184, 200, 215
Костомаров Н. И.— 19, 25, 152, 153, 262
Кошева (Кошелева) А. Д.— 289
Крамской И. Н.— 12, 25
Краснокутский П. А.— 177
Краснопольский Н. С.— 106
Красовская В. М.— 283, 290, 296, 297,
300
Кремлев Ю. А.— 30
Кросс Г. Г.— 171, 173, 177, 205, 210
Кругликов С. Н.— 8
Крутикова А. П.— 179
Крылов В. А.— 251
Кублицкий М. Е.— 276
Кузнецов А. В.— 178

- Кузнецов Д. И.— 291
 Кухольник Н. В.— 118
 Кудлак Т.— 216
 Куров Д. В.— 275
 Курочкин В. С.— 113, 114, 251, 285, 286
 Кшесинский Ф. И.— 291
 Кюн Ц. А.— 12, 31—34, 37, 42, 46, 48, 51—55, 57—63, 67, 68, 70, 73, 86, 87, 112, 116, 130, 132, 135, 176, 181, 196, 199, 200, 203, 204, 209, 210, 217, 220, 221, 224, 236, 245, 259, 263, 265—267, 298
 Кюндингер Р. В.— 194
- Лаблаш Л.— 192
 Лавровская Е. А.— 174, 179, 222, 241, 256, 262, 265, 267
 Лажечников И. И.— 138, 165
 Лазарев А. В.— 194
 Ламанский В. И.— 25
 Лангер Э. Л.— 141
 Лалшина В. И.— 289
 Ларош Г. А.— 33—35, 37, 40, 42—46, 49, 53, 54, 58, 59, 62—64, 70, 76, 79, 80, 84, 87, 122, 133, 144, 171, 172, 177, 180—182, 187, 198—200, 214, 215, 218, 220, 245, 277—280
 Лассо О.— 34, 42
 Латышева А. А.— 211, 258
 Лауб Ф.— 181, 182, 184, 205, 213, 214, 215, 227
 Лебедева П. П.— 289, 290, 291
 Левицкая П. С.— 179, 266
 Легат А. И.— 289
 Легат Г. И.— 291
 Лекок А. Ш.— 251
 Лемох К. В.— 12
 Ленин В. И.— 5, 7, 9, 21, 24
 Лео Л. О. С.— 192
 Леонова Д. М.— 195, 228, 241, 255, 262, 264, 267, 275
 Лермонтов М. Ю.— 10, 20, 68, 84, 89, 93, 103, 116, 239
 Лесков Н. С.— 11
 Лешетицкий Ф. О.— 170, 173, 175, 176, 194, 198, 199, 205, 225, 227
 Ли Ф.— 89
 Лиде — 195
 Липинский К.— 232
 Лист Ф.— 26, 31, 140, 143, 172, 176, 177, 191, 193, 196, 201, 204, 207, 210, 216—218, 220, 227, 232
 Литольф А. Ш.— 220
 Лихачев Д. С.— 11
 Лобе И. К.— 186
 Ловчинская (Озерова) — 227
 Логановский Н. Н.— 178
 Лодий А. П.— 170, 206
 Ломакни Г. Я.— 25, 193, 209
 Лотти А.— 192, 204
- Лукка П.— 246, 282
 Львов А. Ф.— 80, 103, 105, 161, 162, 191, 221
 Львов Л. Ф.— 244, 271
 Люджер — 171
 Люлли Ж. Б.— 180, 196
 Лютецкий А. О.— 293
 Лядов К. Н.— 196, 257, 261, 265, 268
 Лядова В.— 250
- Мадасва М. Н.— 287, 289, 290
 Мазаракый А. С.— 233
 Майкапар С. М.— 175, 176
 Майков Л. Н.— 15, 146
 Малавернь П. Ф.— 292
 Малоземова С. А.— 173, 177
 Маренич Г. А.— 173
 Маркович А. В.— 156
 Маркс А. Б.— 143, 180, 181
 Маркс К.— 6
 Марлинский А. А.— 264
 Марчелло Б.— 209
 Массне Ж. Э. Ф.— 27, 288
 Матинский М. А.— 164
 Маурер Л. В.— 191, 205
 Мегюль Э. Н.— 209
 Медведев П. М.— 243
 Мей Л. А.— 20, 21, 145, 239
 Мейер Л.— 225, 227
 Мейербер Дж.— 51, 53, 54, 99, 137, 166, 207, 211, 264, 269, 273
 Мельников И. А.— 256, 264, 266
 Мендельсон-Бартольди Ф.— 45, 62, 139, 172, 177, 180, 189, 192, 194, 197, 200, 201, 203—205, 209, 211, 213, 215, 217, 220, 226, 229, 232, 233
 Меньшикова А. Г.— 156, 228, 233, 241, 271, 276, 278, 281
 Мерелли Э.— 270
 Миклашевский И. М.— 231
 Миллер О. Ф.— 15
 Миллер Ф.— 114
 Минкус Л. Ф.— 212, 215, 283, 284, 298, 300
 Молешотт Я.— 25
 Молчанов И. Е.— 77
 Монтеверди К.— 36, 196, 265
 Монтинья Ш.— 195, 211
 Моношхо С.— 194, 209, 210, 249, 264, 269, 273, 274
 Мордовцев Д. Л.— 19
 Морков В. А.— 80
 Моцарт В. А.— 36, 66, 69, 82, 125, 136—139, 177, 180, 189, 192—194, 197, 199, 204, 205, 209, 211, 213, 215, 222, 228, 231—233, 254, 265, 273, 282
 Мошелес Ш.— 182
 Мулерт Ф. Ф.— 178
 Муравьева М. Н.— 156, 289, 290
 Муромцева Н. А.— 182, 184
 Мусков П. В.— 195, 211

- Мусоргский М. П.— 8, 9, 11, 12, 14, 20,
 22—25, 27, 55, 57, 86, 88, 102, 112, 114,
 132, 135, 150, 165, 177, 180, 181, 202—
 205, 210, 236, 256, 294
 Муханова-Калерджи М. Ф.— 223
 Мюссе А. де — 23
 Мясоедов Г. Г.— 241
- Набоков Н.— 259
 Надеждин Н. И.— 10
 Наннини Дж. М.— 192
 Направник Э. Ф.— 134, 208, 236, 239,
 243, 257, 262, 263, 268, 269, 273
 Неверов Я. М.— 39
 Некрасов Н. А.— 6, 9, 10, 18, 39, 100,
 159, 169, 189, 285
 Немец С. В.— 232, 233
 Неруда В.— 194, 198, 227
 Неруда А.— 227
 Николаев А. Н.— 276
 Николаева О. Н.— 291
 Николай О.— 225
 Никольский Ф. К.— 228, 242, 255, 267—
 269
 Нильсон К.— 246, 282
 Ниссен-Саломан Г.— 170, 179, 180, 184,
 206
 Новицкий Л. К.— 187
- Обер Ф.— 254, 273
 Оболенский Ю. А.— 217
 Обрам В. А.— 136
 Огарев Н. П.— 6
 Одоевский В. Ф.— 29, 35, 36, 41, 63,
 77—80, 105, 150, 182, 187, 214, 220,
 222, 272, 278
 Оноре И. И.— 211, 271, 272, 276, 278,
 280, 281
 Орлов Д. А.— 269, 272, 278, 280
 Осберг А. Р.— 185
 Островский А. Н.— 10, 14, 18, 19, 157—
 162, 217, 237, 239, 245, 293
 Оффенбах Ж.— 251
- Паганини Н.— 177, 201
 Падеревский И.— 175
 Палестрина Дж. П. да — 34, 42, 192, 196
 Палечек О. О.— 267
 Панаев И. И.— 29, 40, 94, 189
 Панаева-Карцева А. В.— 179
 Панов Д. А.— 177
 Пановский Н. М.— 40
 Парис А.— 139
 Патти А.— 165, 196, 246, 282
 Пашкевич В. А.— 164
 Пекелис М. С.— 88, 89, 91, 103, 114,
 119, 120—122, 123, 124, 125
 Перголези Дж. Б.— 209
 Перов В. Г.— 241
 Перро Ж.— 284, 292
- Петипа М. И.— 284, 287, 291, 292, 296—
 300
 Петров О. А.— 153, 210, 241, 242, 255,
 256, 258, 261, 262, 279
 Петрова-Воробьева А. Я.— 257
 Пиккель И. Х.— 201, 205
 Пильсудская см. Оноре И. И.
 Писарев Д. И.— 24
 Пиччиоли Л.— 170
 Платонова Ю. Ф.— 210, 241, 242, 246,
 253, 255, 261, 262, 265, 267
 Поггендорф А.— 227
 Полевой Н. А.— 94
 Полихрони К.— 102
 Полякова-Хвостова А. А.— 179
 Померанцев К. П.— 9
 Понш — 176
 Потапов Н. Н.— 178
 Потехин А. А.— 157, 169
 Потоцкая А.— 176
 Прач И.— 80, 103, 161, 162
 Прикунова А. И.— 289
 Протопопов В. В.— 169
 Прохоров В. А.— 260, 262
 Прыжов И. Г.— 14
 Приудан Э.— 194
 Прюм Ж.— 211
 Пуньи Ч.— 155, 194, 283, 284, 297
 Пускова О. А.— 185
 Пуссен Н.— 145
 Пухальский В. В.— 175
 Пушляков Н. К.— 177
 Пушкин А. С.— 10, 19, 35, 68, 75, 83, 89,
 92, 102—107, 109, 111, 115, 122, 124,
 125, 127—129, 132, 136, 217, 239, 275,
 287, 294, 295
 Пфенинг Р. А.— 231
 Пыпин А. Н.— 14
- Рааб В. И.— 179
 Рааб Э.— 205
 Равель М.— 27
 Радонежский П. А.— 228, 242, 272, 280
 Разин С. Т.— 19
 Разумовский Д. В.— 78, 79, 187
 Рамазанов М. А.— 243
 Рамо Ж. Ф.— 196
 Раппапорт М. Я.— 40, 194, 196
 Раппорт А. С.— 278, 281
 Рафаэль Санти — 145
 Рахманинов С. В.— 132
 Рембрандт Х. ван Рейн — 145
 Репин И. Е.— 12, 25, 241
 Рехт Э.— 271, 276
 Римский-Корсаков Н. А.— 8, 9, 11, 12,
 14, 16, 17, 20, 21, 27, 32, 34, 37, 38, 54,
 56—58, 60, 82, 87, 107, 118, 124, 128,
 132, 135, 149, 163, 165, 171, 176, 177,
 186, 207, 210, 217—219, 236, 243, 264
 Ристори А.— 144, 145
 Рихтер Э. Ф.— 181, 186

- Рихтер — 271
 Риччи Ф.— 242
 Розенталь Я. С.— 178
 Ройзман Л. И.— 140
 Роллер А. А.— 241, 279, 294
 Романов К. К.— 23
 Ромберг Б.— 178, 232
 Ронконни Ф.— 184
 Россини Дж. А.— 71, 82, 209, 211, 246, 254, 259, 271, 273
 Ростолчина Е. П.— 104
 Рубец А. И.— 171, 173
 Рубини Дж. Б.— 193
 Рубинштейн А. Г.— 8, 9, 26, 44, 45, 46, 105, 112, 142, 169, 170—181, 184, 186, 189, 190, 196, 197, 199, 200—207, 213, 215, 217, 219, 221, 224, 228, 230, 232, 233, 236, 239, 243, 264, 273
 Рубинштейн Н. Г.— 26, 37, 120, 172, 182, 183, 205, 211—220, 221, 228, 233, 243
 Рыбасов И. О.— 171, 177
 Рыбников П. Н.— 14

 Саванелли — 171
 Савицкий Н.— 280
 Саврасов А. К.— 241
 Садовский П. М.— 251
 Салин В. З.— 173, 177
 Салтыков-Щедрин М. Е.— 39, 40, 71, 72, 106, 245, 285, 295
 Самойлов В. В.— 174
 Сарлотти М. И.— 242, 253, 256, 259, 260, 264
 Сартр Дж.— 215
 Святловская А. В.— 185
 Семенова Е. А.— 275, 276
 Сен-Леон А.— 155, 286—288, 290—293, 296
 Сен-Санс К.— 178, 184
 Сервантес де Салавдра М.— 299
 Серве А. Ф.— 178, 189, 195, 198, 225, 227, 232
 Серов А. Н.— 8, 28, 30, 34, 36, 40, 41, 45—56, 58, 60, 61, 63—68, 73, 74, 76, 77, 79, 81, 84, 105, 111, 112, 118, 126, 134—166, 181, 183, 186—188, 190—194, 196, 197, 200, 201, 205, 213, 217, 224, 232, 233, 236, 239, 240, 246, 247, 259, 260, 267, 269, 271, 273—276, 280, 285, 298
 Серова В. С.— 28, 58, 157, 160
 Сетов И. Я.— 174, 242, 268, 271
 Сирин Е.— 91
 Скарлатти — 34, 196, 265
 Слонимский Ю. И.— 283, 299
 Сметана Б.— 264, 269
 Собошанская А. И.— 291, 294
 Совле А.— 227
 Сокальский П. П.— 37, 204, 214, 229
 Соколов С. П.— 288, 289, 291, 292, 296
 Соколова М. П.— 289

 Соллогуб В. А.— 100, 152, 214, 282, 298
 Соловьев Н. Ф.— 160
 Соловьева А. В.— 265
 Соловьев С. М.— 216
 Спонтини Г.— 204
 Станюкович К. М.— 125
 Стасов В. В.— 12, 20, 31—33, 44—49, 54, 57, 59, 61, 63, 68, 78, 79, 83, 87, 132, 133, 135, 136, 138—143, 157, 171, 177, 180, 189, 193—205, 208, 210, 222, 245, 247, 261, 262, 264, 279
 Стасов Д. В.— 202, 203, 221
 Стахович М. А.— 161
 Стелловский Ф. Т.— 161
 Стравинский И. Ф.— 163
 Страдивари А.— 200
 Сумароков А. П.— 103
 Суровщикова-Петипа М. С.— 289, 298
 Сухово-Кобылин А. В.— 239

 Тальберг З.— 177, 225, 227
 Тамберлик Э.— 72, 211, 246, 266
 Танеев С. И.— 43, 44, 184—186, 218
 Таузинг К.— 220
 Тешнер Г. В.— 184
 Тиманова В. В.— 228
 Тимофеев А. В.— 89—91
 Тихонов В. А.— 250
 Толстой А. К.— 10, 18, 19, 20, 125, 240
 Толстой Л. Н.— 11, 20, 22, 23, 217, 239
 Толстой Ф. М. (Ростислав) — 38, 39, 41, 47, 50, 52—54, 57, 60, 61, 65, 69, 71—73, 105, 114, 151, 194, 197, 223, 258, 264, 267, 269
 Томачек — 271
 Тришатная М. А.— 142, 156
 Тронцкий Н. П.— 291
 Трубецкой А. Н.— 232, 233
 Туманский В. И.— 89, 90
 Тургенев И. С.— 11, 100, 169, 239, 245
 Тучков М. П.— 230
 Тютчев Ф. И.— 22

 Улыбышев А. Д.— 29, 138, 197
 Усов П. С.— 39
 Успенский Г. И.— 158
 Ушаков А. П.— 288
 Ушинский К. Д.— 24

 Фаминцын А. С.— 28, 40, 56, 57, 61, 67, 68, 181, 265, 267
 Федотов П. А.— 84
 Фейт — 232
 Ферри В.— 198
 Ферри К.— 198
 Феррари — 227
 Фет А. А.— 11, 22, 23
 Фетис Ф. Ж.— 64
 Фёдоров П. П.— 178
 Фёдоров П. С.— 244

- Филлпов Т. И.— 14, 159
 Финдейзен Н. Ф.— 143, 165
 Финнокки Л. Б.— 271
 Фитингоф-Шель Б. А.— 50, 134, 203, 273
 Фитценгаген В. Ф.— 215
 Флавицкий Д. Ф.— 294
 Флотов Ф. фон — 227, 264
 Флюггаупт — 195
 Фоглер И. Ф.— 211
 Фольборг — 176
 Фомин Е. И.— 81
 Франком О.— 178
 Франц — 201
 Фрескобальди Дж.— 196
 Фриденталь Ф.— 184
 Фридман А. А.— 291
 Фритче О. К.— 187
 Фукс К.— 178
- Хохлов П. А.— 185
 Христиани Э.— 227
 Христианович А. Ф.— 82, 204
 Христианович Н. Ф.— 82
 Худяков И. А.— 14
- Цванцигер Е. Ф.— 179
 Цуккерман В. А.— 114
 Цур-Мюлен фон — 171
- Чайковский П. И.— 8, 9, 11, 13, 14, 17, 18, 21—23, 25, 37, 38, 43—45, 58, 59, 61, 63, 87, 114, 120, 134, 170, 173, 177, 180—183, 185—187, 196, 200, 208, 214, 215, 217—220, 236, 245, 256, 263, 272, 273, 275, 281, 283, 300
 Черни К.— 175
 Чернышевский Н. Г.— 6, 7, 22, 31, 245
 Чларди Ц.— 211
 Числова Е. Г.— 289
 Чичерин А. Н.— 233
- Шанц И. Ф.— 121
 Шапов А. П.— 19
 Шапошникова А. В.— 279, 289
 Шах-Азизова Т. К.— 237
 Шварц В. Г.— 20
 Швифельберг — 271
 Шеве Э. Ж. М.— 209
 Шевченко Т. Г.— 156, 165, 231
- Шекспир У.— 10, 138, 165
 Шелгунов Н. В.— 5
 Шереметев Д. Н.— 193, 209
 Шереметев С. Д.— 193
 Шиллер И. Ф.— 55, 136
 Ширков В. Ф.— 91
 Ширяева Е. К.— 289
 Шиф С.— 197, 227
 Шинкин И. И.— 241
 Шнигов М. А.— 241, 259, 262, 263
 Шлецер П. Ю.— 232, 233
 Шлютер И.— 186
 Шмидгоф — 226
 Шмидт К.— 271
 Шнабель А.— 175, 176
 Шопен Ф.— 56, 82, 87, 176, 177, 182, 184, 194, 197, 220, 221, 225—227, 232
 Шрадик Г.— 215
 Шрамек И. О.— 243, 273, 278
 Шредер О. Э.— 255
 Штарк И.— 194, 220, 227
 Штиль Г.— 173
 Штраус И.— 113, 114
 Штуцман С. И.— 211, 272
 Шуберт К. Б.— 170, 178, 190, 192, 199, 205, 209
 Шуберт Ф.— 45, 82, 87, 180, 189, 191, 204, 205, 215, 220
 Шульцгоф Ю.— 227, 231, 232
 Шуман К. (Вик) — 62, 211, 220
 Шуман Р.— 31, 45, 46, 55, 56, 62, 63, 82, 176, 178, 180, 184, 186, 199, 200, 204, 205, 209, 215, 217, 220, 221, 232
 Шумский С. В.— 182, 251
- Щербатов В. А.— 230
 Щербина П. Ф.— 15, 115
 Щетицкая Л. П.— 176
- Эверарди К.— 246, 267
 Эйбоженко З. И.— 183
 Эллерт П.— 241
 Элькан А. Л.— 40, 146
 Эрве (Ронже Ф.) — 251
 Эрнст Г. В.— 177
- Юргенсон П. И.— 62
 Юс Э.— 284
- Языков Н. М.— 90, 114
 Яковлев В. В.— 37
 Яковлев М. Л.— 93

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG (J. W. KELDYSCH)

MUSIKKRITIK UND WISSENSCHAFT (J. W. KELDYSCH)

A. S. DARGOMYSCHSKI (J. W. KELDYSCH)

DAS OPERNWERK VON A. N. SEROW (J. W. KELDYSCH)

MUSIKALISCHE BILDUNG (L. S. KORABELNIKOWA)

KONZERTLEBEN (L. S. KORABELNIKOWA)

MUSIKTHEATER (Abschnitte 1,4 - J. M. LEWASCHEW, Abschnitte 2,3 - W. N. ROMANOWA)

Notenbeispiele

Benutzte Literatur

Zeittafel

Namensverzeichnis

Монография
ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ
В десяти томах
Том шестой 50-60 годы XIX века

Редактор В. Мудьюгина. Худож. редактор Ю. Зеленков.
Техн. редактор С. Белоглазова. Корректор Г. Федяева.

Подписано в набор 05.01.89. Подписано в печать 26.01.90. Формат 60x90/16. Бумага офсетная
№ 1. Гарнитура литературная. Печать офсет. Объем печ. л. 24,5 (вкл. илл.) Уел. п. л. 24,5. Уел.
кр.-отт. 24,5. Уч.-изд. л. 33,3. Тираж 20000 экз. Изд. № 14323. Зак. № 1471. Цена 2 р. 70 к.

Издательство „Музыка“, 103031, Москва, Неглинная, 14
Московская типография № 6 Госкомпечати СССР,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

Monographie
GESCHICHTE DER RUSSISCHEN MUSIK
In zehn Bänden
Band sechs 50 – 60er Jahre des 19. Jahrhunderts

Redakteur W. Mudjugina. Künstlerischer Redakteur J. Selenkow.
Technischer Redakteur S. Beloglasowa. Korrektor G. Fedjajewa.

Signiert für den Satz 05.01.89. Gedruckt am 26.01.90. Format 60x90/16. Offsetpapier Nr. 1.
Literarischer Satz. Offsetdruck. Druckumfang 24,5 Seiten (einschließlich Illustrationen). Gewichtete
Seiten 24,5. Gewichtete Farbseiten 24,5. Verlagsseiten 33,3. Auflage 20000 Exemplare.
Verlagsnummer 14323. Bestellnummer 1471. Preis 2 Rubel 70 Kopeken.

Verlag „Musik“, 103031, Moskau, Neglinnaja-Straße 14
Moskauer Druckerei Nr. 6 des Staatskomitees für Druck der UdSSR,
109088, Moskau, Gebiet 88, Südhafenstraße 24.



А. С. Даргомыжский
A. S. Dargomyschski

ВЪ ТЕАТРЪ-ЦИРКЪ

Въ Пятницу, 4 Мая.

Русскими придворными актерами представлено будетъ:

ВЪ ПОЛЬЗУ АКТРИСЫ Г-ЖИ БУЛАХОВОЙ.

ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ:

РУСАЛКА.

Большая опера въ четырехъ дѣйствіяхъ, съ танцами, сюжетъ заимствованъ изъ поэмы: А. С. Пушкина, съ сохраненіемъ особенностей его стиховъ, музыка соч. А. С. Даргомыжскаго. Танцы аранжированы Гг. Гольдомъ и Петина. Декорации 1-го акта Г. Петрова, 2-го акта Г. Вагнера, 3-го акта 1-й картины Г. Шестова, 4-го акта 2-й картины Г. Вагнера, 3-й картины Г. Роллера.

Новыя костюмы Г. Петрова

Танцовать будутъ во 2-мъ дѣйствіи: Г-жи Широва, Горина, Троицкая, Игнатьева, Рюхина 2, Павлова 1, Федорова 2 и прочія танцовщицы **СЛАВЯНСКУЮ ПЛЯСКУ**

Г-жи Паркачева, Сукацова, Федорова 2, Васильева 2 и Г. Полю **ЦЫГАНСКУЮ ПЛЯСКУ.**

Во 4-мъ дѣйствіи: танцы русалокъ Восца Лядова Восца Кошева, Г-жи Анюлинская, Павлова 1, Анѣева, Федорова 3, Годовикова, Павлова 2, Виноградская 2, Серѣва, Гольева, Крылова.

Говятки, Соколова 2 и прочія танцовщицы и воспитанницы.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Князь	Г-но Булаховъ
Княгиня	Г-жа Давыдова.
Ольга, подруга ее	Г-жа Давыдова.
Мельникъ	Г-но Пестровъ
Наѣмца, его дочь	Г-жа Булахова.
Свять	Г-но Губинъ.
Русалочка 12-ти лѣтъ	Восца Лядова 2.
Заѣзже	Г-но Златовъ.
Бояре, боярыни, княжескіе слуги, слѣпыя дѣвочки, крестьяне, крестьянки и русалки.	

ДИВЕРТИССЕМЕНТЪ,

составленный изъ танцевъ и пѣнія

1) Г-жа Прилукова Разъраженіе.

2) Г. СЕРТОВЪ будетъ читать два романа:

а) «*Не отходи отъ меня, въ морозъ разъ.*»

б) «*Не жонка молодого, своего соотеченія.*»

3) Г-жа Ретаръ и Г. Ивановъ 2 разъ по два.

4) Г-жа Сидикова, Анюлина 2 и Г. Богдановъ Le Calabresino.

Начало въ 7 часовъ.

Афиша первого представления оперы «Русалка»
Plakat der Erstaufführung der Oper „Rusalka“



«Русалка» Даргомыжского:
„Rusalka“ von Dargomyschski:

Мельник — О. А. Петров
Müller – O. A. Petrow

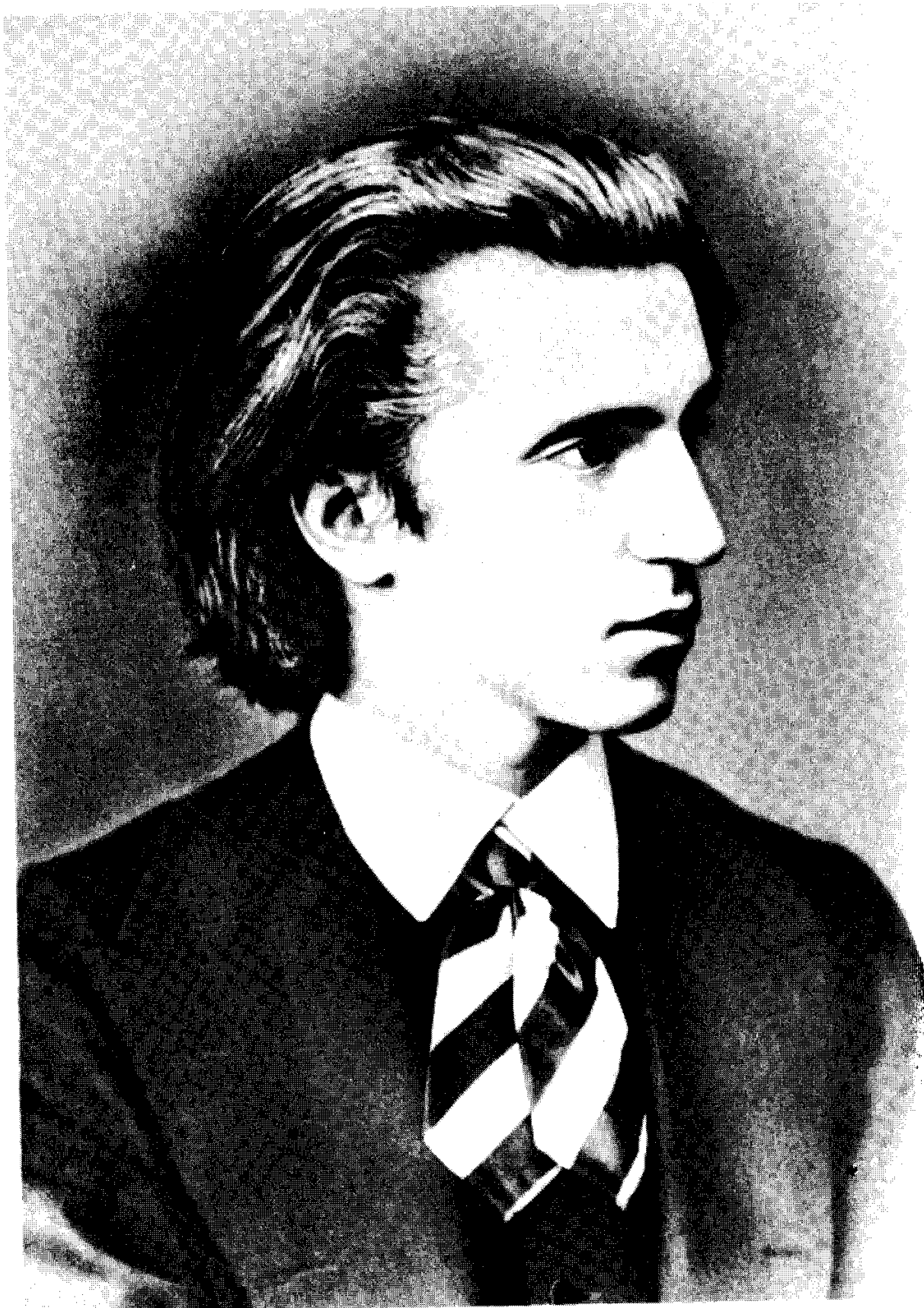
Наташа — Ю. Ф. Платонова
Natascha – J. F. Platonowa



A. H. Серов
A. N. Serow



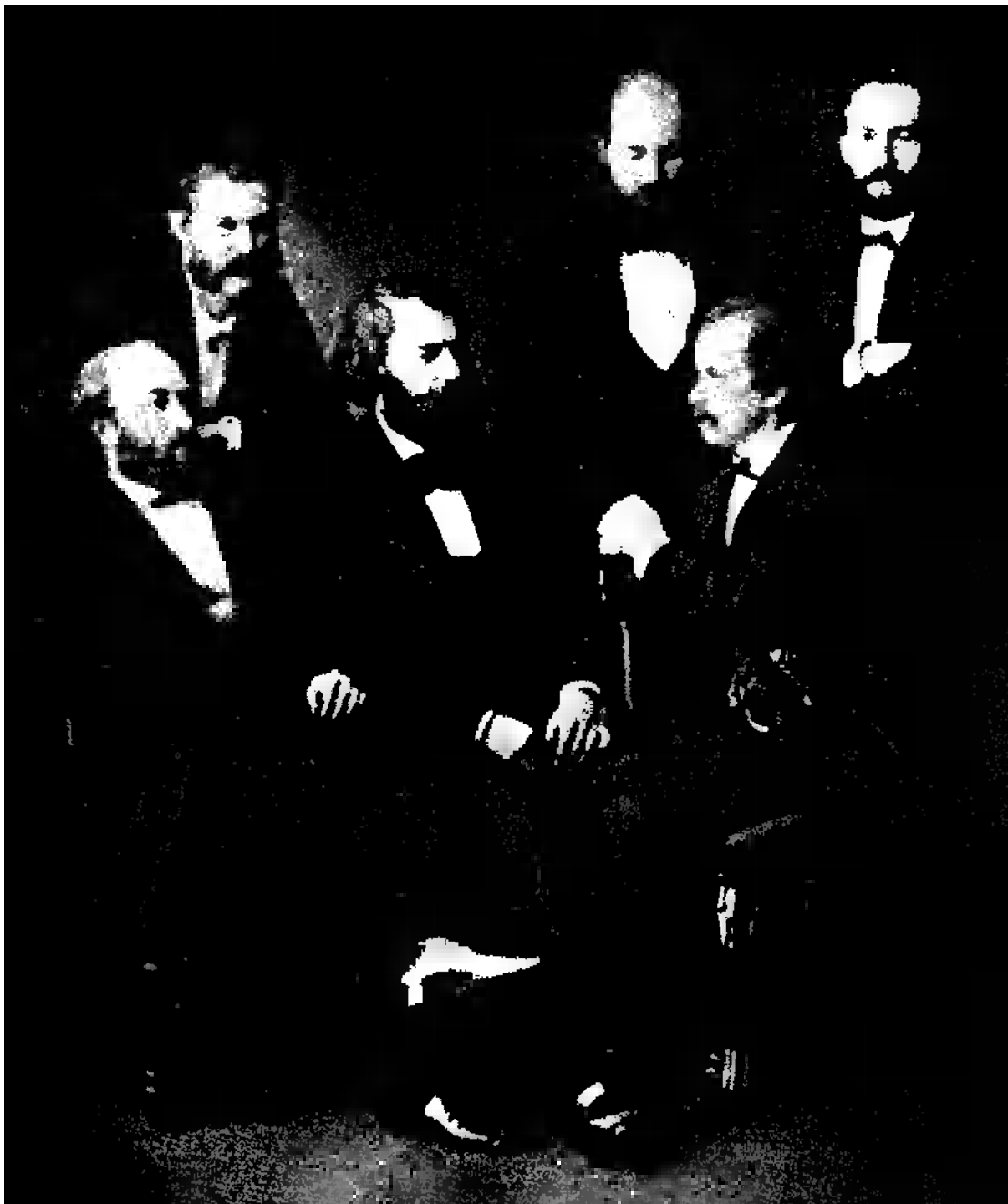
В. В. Стасов
W. W. Stassow



Г. А. Ларош
H. A. Laroche



А. Г. и Н. Г. Рубинштейны
A. G. und N. G. Rubinstein



Н. Г. Рубинштейн с группой профессоров Московской консерватории
N. G. Rubinstein mit einer Gruppe von Professoren des Moskauer Konservatoriums