

Выпуск 1  
Band 1

# РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

RUSSISCHE  
MUSIKLITERATUR



Aus dem Russischen:  
THEO SANDER

# RUSSISCHE MUSIKLITERATUR

Band 1

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

Ausgabe 6,  
überarbeitet und erweitert

VERLAG „MUSIK“  
Zweigstelle Leningrad. 1979

Zusammenstellung und allgemeine Bearbeitung  
Э. Л. ФРИД

Die Arbeit an der ersten Ausgabe wurde unter Mitwirkung folgender Personen  
durchgeführt:

N. A. Wolper. Kapitel I und II, die Abschnitte „Musiktheater“ aus Kapitel III und „A. N.  
Werstowski“ aus Kapitel IV.

O. J. Lewaschewa. Abschnitte „Romanze“ aus Kapitel III, „A. A. Aljabjew“ und „A. L.  
Gurilew“ aus Kapitel IV.

H. A. Listow. Abschnitt „A. J. Warlamow“ aus Kapitel IV.

E. M. Orlowa. Abschnitt "Die russische Musikkultur der ersten Hälfte des XIX.  
Jahrhunderts" aus Kapitel III.

A. N. Sochor. Kapitel V (Ergänzungen des Herausgebers).

E. L. Frid. Kapitel VI.

© Verlag „Musik“, 1979, Änderungen, Ergänzungen.

## EINLEITUNG

Die russische Musik nimmt einen der wichtigsten und ehrenvollsten Plätze in der Familie der Weltmusikulturen ein.

Sie ist vor mehr als zehn Jahrhunderten aus der Gesangs- und Instrumentalkunst der alten Slawen hervorgegangen und hat seitdem einen langen und glorreichen Weg zurückgelegt und allmählich Weltbedeutung erlangt. Diese jahrhundertelange Entwicklung kulminierte im 19. Jahrhundert mit Glinka und Dargomyschski, Borodin und Mussorgski, Tschaikowski und Rimski-Korsakow, Glasunow und Tanejew und an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert mit Rachmaninow und Skrjabin.

Die russische Musikkunst ist aus der Praxis der Volksmusik hervorgegangen und hat für alle Zeiten eine unverbrüchliche Verbindung mit dieser lebensspendenden Quelle bewahrt. So hat sie alle historischen Entwicklungsstufen des Volksbewusstseins widergespiegelt und gleichzeitig die wertvollsten Musiktraditionen der Vorzeit bewahrt und schöpferisch weiterentwickelt. Auf diese Weise entstand im Laufe der Jahrhunderte ihre nationale Originalität. Die russische Musik nahm auch die Errungenschaften der Musikkunst anderer Länder und Völker sensibel auf und entwickelte sich in enger Zusammenarbeit mit anderen Künsten - russischer und ausländischer Literatur, Poesie, Theater und Malerei.

In der Blütezeit der russischen Musik verband sich der nationale Charakter mit einer tiefgründigen und unverwechselbaren Reflexion der wichtigsten Probleme des Jahrhunderts und der Fähigkeit, einen großen universellen Gehalt in einer hellen, einzigartigen Form zu erfassen. Diese Eigenschaften haben stets die Aufmerksamkeit der führenden Persönlichkeiten der europäischen Musikkunst auf sich gezogen. Liszt und Berlioz waren glühende Verehrer von Glinka. Tschaikowskis Musik wurde zu seinen Lebzeiten in vielen Ländern der Welt geliebt und bewundert. Eine Reihe französischer Musiker, allen voran Claude Debussy, erkannten, dass die schöpferischen Prinzipien von Mussorgski, Rimski-Korsakow und Borodin der Keim für eine weitere fruchtbare Entwicklung und Erneuerung der europäischen Musik waren.

Das klassische 19. Jahrhundert der russischen Musik war eine Vorbereitung auf die Kunst der neuen, sowjetischen Ära, die mit der Großen Oktoberrevolution begann. Die Werke der sowjetischen Komponisten Mjaskowski, Prokofjew, Schostakowitsch und vieler anderer, die ihrerseits zu Klassikern wurden, waren fest mit den musikalischen Traditionen ihrer großen Vorgänger verbunden.

Die besten Werke der russischen Musik waren immer von einer tiefen Menschlichkeit geprägt. In den Köpfen ihrer Komponisten waren „Schönheit“ und „Wahrheit“, Ästhetik und Ethik untrennbar miteinander verbunden. Oberstes Ziel der russischen Komponisten war es stets, ein wahrheitsgetreues Bild des Menschen zu schaffen, das seine komplexen Gedanken und Gefühle zum Ausdruck bringt. In den Werken der verschiedenen Gattungen, wie in der Volkskunst, fand nicht nur die Geschichte und das tägliche Leben des Volkes, sein Kampf um die Unabhängigkeit, die wütende Anprangerung sozialer Ungerechtigkeit, sondern auch der leidenschaftliche Wunsch nach Freisetzung seiner geistigen Kräfte, der Kampf um das persönliche Glück des Menschen, ihren Ausdruck. Deshalb kann man die russischen Komponisten, ebenso wie die russischen Schriftsteller, mit Recht als „Baumeister der unsichtbaren Festung, der Festung der Volksseele“ bezeichnen, um es mit Tolstois Worten auszudrücken.

Die Taten der russischen Musiker werden noch deutlicher, wenn man sich vor Augen hält, dass sie unter den schwierigsten Bedingungen des zaristischen Systems, der Leibeigenschaft und des sich rasant entwickelnden Kapitalismus selbstlos

arbeiteten, als Künstler für die Äußerung freiheitsliebender Gedanken streng verfolgt wurden und die gesamte russische Kunst von der herrschenden Elite verächtlich als etwas „Minderwertiges“ im Vergleich zum modischen Westen betrachtet wurde. Maxim Gorki hatte Recht, als er sagte: „Auf dem Gebiet der Kunst, bei der Schöpfung des Herzens, hat das russische Volk eine erstaunliche Kraft entdeckt und unter schrecklichen Bedingungen wunderbare Literatur, erstaunliche Kunst und originelle Musik geschaffen, die von der ganzen Welt bewundert wird. Der Mund des Volkes war verschlossen, die Flügel der Seele waren gefesselt, aber sein Herz hat Dutzende von großen Künstlern der Worte, Töne und Farben hervorgebracht.“

Die Große Oktoberrevolution befreite die „Flügel der Seele“ und eröffnete dem künstlerischen Schaffen in der Geschichte noch nie dagewesene Möglichkeiten. Nach der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution traten alle Formen der Kunst, einschließlich der Musik, in eine neue Phase ihrer Existenz ein und begannen ein neues Leben. Gleichzeitig hat das Interesse an der historischen Vergangenheit unserer heimischen Kunst zugenommen.

Um die Gegenwart zu verstehen und zu schätzen, muss man die Vergangenheit gut kennen. Die Schätze, die im Laufe der Jahrhunderte vom Genie des Volkes geschaffen und von Generation zu Generation weitergegeben wurden, sind unser Erbe, unser Nationalstolz und die wahre Grundlage der sowjetischen Musik.

## KAPITEL 1

### **RUSSISCHE MUSIK BIS ZUM XVIII. JAHRHUNDERT**

#### **MUSIK IN DER ALTEN RUS**

Die zutiefst originelle und einzigartige Musikkunst der Alten Rus ist eine der größten Errungenschaften der Weltkultur. Sie ist reich und vielseitig. Es ist die Kunst der Kiewer Rus, die sich stolz von der Taman-Halbinsel bis zum Oberlauf der nördlichen Dwina und im Westen bis zu den Quellen der Weichsel ausbreitete. Es ist auch die Kunst von Groß-Nowgorod und dem mächtigen Fürstentum Wladimir-Susdal und schließlich von Moskau, das in der tragischen Periode seiner Geschichte, die mit dem Kampf gegen die mongolisch-tatarische Invasion verbunden war, die Bewegung zur Einigung der Rus anführte.

Die Musikkunst der Alten Rus ist eine bedeutende Seite in der Geschichte der Kultur des russischen Volkes von der Antike bis zum Wendepunkt im Leben des Landes im 18. Jahrhundert, als die Umgestaltung durch Peter den Großen das Land auf eine Stufe mit den Großmächten der Welt stellte.

Die Ursprünge der altrussischen Kunst reichen bis in die Antike zurück, zur Zeit der Bildung einer einzigen, wenn auch heterogenen Gruppe slawischer Stämme im 4. bis 6. Jahrhundert. Unsere entfernten Vorfahren waren ostslawische Stämme, die zunächst „Anten“ und später (im 7./8. Jahrhundert) „Reußen“ genannt wurden.

Die alten Slawen waren heidnisch. Sie verehrten die Natur als ein spirituelles Element. Ihrer Ansicht nach lebte die Natur in konkreten, belebten Bildern, bewohnt von guten und bösen Geistern, von denen einige zu Verbündeten im Kampf gegen die Elemente wurden, während andere besänftigt und beschwichtigt werden mussten. Die Verehrung von Gottheiten, die die Kräfte der Natur - Sonne, Wasser und Erde - verkörpern, ist mit dem slawischen Glauben

verbunden. Die Wahrnehmung der Menschen von der Welt, die sie umgab, wurde in der künstlerischen Arbeit bunt und vielfältig dargestellt. Das Kunsthandwerk, alte Erzählungen, Mythen, Legenden und Lieder vermitteln ein Gefühl der Verbundenheit des Menschen mit der Natur und vor allem mit seiner Heimat als Hauptquelle des Lebens.

Die Lieder der alten Slawen waren ein fester Bestandteil ihres Lebens. Magische Riten, die von Gesängen begleitet wurden, sollten die Natur besänftigen und sie großzügig zu den Menschen machen. Andere Riten waren mit der Ehrung der Ahnen verbunden, die nach altem Glauben auch Einfluss auf das Schicksal der Lebenden hatten. Alle wichtigen Ereignisse im menschlichen Leben wurden von Riten begleitet. Die Lieder zu diesen Anlässen bezeichnen wir als „rituelle Lieder“. Diese wiederum werden in Kalenderlieder und Familienlieder des täglichen Lebens unterteilt.

**Lieder des Kalenderkreises.** Ihr Inhalt richtet sich nach dem Wechsel der Jahreszeiten. Im Frühling begrüßten die Menschen das Erwachen der Natur und baten sie, freundlich zu ihnen zu sein. Im Herbst lobten sie die Natur für eine reiche Ernte. Lieder haben bei der Arbeit geholfen, wurden bei Erntefesten gesungen und so weiter. Typische Beispiele für Kalenderlieder sind das Frühlingslied „Frühlingszauber“ (Beispiel 1) und das Arbeitslied „Und wir haben die Lichtung gereinigt“ (Beispiel 2).

1



Ой, ку-ли-ки, жа-во-ро-нуш-ки, при-по-тай-те к нам у ро-до-ныш-ки!

2



*mf.*  
А мы се-чу-чи-сти-ли, чи-сти-ли, ой, дяд-ла-до, чи-сти-ли, чи-сти-ли!  
А мы паш-ню па-ха-ли, па-ха-ли, ой, дяд-ла-до, па-ха-ли, па-ха-ли!

Die musikalischen Merkmale der Kalenderlieder sind bei diesen Beispielen sehr auffällig. Die Lieder sind einstimmig und diatonisch. Ihr Tonumfang ist begrenzt (in diesen Liedern gibt es Terzen-Quarten, selten Quinten). Die melodische Entwicklung basiert auf kurzen Gesängen, die mit der Intonation von Sprache verbunden sind (im Kalenderlied können dies lange „Rufe“ und gesprochene Vokabeln sein).

Viele Kalenderlieder sind Teil der Intonationsstruktur der russischen klassischen Musik geworden. Die Musik von Rimski-Korsakow (die Opern „Snegurotschka“ und „Maiennacht“), Tschaikowski (Musik zu A. N. Ostrowskis Märchen „Snegurotschka“), Kastalski („Ländliche Werke in Volksliedern“) usw. sind markante Beispiele für ihre Verwendung.

**Familien- und Hauslieder.** Seit vielen Jahrhunderten haben die alten Slawen einen gemeinsamen Ritus der Trauer und des Gedenkens an die Verstorbenen gepflegt. Dieser Ritus brachte eines der dramatischsten Genres hervor – das Genre der Klage

– ein Gleichnis, das in vollständiger und perfekter musikalischer und poetischer Form die zutiefst tragischen Seiten des Lebens der Menschen der fernen Vergangenheit verkörperte.

Diese Musik weist Intonationen von Schluchzen und Wehklagen auf. Bemerkenswert ist das Prinzip des Singens einzelner Gesänge, des Glissandierens und der großen rhythmischen Freiheit.

3

Ох, и-ти как и то-ш(и) -  
не хо-ньо! Ай, как за-ка-  
ти по-ся со-лны-шю.

Eine besondere Form der Klage sind die Hochzeitsklagen, die im Rahmen der Abschiedszeremonie der Braut gesungen wurden und ein fester Bestandteil des Hochzeitsrituals waren.

Die sorgfältig aufbewahrten Lieder haben in der mündlichen Musikpraxis des Volkes viele Jahrhunderte überlebt und sich allmählich bereichert und verändert. Sie haben bis in die heutige Zeit überlebt. Das Genre des Klagelieds findet sich zum Beispiel in vielen Werken von Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts, die Bilder von Katastrophen, Trauer und Leid gemalt haben, wie z. B. die Chöre aus den Opern von Glinka (das Weinen über die schlaflose Ljudmila in „Ruslan und Ljudmila“), Mussorgski (die Bitte des Volkes an Boris Godunow, die Zarenkrone anzunehmen), Soloepisoden wie der Gottesnarr aus „Boris Godunow“ und verschiedene andere Episoden in Werken von Schostakowitsch, Swiridow und Prokofjew.

## MUSIKKULTUR DER KIEWER RUS

Bedeutende Errungenschaften der russischen Musikkultur sind mit der Entstehung und Entwicklung der einzelnen Fürstentümer in der Rus verbunden, die sich um Kiew, Nowgorod, Wladimir, Susdal und schließlich Moskau gruppieren. Die Kultur jedes dieser Fürstentümer spiegelt die Eigenheiten ihrer historischen Entwicklung wider.

Die Kiewer Rus entwickelte sich zu einem mächtigen Staat, der große Gebiete um sich herum vereinigte. Im 10. Jahrhundert betrat sie die Bühne der Weltgeschichte. Ihre Hauptstadt Kiew war eine der größten Städte Europas. Bis zur mongolisch-tatarischen Invasion war sie das wirtschaftliche und kulturelle Zentrum aller slawischen Länder im Osten. Hier erreichten Architektur, Malerei, Literatur und Kunst eine nie dagewesene Pracht und Herrlichkeit. Wenn man von der Kiewer Kultur

spricht, kommt man nicht umhin, an den Einfluss von Byzanz zu erinnern, vor allem in der frühen Entwicklungsphase der Stadt.

Die Kiewer Rus hat ihren Nachkommen Denkmäler hoher geistiger Kultur und kreativen Schaffens hinterlassen. Eines davon ist die Sophienkathedrale, die 1037 an der Stelle errichtet wurde, an der Jaroslaw der Weise die Petscheneger besiegte. Die mit Fresken, prächtigen Mosaiken auf goldenem Grund und teurem Marmor geschmückte Kathedrale verblüffte die Zeitgenossen durch ihre majestätische Schönheit. Die Sophienkathedrale wurde zu einem Symbol für den Wohlstand der Kiewer Rus.

Die bekanntesten literarischen Dokumente dieser Epoche sind das „Lied von der Heerfahrt Igors“ (*Igorlied*), das von einem unbekanntem Autor im späten 12. Jahrhundert verfasst wurde, und das „Erzählung der vergangenen Jahre“ (*Nestorchronik*)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Die „Erzählung der vergangenen Jahre“ ist eine historische Chronik, die der Mönch Nestor nach 1110 im Kiewer Petscherska-Kloster (*Kiewer Höhlenkloster*) verfasste. Sie erzählt die Geschichte, „woher das russische Land kommt, wer der erste Fürst in Kiew war und woher das Land Russland stammt“.

Die Musik ist untrennbar mit dem Leben in der Kiewer Rus verbunden. Ihre Funktionen sind verantwortungsvoll und vielfältig. Sie wurde in der Kirche während des Gottesdienstes und auf Kriegszügen, bei Zeremonien und Volksfesten gespielt. Die alten Gattungen der Kalender- und Familienlieder entwickelten sich im Volksleben weiter.

**Bylina** (*Heldenepos*). Das bedeutendste Phänomen in der Musikkunst der Kiewer Rus war die Entstehung neuer Arten von Musik und Poesie. Eine davon ist das Epos der Bylina. Die Bylina in der Kiewer Rus ist ein heroisch-episches Genre. Es ist ein Märchen und eine Geschichte zugleich<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Der Name „Bylina“ tauchte erst im 19. Jahrhundert auf. Davor nannte man sie alte, native oder reckenhafte Lieder.

Die Bylina verherrlichte die Tapferkeit der Kiewer Helden - die Verteidiger der Heimat von Ilja Muromez, Dobrynja Nikititsch, Aljoscha Popowitsch. Sie lobten auch friedliche Werktätige wie Mikula Seljaninowitsch. Die Schöpfer der Belylina waren künstlerisch begabte Geschichtenerzähler aus dem arbeitenden Volk. Daher sind die Helden der Belylina in erster Linie Sprecher der Gedanken und Bestrebungen des Volkes<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Auch die Bylina hatte ihre Darsteller unter den wandernden Bettlern, die „wandernde Wandersänger“ genannt wurden.

Die musikalische Sprache der Bylina ist einzigartig - eine alte musikalische Rezitation, bei der die Improvisation eine wichtige Rolle spielt. Der Interpret einer Bylina versuchte, die subtilen Nuancen eines poetischen Textes zu vermitteln, der reich an Inhalt und lebhaften Bildern war. Er sang ihn, indem er die Intonation veränderte und das Erzähltempo je nach Inhalt der Verse beschleunigte oder verlangsamte. Und da die Bylina viele Verse enthielt, war eine große musikalische Vorstellungskraft des Interpreten erforderlich.

Das folgende Beispiel soll eine Vorstellung von einer Bylina vermitteln:

4

Во цар - стви столь - ном Ки - е - ве, что бы - ло у  
 ня - зя у Вла - ди - ми - ра, бы - лы - ка по - че - сте - н(ы) пир,  
 бы - ло со - бра - нье, сто - по ва - н(и) - и - це.

Die Kiever Bylina hat sich über mehrere Jahrhunderte hinweg entwickelt und gehalten. Das Interesse an ihr hat auch im 19. und 20. Jahrhundert nicht nachgelassen. Davon zeugt nicht nur die anhaltende Aktivität der Volksmärchenerzähler, sondern auch die Arbeit professioneller Komponisten. Viele Episoden, ja das gesamte kreative Konzept von Opern wie Glinkas „Ruslan und Ljudmila“, Borodins „Fürst Igor“ und Rimski-Korsakows „Sadko“ sind von dem traditionellen Epos beeinflusst. Auch sowjetische Komponisten griffen in Werken, die die heroische Vergangenheit des russischen Volkes verherrlichen, auf die Traditionen der epischen Dichtung zurück. Dies war zum Beispiel bei Prokofjews „Alexander-Newski“-Kantate der Fall. Der Einfluss der Bylina-Melodie bestimmte den Charakter einer ihrer wichtigsten Episoden - „Das Lied von Alexander Newski“.

**Snamjona-Gesang.** Ein weiteres bedeutendes Phänomen der Musikkultur der Kiever Rus ist der Snamjona-Gesang (*Krjuki, Altrussische Neume, Bannergesang*). Dies ist das früheste erhaltene Beispiel für eine schriftliche Aufzeichnung des russischen Kirchengesangs<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Diese Art des Gesangs hat ihren Namen von der Art und Weise, wie er aufgezeichnet wurde: Das Wort „Banner“ bezog sich auf eine besondere Art von Zeichen, das zur Aufzeichnung der Gesänge verwendet wurde.

Im Mittelalter nutzte die Kirche Architektur, Malerei und vor allem Musik, um ihre Macht über die geistige Welt der Menschen zu behaupten. Im Gottesdienst in Russland spielte der Gesang eine große Rolle: Instrumentalmusik war ausgeschlossen (im Westen war, wie wir wissen, die Orgel in den religiösen Ritualen stark vertreten). Der Gesang verlieh dem Gottesdienst nicht nur eine besondere Pracht und Feierlichkeit, sondern sollte auch das Weltbild der Menschen in einem religiösen Geist formen. Oft jedoch verliehen die begnadeten Schöpfer der Snamjona-Melodien, ähnlich wie die Meister der Kirchenmalerei, der Musik einen so tiefen universellen Gehalt, dass der Snamjona-Gesang über seine offizielle Rolle hinausging und zu einem Ausdruck ganz irdischer Gedanken und Gefühle wurde. B. W. Assafjew schreibt, dass die Musik der Snamjona-Gesänge, ähnlich wie die alten Chroniken, eine besondere Schönheit der Sprache besitzt, mal „streng konzentriert“, mal „klangvoll“. Sie enthalten „dieselbe Gefühlssphäre, dieselbe Charakterdisziplin, denselben beharrlichen Lebenswillen und denselben gemessenen Rhythmus wie in den Denkmälern der altrussischen Worte, Gemälde, Schnitzereien und Stoffe und Bilder der Fresken“.



Der Snamjona-Gesang ist durch chorische Einzelstimmen, eine so genannte Monodie, gekennzeichnet. Die Bewegung der Melodie ist sukzessive und gemessen, oft basierend auf der Variation des Grundgesangs, dessen Entwicklung immer wieder und beharrlich zum ursprünglichen Klang zurückkehrt (Beispiel 5).

5

Пре - кло - нил е - - си гла - ву  
 пре - до - те - чи со -  
 - кру - шил е - си -  
 гла - вы зми - е - м.

Der aus der Kiewer Rus stammende Snamjona-Gesang überlebte mehrere Jahrhunderte. Er prägte viele wichtige Merkmale der nationalen Musikkultur. Russische Komponisten griffen auf die Intonation des Snamjona-Gesangs zurück, wenn sie den Geist der alten Zeit wiederherstellen und der Musik einen Charakter von strenger Festigkeit verleihen wollten. Als Rimski-Korsakow das Thema von Iwan dem Schrecklichen für seine Oper „Das Mädchen von Pskow“ schuf, gab er ihm ähnliche Snamjona-Gesänge.

**Die Kunst der Skomorochi.** (*Komödianten, Gaukler, Spielleute*) In der Kiewer Rus gab es eine weit verbreitete weltliche Musik, die an den Höfen der Kiewer Fürsten und auf Volksfesten gespielt wurde. Die Schöpfer und Interpreten von Musik und Texten waren Handwerker - Skomorochi. Es handelte sich um eine Art altrussischer Synkretisten, die die Talente eines Musikers, Geschichtenerzählers, Sängers, Tänzers und Zauberers in sich vereinten. Die Skomorochi können mit wandernden Musikern - Spielleuten in Deutschland oder Narren in England - verglichen werden.

Die Kunst der Skomorochi in der Kiewer Rus verdankt sich der Bereicherung durch Musikinstrumente. Chroniken und Bylina erwähnen oft solche weit verbreiteten Instrumente in der musikalischen Praxis der Skomorochi, wie Gusli, Trompete, Tamburin, Flöte, Panflöte, Doppelflöte (eine Art mehrstimmige Flöte) und viele andere. Die demokratische Kunst des Skomorochs erfreute sich großer Beliebtheit beim Volk. Aber die Kirche griff ihn an und betrachtete ihn als „eine Abscheulichkeit Gottes“, als „Ausgeburt des Teufels“. Die Skomorochi wurden aus Kiew verbannt, ihre Instrumente und Sachen wurden verbrannt. Doch nichts konnte die gesunden, starken Wurzeln der Volkskunst zerstören; in Versuchen gewann sie neue Kraft und wurde kühn und hell.

Die künstlerischen Traditionen des Alten Kiew, die mit der Geburt der epischen Poesie, dem Snamjona-Gesang und der Kunst der Spiel Männer verbunden sind, lebten in der Geschichte der russischen Kultur viele Jahrhunderte lang weiter. Sie

waren eine der lebensspendenden Quellen, die die Kreativität der russischen klassischen Komponisten des 19. Jahrhunderts nährten.

## MUSIKKULTUR IN NOWGOROD

Einen unschätzbaren Beitrag zur Entwicklung der altrussischen Kultur leistete Weliki Nowgorod, das zweite Zentrum der Rus nach Kiew.

Die befestigte Stadt Nowgorod überstand die harten Zeiten des mongolisch-tatarischen Jochs und schlug die feindlichen Horden heldenhaft zurück. Im 13. und 14. Jahrhundert wurde die Stadt nicht nur zum wichtigsten Bewahrer der künstlerischen Traditionen der Vergangenheit, sondern vervielfachte sie auch und schuf ihre eigene, unverwechselbare Kultur.

Die Nowgoroder Hochkultur entwickelte sich auf der Grundlage der in der Blütezeit der Kiewer Rus geschaffenen Kultur. Gleichzeitig verherrlichten die Nowgoroder in der Architektur und den Werken der bildenden Kunst, in der Belletristik und der Poesie ihr Schönheitsideal, ihr Weltbild, ihr Verständnis von Wahrheit und Lebenswerten. I. E. Grabar gibt eine anschauliche Charakteristik der Kunst der Nowgoroder: „In seiner Architektur gibt es einfache, aber starke Mauern, ohne aufdringliche Ornamente, die aus seiner Sicht „nutzlos“ sind, kraftvolle Silhouetten, energische Massen... Dasselbe gilt für die Nowgoroder Malerei - leuchtend in den Farben, stark, mutig.“

Die Besonderheit der Nowgoroder Kunst gipfelte im Werk von Theophanes dem Griechen, einem herausragenden Künstler des 14. Jahrhunderts und Begründer einer ganzen Malerschule. Der Grieche bemalte die Nowgoroder Kathedralen mit prächtigen Fresken, die auch heute noch mit ihrer spirituellen Pathetik und der Kraft des Dramas beeindruckten.

**Nowgorods Bylina.** Groß waren die Errungenschaften Nowgorods auf dem Gebiet der Musik, die auch die Identität seines Lebens widerspiegelte. Eine neue Art der Bylina vermittelt eine besonders lebendige Vorstellung vom Geist der Nowgoroder, ihrer Moral und Lebensweise. Die Nowgoroder Bylina ist im Vergleich zur Kiewer Bylina lyrischer, sie hat mehr familiäre Züge. Sie wird oft als Bylina-Novelle bezeichnet. Oft werden ferne Reisen und die damit verbundenen Gefahren beschrieben, aus denen die Helden immer siegreich hervorgehen; laute Feste und Vergnügungen, die den jugendlichen Elan und die schöpferische Initiative der Nowgoroder offenbaren. Eine andere Art von Bylina - die Skomoroshina - wurde in Nowgorod geboren. Dabei handelt es sich um eine Bylina mit sozial denunziatorischem Inhalt, die von einem rauen Humor geprägt ist. Die Figuren der Nowgoroder Bylinen sind in der Regel künstlerisch begabte Menschen: Sänger, Musiker, Skomorochi. Das sind die beliebten Helden des Nowgoroder Epos Sadko, Wassili Buslajew. Hier ist ein typisches Beispiel für ein Nowgorod-Epos über Wassili Buslajew.

6.



В сла\_вом ве\_ли\_ком Но\_ве гра\_де а и жил Бу\_слав до де\_вя\_но\_сто лет,  
с Но\_вым го\_ро\_дом жил не пе\_ре\_чи\_ся, со му\_жи\_ки  
но\_во\_го\_роц\_ки\_ми по\_пе\_рек сло\_веч\_ка не го\_ва\_ри\_вал.

Die musikalische Sprache hat Verbindungen zur alltäglichen Lied- und Tanzmusik. Der Hauptteil des Gesangs, der mehrmals wiederholt wird, variiert.

Die Schöpfer und Interpreten von Nebensprachen waren in der Regel Skomorochi, die in Nowgorod sehr beliebt waren. Ihre Stellung war hier privilegierter als in Kiew. Die Lebensweise in dieser Stadt gab der kreativen Initiative mehr Raum. Die Kunst der Skomorochi hatte einen großen Einfluss auf die Entwicklung der Nowgoroder Kultur. Die Instrumente Domra, Gusli und Gudok<sup>1</sup> wurden im Musikleben von Nowgorod besonders populär.

<sup>1</sup> Saiten- und Streichinstrument.

Die Kunst der Skomorochi war mit der Entstehung des Puppentheaters in Nowgorod verbunden.

Die Kunst der Nowgoroder Skomorochi wurde ebenso wie die der Kiewer in den Werken russischer Komponisten reichlich reflektiert. Als Figuren begegnen wir Skomorochi in Opern von Werstowski (Toropka aus „Askolds Grab“), Rimski-Korsakow (Duda und Sopol in „Sadko“), Borodin (Skula und Broschka in „Fürst Igor“).

**Glockengeläut.** Die Musikkultur von Nowgorod zeichnete sich durch ihre große Originalität aus. Hier entstand und etablierte sich eine bemerkenswerte, einheimische russische Tradition des Glockenlätens, die später in das kirchliche Leben von Pskow, Rostow und anderen Städten Russlands Einzug hielt. Weit über Nowgorod hinaus war die Kunst des Glockenlätens in der Sophienkathedrale und im Jurjewski-Kloster berühmt. Die Glocke erklang nicht nur bei kirchlichen Ritualen. Die Nowgoroder Glöckner gingen in die Geschichte ein, indem sie die Einwohner Nowgorods zur Wetsche versammelten und das Herannahen von Gefahren, Bränden und anderen Unglücksfällen ankündigten.

Die Kunst des Glockenlätens, die in Nowgorod einen hohen Grad an Perfektion erreichte, wurde später zu einem der wichtigsten Merkmale der russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts und verlieh ihr ein helles, nationales Gepräge. Wir hören Glocken in Glinkas „Iwan Sussanin“, und sie werden vom Orchester in Mussorgskis „Boris Godunow“, in Rimski-Korsakows „Das Mädchen von Pskow“ und „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch“ sowie in der Musik von Rachmaninow und Schostakowitsch verwendet.

**Die Entwicklung des Snamjona-Gesangs.** Nowgorod spielte eine wichtige Rolle bei der Entwicklung des Snamjona-Gesangs. Hier entwickelte sich eine melodisch sehr reiche Tradition des Gesangs. Dazu trugen auch die Fähigkeiten talentierter Musiker aus dem Volk bei. Im 16. Jahrhundert hatte die Kunst des Nowgoroder Gesangs<sup>2</sup> ihren Höhepunkt erreicht.

<sup>2</sup> Die Sänger waren Meister des Snamjona-Gesangs, die Snamjona-Melodien komponierten, sie sangen und sie anderen beibrachten.

Ihre glorreichen Vertreter gingen in die Geschichte ein: die Brüder Sawwa und Wassili Rogow, der Musiktheoretiker Iwan Schaidurow, der das System der Aufzeichnung alter Musik perfektionierte. Eine große Errungenschaft der Nowgoroder Kultur war die Einführung der Mehrstimmigkeit in die kirchliche Praxis<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Sein Erscheinen wird mit dem Gesangsmeister Sawwa Rogow in Verbindung gebracht.

**Das Theater.** Das Nowgoroder Theater ist ein helles und unverwechselbares Phänomen. Nowgoroder Theateraufführungen sind nicht nur mit dem Skomorochi-Volkstheater verbunden, sondern auch mit der Theatralisierung von kirchlichen Zeremonien. Es ist bekannt, dass es Aufführungen zu religiösen Themen gab. Solche „Aufführungen“ wurden mit Dekorationen, Kostümen und reicher Musik aufgeführt. Es ist nicht verwunderlich, dass sie einen großen Erfolg beim Volk hatten. In dieser neuen Form der dramatischen Handlung spiegelt sich der Einfluss der weltlichen Kunst auf die kirchliche Kunst wider. Das heitere Volkstheater von Petruschka, das sich in Russland mehrere Jahrhunderte lang großer Beliebtheit erfreute, wurde ebenfalls in Nowgorod geboren.

Nowgorod trug zur Entwicklung der nationalen Kultur viele neue und charakteristische Merkmale bei. Die Bylina-Romanze wurde hier geboren. Nowgorod wird mit der Entstehung und Blüte der Tradition des Glockenläutens und der Chorpolyphonie in Verbindung gebracht. Die Stadt spielte eine wichtige Rolle bei der Entwicklung der weltlichen Kunst, insbesondere des Theaters.

## MUSIKKULTUR DER MOSKAUER RUS

Die Musikkunst der Moskauer Rus spiegelt die ganze Komplexität und Widersprüchlichkeit der Ereignisse wider, die sich im Land zwischen dem 14. und dem 17. Jahrhundert abgespielt haben.

Zu dieser Zeit war der Prozess der Stärkung des Staates in vollem Gange, und die russischen Länder schlossen sich um Moskau zusammen. Moskau lag an der Kreuzung der Handelswege und wurde nicht nur wirtschaftlich immer stärker, sondern gewann auch an militärischer Macht. So war es der Moskauer Fürst Dmitri, dem es gelang, die russischen Streitkräfte unter seinem Banner zu vereinen, um den mongolisch-tatarischen Invasoren einen entscheidenden Gegenschlag zu versetzen. Im Jahr 1380 fand die historische Schlacht von Kulikowo statt, in der dem Feind ein vernichtender Schlag versetzt wurde. Seit dieser Zeit gewann die Rus an Stärke und sein internationales Prestige wuchs. Moskau, das zum Zentrum der politischen Einheit wurde, wird zum Zentrum der russischen Kultur. Doch gleichzeitig brauen sich innerhalb des Landes akute soziale Widersprüche zusammen. Die Privilegien und der schillernde Reichtum der herrschenden Klasse werden durch die Unterdrückung und Unterwerfung des Volkes gesichert, das in bitterer Armut und Ohnmacht lebt. Die Unzufriedenheit der Volksmassen wuchs. In der Kunst spiegelten sich beide Seiten dieses komplexen historischen Prozesses wider, mit Gefühlen von Patriotismus und Nationalstolz und gleichzeitig Schmerz über das Schicksal der einfachen Menschen.

Bemerkenswerte russische Fachleute - Maler, Architekten - haben viele Denkmäler geschaffen, die die Seiten der Geschichte verewigen. Dazu gehören die Mariä-Entschlafens-Kathedrale, die Mariä-Verkündigungs-Kathedrale, die Erzengel-Kathedrale, die Facettenkammer im Moskauer Kreml und die Kathedrale des seligen Basilius, die noch heute durch ihre Pracht besticht<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Die Basilius-Kathedrale wurde 1552 im Auftrag von Iwan dem Schrecklichen zum Gedenken an die Eroberung von Kasan errichtet.

Der Name von Andrei Rubljow, dem größten Vertreter der bildenden Kunst, ist in die russische Kulturgeschichte eingegangen. Der Maler wuchs in den Jahren des großen Kulikowo-Sieges auf. In seinem Werk spiegeln sich die humanistischen Tendenzen wider, die

mit einem Interesse an den Gedanken und Gefühlen des lebenden Menschen verbunden sind. Der höchste Ausdruck des Humanismus in den Werken von Andrei Rubljow war seine berühmte „Dreifaltigkeit“.

Die Literatur dieser Zeit widmet sich verstärkt dem Leben prominenter Staatsmänner und der Geschichte des Staates. Die poetische Erzählung „Sadonschtschina“, ein Denkmal der russischen Literatur, ist sehr typisch. Sie verherrlicht eine Heldentat des Volkes in der Kulikowo-Schlacht.

Die größte Errungenschaft des 16. Jahrhunderts in der russischen Kultur war der Beginn des Buchdrucks, der mit dem berühmten russischen Erstdrucker Iwan Fjodorow verbunden ist.

Wesentliche Fortschritte im 17. Jahrhundert brachten Aufklärung und Wissenschaft. Es besteht ein großes Interesse an praktischen wissenschaftlichen Erkenntnissen. Die Entwicklung der Aufklärung wurde durch die Eröffnung neuer Bildungseinrichtungen und insbesondere der Slawisch-Deutschen Akademie begünstigt. Die Russen zeigten großes Interesse an der Wissenschaft im Ausland und informierten sich über europäische Errungenschaften in Astronomie, Medizin, Mathematik und Geografie. Russen reisten häufig ins Ausland, und Vertreter ausländischer Kulturen hielten Einzug in das russische Leben. Dies war die erste Phase der Annäherung und gegenseitigen Beeinflussung der russischen und westeuropäischen Kulturen.

Die Musikkultur der Moskauer Rus entwickelte sich intensiv.

**Das historische Lied.** Eine Reihe von Volksliedern beschreibt große historische Ereignisse - den Kampf gegen das mongolisch-tatarische Joch, die heldenhafte Verteidigung Moskaus und den Feldzug Jermaks nach Sibirien. Auch das Genre des historischen Liedes entstand zu dieser Zeit. Eines der populären Lieder des 16. Jahrhunderts erzählt von der Eroberung Kasans. Die Helden des Liedes sind einfache Leute - Kanoniere, denen es gelang, die dicken Mauern der Festung zu sprengen. Einige Versionen des Liedes haben bis ins 19. Jahrhundert überlebt. Der Text einer davon wurde von Mussorgski für das Lied von Warlaam in seiner Oper „Boris Godunow“ verwendet. Tragische Lieder „über die Tatarengefangenschaft“ entstanden ebenfalls in dieser Epoche. Vom Volk wurden viele Lieder über Iwan den Schrecklichen komponiert. Das Volk verherrlichte zwar seinen Kampf gegen fremde Eindringlinge, gegen verräterische Bojaren, verurteilte aber gleichzeitig seine Grausamkeit ihnen gegenüber. Die Lieder haben auch viel mit dem Protest gegen soziale Ungleichheit und menschliche Unterdrückung zu tun.

**Das Langlied.** Das Langlied, eines der hellsten und originellsten Phänomene der nationalen Kunst, wurde in dieser Phase geboren. Es ist die erste lyrische Gattung in der Geschichte der russischen Volkskunst. Die langgeträumten Lieder erzählen von der jahrhundertelangen Sehnsucht nach Freiheit und drücken ihre Gefühle über die Notlage der russischen Bauern aus. Viele der Lieder sind dem bitteren Schicksal der russischen Bäuerinnen gewidmet. Die Melodie des Langliedes ist die bemerkenswerteste und unnachahmlichste von allen. In keiner der vorangegangenen Gattungen des Liedguts war die Melodie jemals so breit gefächert. Die Geburt der gebrochenen Melodie wurde über viele Jahre der russischen Kantilenenliedbildung vorbereitet. Ihre Vorläufer waren sehr ferne Gesänge in altrussischen Klageliedern und kurze lyrische Einschübe in historischen Liedern. Nun bricht der lyrische Anfang frei nach außen durch. Das Lied fließt wie ein unerschöpflicher Strom. Man hört eine tiefe menschliche Trauer, und man hat das Gefühl, als ob weite russische Felder und Steppen darin eingepägt sind. Aus einem kurzen Anfangsgesang erwachsend, entwickelt sich die Melodie kontinuierlich weiter, erweitert ihren Umfang, verlängert

sich, schafft neue Varianten und bereichert sich dabei um immer neue emotionale Schattierungen.

Die Langlieder wurden vom Chor gesungen. Nach und nach gesellten sich andere Stimmen zum ursprünglichen Chor hinzu, fügten sich ein, umgaben ihn mit Varianten und verschmolzen zuweilen im Einklang mit ihm. Die Kunst der volkstümlichen Mehrstimmigkeit ist aus solchen freien Improvisationen hervorgegangen.

Die Musik nimmt im Langlied die führende Position ein, während der poetische Text nur als Rahmen für die freie melodische Entwicklung dient. Dies erklärt die Fülle von unterbrochenen, nicht gesungenen Wörtern, verbalen Wiederholungen und überflüssigen (vom Standpunkt des Textes aus gesehen) Einwüfen. All dies ist die Grundlage für das Entstehen der ausdrucksstärksten Gesänge und für die Schaffung eines einzigen, ununterbrochenen musikalischen Flusses.

Als Beispiel für eine lange Melodie nehmen wir die monomelodische Version von „Ach, kein einziger Pfad im Feld“.

The image shows a musical score for a monomelodic version of the song "Ach, kein einziger Pfad im Feld". The score is written on four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a tempo marking of quarter note = 58. The lyrics are written below the notes. The melody is characterized by long, flowing lines with many ties, creating a continuous melodic flow. The lyrics are: "Ах, не о - дна, а - ах, во по - ле з. ... до - ро... ах, во по - ле до - ро - же - -нька про - ле - га... о - ой, ах, в по - ле".

Die Intonation und die künstlerischen Prinzipien des Langliedes haben die Entwicklung der russischen nationalen Musiksprache stark beeinflusst. Das Werk von Glinka, Mussorgski, Borodin, Rachmaninow, Prokofjew, Swiridow und vielen anderen Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts ist im wahrsten Sinne des Wortes voll von Liedern, die ihren Ursprung im Liedgut haben. Dies erklärt den besonderen, unnachahmlichen Gesangscharakter der russischen Musik, der den Ausländer schon immer fasziniert hat.

**Neue Phänomene in der kirchlichen Musik.** Die Entwicklung der Kirchenmusik im 14. bis 16. Jahrhundert war eine große Leistung. Der Einfluss des Volksliedes auf den Kirchengesang, der schon vorher spürbar war, wurde mit dem Aufkommen des Langliedes noch deutlicher. Das ist nicht verwunderlich: die Sänger und Gemeindemitglieder waren Vertreter des Volksmilieus. Sie waren es, die den lebendigen Atem des Volksliedes in den Snamjona-Gesang einbrachten. Die Bereicherung des Snamjona-Gesangs mit hellen Melodien ist eine bedeutende

Errungenschaft der neuen Zeit. Wir haben wunderbare Melodien des berühmten Moskauer Chorsängers Fjodor Krestjanin<sup>1</sup> aus dem 16. Jahrhundert erhalten.

<sup>1</sup> Fjodor Krestjanin diente am Hof von Iwan IV. Er hatte viele Schüler und Gefolgsleute.

Hier ist eine von ihnen:

8

На го ру у че  
ни но мо ни  
ду щн мо за  
зе ме но е  
во зне се  
ни в

Im 16. Jahrhundert entstand aus der Moskauer Schule der Kantoren die älteste Form der kirchlichen Mehrstimmigkeit, der so genannte mehrstimmige Gesang. Er erhielt seinen Namen von der Art der Aufzeichnung: die Stimmen wurden übereinander aufgezeichnet, wie Zeilen in der Partitur. Der am weitesten verbreitete Typ des mehrstimmigen Gesangs war der dreistimmige Gesang<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Die Hauptstimme war hier die mittlere Stimme, die „Art und Weise“, mit dem „oben“ darüber und dem „unten“ darunter.

Ein typisches Merkmal dieses Stils ist die zwei- und dreistimmige polyphone Struktur, die in vielerlei Hinsicht mit dem russischen Volkslied verwandt ist. Am Ende des 16. Jahrhunderts hielt der mehrstimmige Stil Einzug in die russische Musik. Er wird im Abschnitt über das 17. Jahrhundert ausführlicher behandelt.

**Die weltliche Musik** ist auf vielfältige Weise vertreten. Ein wichtiges Ereignis im kulturellen Leben der Rus war die Gründung des Hofchors an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert. Er setzte sich aus den begabtesten und gebildetsten Meistern der Gesangskunst der damaligen Zeit zusammen. Dieser Chor, der als „Chor der

singenden Beamten des Fürsten“ bezeichnet wurde, nahm häufig an feierlichen Hofzeremonien teil und begleitete den Zaren auf seinen Reisen zur Kirche und auf Feldzügen. Die Kunst der Skomorochi war immer noch sehr beliebt, obwohl Zar Alexej Michailowitsch 1648 ein Statut gegen sie erließ. Offiziell wurde ihre Kunst als „Spielplatz des Teufels“ und „hässliche Taten“ gebrandmarkt, aber die Skomorochi waren nach wie vor gern gesehene Gäste an allen Feiertagen. Neu im Musikleben der Rus war das zunehmende Interesse an der westeuropäischen Kultur, das sich in der Einladung von Musikern aus dem Ausland und ihrer Einführung in europäische Musikinstrumente niederschlug.

Das wichtigste Ergebnis der Entwicklung der russischen Musik in dieser Phase war die Geburt des Langliedes und die Durchsetzung der Mehrstimmigkeit in der Kirchenmusik. Diese Errungenschaften dienten als Grundlage für die Entstehung der russischen Musik in einer neuen Phase ihrer Geschichte.

## **NEUE PHÄNOMENE DER RUSSISCHEN MUSIKKULTUR IM 17. JAHRHUNDERT**

Wir betrachten das 17. Jahrhundert als eine der wichtigsten Etappen in der Geschichte der russischen Kultur.

Das 17. Jahrhundert nimmt eine Übergangsposition zwischen dem russischen Mittelalter und dem Beginn einer neuen Epoche in der Geschichte des Landes im nächsten Jahrhundert ein. Es ist auch eine neue Etappe bei der Gründung und Stärkung des Staates. Russland umfasste nun die Ukraine, das Wolgagebiet, einen bedeutenden Teil Sibiriens und den Fernen Osten. Gleichzeitig war das 17. Jahrhundert eine Zeit zunehmender Klassenwidersprüche. Die Volksmassen waren einer doppelten Unterdrückung ausgesetzt: der Unterdrückung durch die lokalen Feudalherren und der Stärkung der staatlichen Macht. All dies führte zu einem kolossalen Ausmaß der Volksbefreiungsbewegung. Sie gipfelte in den von Iwan Bolotnikow (1606-1607) und Stepan Rasin (1667-1671) angeführten Aufständen. All diese Ereignisse wirkten sich zwangsläufig auf die Entwicklung der russischen Literatur, Musik und Malerei aus. Sie zeichneten sich nun besonders durch ein aktives Interesse an den drängenden Problemen des Lebens aus. In der Literatur ist sie mit der Schaffung von Werken unterschiedlicher Themen und Gattungen verbunden: historische und alltägliche Geschichten, Chroniken, Reisebeschreibungen. Bezeichnend ist das Auftauchen satirischer Geschichten, die sich über die Lasterhaftigkeit und Heuchelei der Bojaren und des Klerus lustig machten („Schemjakins Hof“, „Die Geschichte von Jersch Jerskowitsch“). Das herausragende Werk des 17. Jahrhunderts war „Die Geschichte von Trauer und Böse“. Es steht den Mustern der Volksdichtung nahe, wird in epischen Versen erzählt und wirft akute Fragen über den Sinn der Existenz und die Berufung des Lebens auf.

In der Malerei, wie auch in der Literatur, gibt es einen zunehmenden Wunsch nach Realismus. Immer häufiger ist das Modell des Künstlers eine reale Person und das Leben um sie herum. Damit verbunden ist der Versuch, die individuellen Eigenschaften der dargestellten Personen zu vermitteln und eine räumliche Perspektive zu schaffen. Eine große Errungenschaft der russischen bildenden Kunst des 17. Jahrhunderts auf dem Weg zur Beherrschung der realistischen Schreibmethoden war das Erscheinen von Porträts - „Parsuna“, in denen die Künstler ihre Zeitgenossen porträtierten<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> „Parsuna“ ist ein abgeändertes Wort für „Person“.

Die Neuerungen wirkten sich auch auf die Ikonenmalerei aus. Der herausragende Meister Simon Uschakow schuf wunderschöne Beispiele der Porträtmalerei im Rahmen religiöser Themen<sup>2</sup>.



<sup>2</sup> Die Wände des berühmten Kolomenskoje-Palastes in der Nähe von Moskau wurden unter der Leitung und mit persönlicher Beteiligung von Simon Uschakow bemalt.

Die musikalische Kunst des 17. Jahrhunderts entwickelte sich, wie zuvor, in drei Hauptrichtungen: Volksmusik, Kirchenmusik und weltliche Musik.

**Lieder des Rasin-Zyklus.** Die Volkskunst brachte den Protest des Volkes gegen die zunehmende Unterdrückung zum Ausdruck. Die freiheitsliebenden, antifeudalen und antistaatlichen Motive werden in der Volkskunst entscheidend. In zahlreichen Liedern über Stepan Rasin pries das Volk nicht nur seinen geliebten Helden, sondern protestierte auch gegen die Verleumdungen der Bojaren gegen die Aufständischen.

Der Aufstand von Stepan Rasin ist mit einer der bedeutendsten Errungenschaften der russischen Musik des 17. Jahrhunderts verbunden - dem Rasin-Zyklus. Durchdrungen von einem Gefühl des Protests gegen Unterdrückung und zur Verherrlichung des jahrhundertelangen Traums des Volkes von der Befreiung, geht er in seinen Traditionen auf die bemerkenswerten Muster des russischen historischen Liedes zurück - den Liedern der Freischärler aus dem 16. Jahrhundert. Sie sind die ersten, die das kollektive Bild eines leidenden, aber stolzen Volkes zeichnen, das sich seinen Unterdrückern nicht beugt. Die Musik dieser Lieder zeichnet sich durch einen weitgespannten melodischen Gesang aus. Ihr Charakter ist in der Regel willensstark und aktiv. Gelegentlich enthalten sie lyrische Noten. Bis zum 19. Jahrhundert waren diese Lieder bei den Paraden sehr beliebt. Sie waren besonders beliebt: „Du steig auf, rote Sonne“, „Ach, lasst uns zusammenkommen, Freunde“, „Oh, auf freien Steppen“, „Wie es bei uns an der Wolga war“. Hier ist ein Beispiel für ein solches Lied:

9

Как у нас бы .. ло на Вол .. ге -  
Не чер - ным то за - чер - не лось,  
не чер - ным то за - чер - не лось.  
не бе - лым то за - бе - ле лось.

Von den Liedern des Rasin-Zyklus geht es weiter ins 18. Jahrhundert, zu den Liedern des Aufstandes von Jemeljan Pugatschow.

**Die Kirchenmusik.** In der Mitte des 17. Jahrhunderts erreichte die Kultur des Snamjona-Gesangs, die bereits seit etwa 500 Jahren existierte, ihren Höhepunkt. Ab dem 17. Jahrhundert begann ein neuer Typus der Chorpolyphonie, der sogenannte mehrstimmige Gesang<sup>1</sup>, in die russische Chormusik einzudringen.

<sup>1</sup> „Mehrstimmig“ kommt von dem Wort „Partei“ (vgl. „Partitur“).

Mit ihm hat sich in die russische Chormusik ein dreistimmiger oder vierstimmiger chorisches-harmonischer Stil eingeführt, obwohl in einigen Fällen auch eine Verbindung zum vorherigen Subvokalen-Polyphoniestil erhalten blieb.

Der mehrstimmige Gesang entwickelte sich rasch und erreichte gegen Ende des 17. Jahrhunderts bereits die höchsten Formen der erweiterten Mehrstimmigkeit in kirchlichen Festkompositionen, den Konzerten. Diese Konzerte wurden im Rahmen eines Gottesdienstes aufgeführt, dessen Teil sie waren. Die acht-, zwölf- und vierundzwanzigstimmigen Konzerte wurden für zwei oder drei Chöre geschrieben. Jeder dieser Chöre bildete eine eigenständige und unabhängige Gruppe. Dadurch war es möglich, die Aufführungsstruktur zu variieren: je nach Bedarf konnte ein Konzert von einem, zwei oder drei Chören gesungen werden.

Hier ist ein Beispiel aus einem Konzert eines unbekanntes Autors:

The image shows a musical score for three voices, labeled Хор I, Хор II, and Хор III. Each voice part consists of a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are in Russian and are:
   
Хор I: Да вос-тру бят, да вос-тру бят,
   
Хор II: Да вос-тру бят, да вос-тру
   
Хор III: Да вос-тру бят, да вос-тру..
   
The score is written in a 17th-century style with mensural notation and includes various musical ornaments and dynamics.

Der mehrstimmige Stil wurde in den Werken des herausragenden Musiktheoretikers, Lehrers und Komponisten Nikolai Dilezki<sup>2</sup> begründet. In seiner berühmten Abhandlung „Musikalische Grammatik“ legt Dilezki die theoretischen Grundlagen des mehrstimmigen Stils dar und gibt den Komponisten praktische Ratschläge.

**Die weltliche Musik** machte im 17. Jahrhundert erhebliche Fortschritte. In ihr manifestierte sich der für die Kunst dieser Zeit übliche Wunsch, aus der geschlossenen Welt der religiösen Gefühle in die Welt der irdischen Erfahrungen, Freuden und Sorgen der einfachen Menschen zu entkommen. Dies drückte sich in der Erscheinung der Kantate aus - einem mehrstimmigen Haushaltslied für die Hausmusik. Religiöse Texte wurden in der Kantate weiterhin verwendet, aber sie

waren lediglich ein Anlass, um menschliche Gefühle auszudrücken. Manuskriptartige Sammlungen von Kantaten unbekannter Autoren sind bis heute überliefert. Kantaten des 17. Jahrhunderts sind dreistimmige Strophengesänge, bei denen sich die beiden oberen Stimmen parallel in Terzen bewegen, während die untere Stimme den harmonischen Hintergrund bildet. Dies ist zum Beispiel ein sehr weit verbreiteter geistlicher Gesang „Freut euch“, der der Mutter Gottes gewidmet ist (in der altrussischen Kunst ein Symbol der ewigen Weiblichkeit und der Allvergebung):

11

ра-дуй-ся, ра-дость тво-ю вос-пе-ва-ю, сим бо по-чаль мо-  
 -ю всю у-спа-жда-ю. Ра-дуй-ся, Де-во, радуй-  
 -ся, радуй-ся, радуй-ся, радуй-ся, взы-ва-ю.  
 радуй-ся, радуй-ся,

Später, im 18. Jahrhundert, wurde die Kantate mit neuen Inhalten angereichert, und es entstanden zahlreiche Varianten<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Im 18. Jahrhundert waren Kantaten mit festlichem, humorvollem Inhalt und Grußbotschaften weit verbreitet.

Die Kantate war ein Teil der Hausmusik, während andere bei großen Festen auf den Straßen und Plätzen der Stadt aufgeführt wurden.

Die Entwicklung der Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert war ebenfalls von zahlreichen Entwicklungen geprägt. Russland wird mit europäischen Formen der Instrumentalmusik vertraut. In den Häusern der Würdenträger erscheinen europäische Instrumente: Cembalos und Clavichorde. Russische Adlige gründen Aufführungsgruppen nach europäischem Vorbild und organisieren Konzerte von Instrumentalensembles. Am Zarenhof war das „Orgelspiel“ sehr beliebt, dessen Vordenker der berühmte polnische Organist Simon Gutowski war.

Eine große Rolle bei der Entwicklung der weltlichen Musik im Russland des 17. Jahrhunderts spielten die verschiedenen Formen von Theateraufführungen. Dazu gehörten religiöse Handlungen in Kirchen und Aufführungen in Theatern, die verschiedenen Bildungseinrichtungen angeschlossen waren (diese Theater wurden Schultheater genannt). Das Hoftheater, das 1672 unter Zar Alexei Michailowitsch gegründet wurde, war ebenfalls von großer Bedeutung. Bei allen Aufführungen, die damals in Russland stattfanden, wurde in großem Umfang Musik verwendet - Instrumental-, Gesangs- und Chormusik. Oft waren auch ein Orchester und eine Orgel an den Aufführungen beteiligt.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts beginnt die weltliche Musik eine bedeutende Rolle im geistigen Leben der russischen Gesellschaft zu spielen. Sie beginnt auch, zunehmend fruchtbare Kontakte mit der Kultur anderer Nationen zu knüpfen. Der Einfluss der musikalischen und literarischen Traditionen der Ukraine und Weißrusslands war besonders spürbar.

Das 17. Jahrhundert war nicht nur eine Zusammenfassung jahrhundertelanger Erfahrungen in der Vergangenheit. Es war ein Wendepunkt in der Entwicklung der russischen Kultur. Es war die Geburtsstunde neuer, sehr wichtiger Formen der Musikkunst. Dazu gehören die Lieder des Rasin-Zyklus in der Volksmusik, das mehrstimmige Choralkonzert in der Kirchenmusik und die Kantaten - die ersten Beispiele für kammermusikalische Lyrik. Das 17. Jahrhundert war für Russland durch die Entstehung der Theatermusik und die Einführung europäischer Formen der Instrumentalmusik gekennzeichnet. All dies diente als fruchtbarer Boden, auf dem sich die Musikkultur des vorklassischen 18. Jahrhunderts entwickeln sollte.

## KAPITEL II

### RUSSISCHE MUSIKKULTUR DES XVIII. JAHRHUNDERTS

„Das Zeitalter der Vernunft und der Aufklärung“, „das große Zeitalter“, - so sagten die großen Denker der Vergangenheit über das 18. Jahrhundert. Es ist daran zu erinnern, dass dies im Leben der europäischen Staaten ein Jahrhundert großer sozialer Umwälzungen war, das in der französischen bürgerlichen Revolution gipfelte. Das 18. Jahrhundert war geprägt von großen Errungenschaften auf dem Gebiet der Philosophie und der Kunst, wo die Ideologie der Vernunft und der von religiösen Vorurteilen freie Kult des Menschen vorherrschend wurden. Die Welt kennt die Namen von Diderot, Holbach, Voltaire und Rousseau, Goethe und Schiller. In der Musik ist es das Zeitalter Bachs, Glucks, Händels, Haydns, Mozarts und Beethovens, das Zeitalter der Geburt der beiden Schulen des Symphonismus - der Mannheimer und der Wiener Schule.

Das 18. Jahrhundert ist eine wichtige Etappe in der russischen Geschichte. Das Land begibt sich auf den gesamteuropäischen Weg der Schaffung neuer sozialer Grundlagen für Leben, Wissenschaft und Kultur. Es lernte, baute auf und etablierte sich als Gleicher unter Gleichen im Wettbewerb mit den stärksten Mächten der Welt. Das 18. Jahrhundert war jedoch von einem intensiven Klassenkampf geprägt, der zu einer der größten und dramatischsten Massenaktionen des Volkes gegen seine Unterdrücker führte - dem Aufstand von Jemeljan Pugatschow in den 70er Jahren. Das bewegte Leben im Russland des 18. Jahrhunderts regte die Entwicklung aller Formen des sozialen Bewusstseins, des wissenschaftlichen und kreativen Denkens an.

Die Entwicklung der russischen Wissenschaft im 18. Jahrhundert ist in erster Linie mit dem Namen Lomonossow verbunden - einem Denker, Wissenschaftler und Schriftsteller, dessen umfangreiches und vielseitiges Wirken Ähnlichkeiten mit den Titanen des Renaissance-Geistes - Michelangelo und Leonardo da Vinci - aufweist. Das 18. Jahrhundert ist auch mit den Aktivitäten begabter russischer Erfinder verbunden, Nachkommen des Volkes - Polsunow und Kulibin. Im System der Bildung und Aufklärung gab es viele neue Entwicklungen. In Russland wurden Schulen, die Universität, die Akademie der Wissenschaften, die Akademie der Künste eröffnet, Bildungseinrichtungen für Vertreter von Adelsfamilien gegründet - das Adelskorps und das Smolny-Institut für adlige Mädchen.

Die russische Kultur hat zwar von den gesamteuropäischen Errungenschaften profitiert, ist aber immer ihren einheimischen Traditionen treu geblieben. Über Jahrhunderte hinweg haben die Menschen ihr Ideal von Schönheit und Wahrheit verteidigt und es mit Sorgfalt und Liebe durch die Stürme der Geschichte getragen. Auf dieser Grundlage entstand ein zutiefst originelles Werk der führenden Persönlichkeiten der russischen Kultur des 18. Jahrhunderts.

Die Entwicklung der Musikkultur im 18. Jahrhundert war äußerst intensiv. Es entstanden neue Formen des weltlichen Musizierens, und die Grundlagen der musikalischen Bildung und der Aufführungskunst wurden gelegt. Das Ende des 18. Jahrhunderts stand im Zeichen der Entstehung der russischen Komponistenschule. Die Voraussetzungen für all dies wurden in der Ära Peters I. geschaffen, unter dem die Musik einen offiziellen Platz im geistigen Leben der Gesellschaft erhielt. Von da an wurde sie zu einer notwendigen und unverzichtbaren Voraussetzung für die umfassende Bildung und Ausbildung der Persönlichkeit. Peter widmete der Musikerziehung große Aufmerksamkeit, weil er glaubte, dass sie seinen umgestaltenden Zwecken dienen konnte und dem Geist seines Staates entsprach. Durch besondere Erlasse führte Peter I. die Musik in das Leben des Hofes und in den Alltag ein.

**Musik im Alltagsleben.** Die weltliche Musik entwickelte sich intensiv - sie war ein unverzichtbarer Bestandteil der von Peter dem Großen eingerichteten Versammlungen, der Abende in den Häusern einflussreicher Personen, der öffentlichen Zeremonien und der Hoffeste<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Die Versammlung wird in A. Tolstois Roman „Peter der Erste“ beschrieben.

Die Kammermusikabende spielten auch eine wichtige Rolle bei der Entwicklung weltlicher Musikformen, die ebenfalls auf besonderen königlichen Erlass hin veranstaltet wurden. Ihre Teilnahme war für den inneren Kreis des Zaren strengstens vorgeschrieben. In den Konzerten wurden Werke berühmter Komponisten aus dem 17. und 18. Jahrhundert aufgeführt: Corelli, Telemann, Kaiser. Dies war Teil des allgemeinen Prozesses der Einführung des russischen Adels in die europäische Kultur. Die europäische Musik, die anfangs mit Gewalt aufgezwungen wurde, wurde bald von vielen geliebt. Eine Vielzahl von Formen der Hausmusik verbreitete sich. Das Spiel auf dem Clavichord, der Violine und der Flöte kam in Mode. Bei Hauskonzerten wurden galante Lieder (Arien), Liedergesänge philosophischen, lyrischen und alltäglichen Inhalts gesungen: Liebeslieder, Scherze, Glückwünsche; einige von ihnen wurden zu den Gedichten von Lomonossow und Trednakowski geschrieben. Alle Tanzabende wurden von Musik begleitet. Polonaise, Anglaise und vor allem das exquisite und anmutige Menuett erfreuten sich großer Beliebtheit und wurden nicht nur bei Tanzabenden gespielt, sondern oft auch in Hauskonzerten in zahlreichen Arrangements für verschiedene Ensembles aufgeführt. In der damaligen Poesie waren sogar Gedichte weit verbreitet, die

speziell dafür konzipiert waren, „auf der Stimme“ (d.h. auf der Melodie) „menuettartig“ vorgetragen zu werden.

Die Militärmusik entwickelt sich. Seit 1711 verfügt jedes Regiment über ein Orchester, das bei militärischen Zeremonien mitwirkt. Die Musik spielte eine neue Rolle bei den nationalen Feiern und Veranstaltungen, die während der Herrschaft Peters des Großen zu Ehren wichtiger Ereignisse im Leben des Landes stattfanden: der Sieg bei Poltawa und der Abschluss des Friedens von Nystad.

Die Zeremonien waren aufwendig. Dazu gehörten unbedingt theatralische Umzüge und Begrüßungszeremonien. Die siegreichen Helden mussten, mit Lorbeeren gekrönt, unter den Triumphbögen hindurchziehen. Festliche Orchester- und Chormusik wurde gespielt. Ziel der Feierlichkeiten war es, die Sieger zu verherrlichen und Gefühle von Nationalstolz und Patriotismus zu wecken. Eine der besonderen musikalischen Gattungen des 18. Jahrhunderts - Groß- oder panegyrische Kantaten<sup>1</sup> - war mit den Feierlichkeiten verbunden.

<sup>1</sup> Sie werden auch als Vivat-Kantaten bezeichnet.

Es war ein musikalisches und poetisches Genre, das die heroisch-patriotischen Gefühle der Ära Peters des Großen zum Ausdruck brachte. Seine einfachen, einprägsamen Verse und seine Musik sorgten für eine weltweite Popularität.

Die Musik der Begrüßungskantaten hat ihre Wurzeln in der Tradition der Kantaten des 17. Jahrhunderts. Doch während der alte häusliche Gesang durch Lyrik, Sanftheit und einen herzlichen Erzählton gekennzeichnet war, hat die Begrüßungskantate Züge eines festlichen Hymnenmarsches. Dies wird durch die Beschwörung von Fanfarenklängen, eine aktive Rhythmik und das Vorherrschen von Forte- und Fortissimo-Tönen erreicht. Die Kantaten wurden mit einer „Trompetenstimme“ vorgetragen. „Kantaten zum Abschluss des Friedens von Nystad“ wurde 1721 im Zusammenhang mit dem Ende des langen Krieges mit den Schweden geschrieben:

Ра\_дуй\_ся Рос\_ско зем\_ле. Ра\_дуй\_ся Рос\_ско зем\_ле.

Ра\_дуй\_ся Рос\_ско зем\_ле. Ли\_куй, ли\_куй, ли\_куй и ве\_се\_ли\_ся.

Ли\_куй, ли\_куй, ли\_куй, швед, у\_ми\_ри\_ся, Ви\_ват,

ви\_ват, ви\_ват,

ви\_ват го\_стю чрез\_ды\_чай\_ну,

Die Tradition der Begrüßungskantaten beeinflusste die Entstehung der Gattung der festlichen Festkantaten, Hymnen und Märsche in den Werken russischer Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts. Der Chor „Ruhm“, der Glinkas Oper „Iwan Sussanin“ beschließt, geht mit seinem hymnischen Charakter und der Verbindung von Gesang und Marschschritt auf die ferne Tradition der Festkantaten zurück.

Ein großes Ereignis im kulturellen Leben Russlands war die Eröffnung des ersten öffentlichen Theaters, die 1702 in Moskau stattfand. Das Theater wurde „Komödienpalast“ genannt. Die Inszenierungen wurden zunächst von eigens eingeladenen deutschen Schauspielern unter der Leitung des Unternehmers Johann Kunst aufgeführt, doch schon bald stießen russische Schauspieler zur Truppe. Das Repertoire bestand hauptsächlich aus Stücken von Moliere und Calderon. Die Eröffnung des ersten öffentlichen Theaters war von großer Bedeutung für das kulturelle Leben Russlands. Mit dem Kunst-Theater wurden die Künste zum ersten Mal den Massen zugänglich gemacht und die Voraussetzungen für die Entwicklung des Theaterlebens im Lande geschaffen. Es spielte auch eine wichtige Rolle bei der Entwicklung der Musikkultur, da Lieder, Chöre und Instrumentalmusik in allen Aufführungen eine wichtige Rolle spielten.

**Die Oper.** Die russische Oper als nationales Kulturphänomen entstand in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts. Dem ging jedoch eine lange Zeit der Aneignung einer neuen Kunstform durch die Zuhörer voraus, die zu diesem Zeitpunkt im Westen bereits weit verbreitet war. Die ersten Opern, die in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts auf der russischen Bühne aufgeführt wurden, stammten von Ausländern. Der Hof der Kaiserin Anna Ioannowna wollte nicht hinter der europäischen Mode zurückbleiben und lud italienische Opernensembles ein, die das Genre der Opera seria dem russischen Publikum vorstellten. Die Neuheit war ganz nach ihrem Geschmack. Der italienische Komponist F. Araja, der mit seinem Ensemble kam, blieb am russischen Hof.

Inhalt und Inszenierung der Opern entsprachen dem großmütigen Geist des russischen Hofes, der mit allen Mitteln versuchte, dem Volk die Vorstellung von seiner ausschließlichen Überlegenheit und seinem Recht auf Macht einzuflößen. Diese Opern basierten auf allegorischen oder mythologischen Themen in Anlehnung an die Tragödien des Klassizismus. Sie verherrlichten weise und edle Monarchen und legendäre Halbgötterhelden. Die Aufführungen wurden in jeder erdenklichen Pracht und jedem erdenklichen Luxus prächtig inszeniert. Später wurden sie speziell auf wichtige Daten im Leben des Herrscherpaares abgestimmt. So wurde 1736 die Oper „La forza dell’amore e dell’odio“ des italienischen Komponisten Araja zu Ehren des Nachlasses von Anna Ioannowna aufgeführt, und 1742 die Oper „La clemenza di Tito“ des deutschen Komponisten J. A. Hasse zu Ehren der Krönung von Kaiserin Elisabeth. Die Oper „Cephalus und Prokris“ von Araja, die erste in russischer Sprache geschriebene Oper (Libretto von A. P. Sumarokow), wurde ebenfalls in Anlehnung an die Oper gestaltet.

Das russische Publikum wird bald in die Opera buffa eingeführt, und italienische Autoren werden eingeladen: Galuppi, Traetta, Cimarosa, Sarti, Manfredini, Paisiello. Einige von ihnen sind seit vielen Jahren ihres künstlerischen Lebens mit Russland verbunden und haben eine Reihe von Opernwerken speziell für die russische Bühne komponiert.

Die Opern ausländischer Komponisten waren sowohl inhaltlich als auch in ihrer musikalischen Sprache noch weit von den spannenden Themen der Zeit entfernt, von denen die russische Literatur und das Schauspielhaus lebten. Die historische



Notwendigkeit der Geburt der russischen Oper war reif. Über die ersten russischen Werke dieses Genres gibt es keine genauen Angaben. Es gibt verstreute Informationen, dass die prominenten Persönlichkeiten des russischen Theaters F. G. Wolkow und I. A. Dmitrewski die Autoren der Oper „Tanjuscha“ waren. Auch das Libretto der Oper „Anjuta“ von Popow, einem Sammler von Volksliedern, ist erhalten geblieben. Die Namen der Komponisten sind unbekannt. Wahrscheinlich wurden die poetischen Texte einfach im Laufe der Handlung „nach Gehör“ dieser oder anderer Volkslieder im Alltag gesungen.

Die ersten vollständig erhaltenen Opern wurden in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts komponiert. Sie markieren den Beginn einer wichtigen neuen Etappe im Leben des russischen Musiktheaters: gleichrangig mit der Literatur und dem Schauspieltheater greift es die drängenden Fragen des Lebens auf und versucht sie zu behandeln, wobei es sich auf die Traditionen der russischen Nationalkunst stützt.

**Vortragskunst. Musikalische Ausbildung.** In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelte sich das Konzertleben. In Moskau und Petersburg wurden Gesellschaften von Musikliebhabern gegründet. Die Praxis umfasst Konzerte mit Symphonien und Orgelmusik, an denen sowohl ausländische als auch einheimische Meister teilnehmen. Die Geschichte umfasst die Namen russischer Musiker des 18. Jahrhunderts - den Organisten und Dirigenten D. Kaschin, den Geiger I. Chandoschkin, die Sängerin P. Schemtschugowa und die Schauspielerin E. Semjonowa.

Im 18. Jahrhundert wird die Musik bei der großen Mehrheit der Bevölkerung populär. Es entsteht der Bedarf an einer ernsthaften musikalischen Ausbildung. In Russland werden Musikklassen an der Akademie der Künste, der Moskauer Universität und anderen Hochschulen eingerichtet. Auch private Musikschulen werden eröffnet. Die Probleme des Musiklebens erwecken großes öffentliches Interesse. Sie schenken herausragenden Schriftstellern und Theaterpersönlichkeiten große Aufmerksamkeit: Sumarokow, Krylow, Radischtschew, Plawiltschikow. In den Fachzeitschriften „Theater“ und „Der Zuschauer“ wird ausgiebig über Musik und Theater geschrieben.

## **VOLKSLIED IN DER STÄDTISCHEN MUSIK**

Das Volkslied des 18. Jahrhunderts besitzt einen erstaunlichen Reichtum an Poesie und Musik. Das Lied erzählt von einer düsteren Vergangenheit und einem unerträglich harten Schicksal in der Gegenwart. Die Lieder der Rekruten sind von tiefer Dramatik und verzweifelterm Leid erfüllt: Sie erzählen von der langen Trennung eines Soldaten von seinen Angehörigen (oft ein Leben lang!) und vom harten Dienst eines Soldaten. Angesichts der völligen Ohnmacht der Menschen, etwas an der bestehenden Weltordnung zu ändern, lebte im Volk noch der Glaube an die Möglichkeit, die Welt nach den Gesetzen der Gerechtigkeit neu zu ordnen. Die Menschen sangen den „freien Willen“ als Symbol für ihre Träume von Freiheit. In diesem Sinne ist auch der bemerkenswerte Liederzyklus über den Aufstand von Jemeljan Pugatschow zu verstehen, der die Reihe der Lieder aus dem Rasin-Zyklus fortsetzt. Neben dem Langlied entwickelte sich auch das historische Lied über die Wandlungen und Siege Peters des Großen, den Krieg mit den Schweden und die Feldzüge Suworows weiter.

Ein bemerkenswertes Merkmal des Musiklebens im 18. Jahrhundert war die weite Verbreitung von Volksliedern im städtischen Leben. Die musikalischen Verbindungen

zwischen der Stadt und dem Dorf werden aktiv. Das bäuerliche Lied kommt in die Stadt. Hier wird es jedoch auf eine neue Art und Weise gesungen, oft begleitet von einem im Dorf unbekanntem Instrument. Das Lied wird auch von der europäischen Lied- und Tanzmusik beeinflusst, die im städtischen Leben bereits fest verwurzelt ist. Allmählich bildete sich eine neue Schicht der russischen Liedkultur heraus - das städtische Volkslied. Seine Entwicklung wurde durch den Erfolg der russischen Poesie des 18. Jahrhunderts begünstigt. Die meisten Texte für diese Lieder wurden von berühmten Dichtern wie Lomonossow, Trediakowski und Sumarokow geschrieben. Und das ist kein Zufall: das Interesse der russischen Schriftsteller an der Musik ist ein charakteristisches Merkmal der damaligen Zeit. Es gab im Russland des 18. Jahrhunderts keinen einzigen Literaten, der nicht auch Liedtexte oder Opernlibretti verfasste.

Das städtische Lied hat eindeutige Ursprünge in der bäuerlichen Lyrik und den Kantaten des 17. Jahrhunderts. Zwei Haupttypen von Stadtliedern waren weit verbreitet: einstimmige mit Instrumentalbegleitung und dreistimmige, kantatenartige.

13

у - ли - ца ши - ро - ка - я,

трав - ка - му - рав - ка зе - ле - нень - ка - я я.

14

При - ят - на - я лю - бовь от мно - жес - ва вра - гов

час - то в раз - вра - ще - ни - и бы - ва - ет,

и - бо враг на всяк час от не - на - вис - ти глас

сму - ти - тель - ный свой яд ис - пу - ща - ет.

Diese Lieder waren neu in der Tonart (melodische Wendungen, die für Dur oder harmonisches Moll charakteristisch sind, während das Bauernlied durch natürliche Harmonien gekennzeichnet ist), in der Form (das Auftreten quadratischer Strukturen) und in der Metrik (das für das Bauernlied typische frei improvisierte rhythmische Muster wird durch eine deutlichere metrische Organisation ersetzt). Die weite Verbreitung des städtischen Liedes im Alltag der damaligen Zeit wird durch die große Zahl von Sammlungen belegt, die sowohl in der Hauptstadt als auch in den Provinzstädten Russlands erhalten geblieben sind. Nicht umsonst bezeichnete K. Derschawin das 18. Jahrhundert als das „Zeitalter der Lieder“.

Das Volkslied wird zum ersten Mal zum Gegenstand ernsthafter Studien, ästhetischer Überlegungen und Bewertungen durch so prominente Vertreter der russischen Literatur wie Lomonossow, Trediakowski und Derschawin. Ein tiefes Verständnis für den Geist und das Wesen des Volksliedes ist durch die Aussagen des Begründers des revolutionären Denkens in Russland, A. N. Radischtschew, gekennzeichnet, der sagte, dass „man in den Liedern die Erziehung der Seele unseres Volkes finden wird“.

Eine wichtige Etappe in der Entwicklung und Erforschung des Liedes waren die 70er Jahre des 18. Jahrhunderts, als die ersten Notensammlungen erschienen: „Eine Sammlung russischer einfacher Lieder mit Noten“ von W. F. Trutowski, „Eine Sammlung von Volksliedern mit ihren Stimmen“ von N. A. Lwow und I. Pratsch.

Der aus der Ukraine stammende Wassili Fjodorowitsch Trutowski war ein großer Kenner und exzellenter Interpret von russischen und ukrainischen Volksliedern. Lange Zeit diente er am russischen Kaiserhof als Sänger und Harfenspieler. In die Geschichte ist er vor allem als Liedersammler eingegangen.

Iwan Pratsch, ein gebürtiger Tscheche, war ein ausgebildeter Musiker (er war Musiklehrer und gründete die erste Klavierschule in Russland). Pratsch widmete dem Studium der russischen Volkslieder große Aufmerksamkeit. Bekannt sind nicht nur seine „Gesammelten Werke“, sondern auch seine Klavierbearbeitungen russischer Lieder. Der prominente russische Künstler N. A. Lwow, der Texte von russischen Volksliedern sammelte, spielte eine wichtige Rolle im kreativen Leben von I. Pratsch.

Die genannten Sammlungen stellen eine Liedtradition dar, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Ursprünglichkeit des städtischen Musiklebens bestimmte. Der Inhalt der Sammlungen ist reich und vielfältig. Neben modernen städtischen Liedern zu den Texten der Dichter des 18. Jahrhunderts enthalten sie viele alte Lieder, allerdings in einer modernen, städtischen Interpretation. Von besonderem Wert sind die Lieder aus der Sammlung von Trutowski, die von einem rebellischen Protest gegen Gewalt und einem Traum vom "freien Willen" geprägt sind. Obwohl sie von den metrischen und harmonischen Stilen des städtischen Liedes beeinflusst sind, ist ihre Verbindung mit den Traditionen des bäuerlichen Langliedes offensichtlich. Sie zeichnen sich durch einen hellen, melodischen Gesang und eine unendliche Weite des Atems aus. Eines der besten Lieder der Sammlung, „An der Mutter Wolga“, ist dem Aufstand von Rasin gewidmet.

15 *Andantino*

Что да на ма - ту - шке на Вол - ге не чер -  
 - ным да за - чер - не - лось, не чер - ным да за - чер - но -  
 - лось, но бе - лым да за - бе - ле - лось.

Die zweizeilige Notation ist typisch für die Lieder aus der Trutowski-Sammlung (die volle Harmonie wurde während der Aufführung wiederhergestellt). In der Lwow-Pratsch-Sammlung wurde die Textur der Begleitung ausgeschrieben:

16 *Allegretto*

Я си - де - ла ли - бо день, ли - бо два,  
 под о - ко - шеч - ком си - ро - точ - ка од - на.

Die Sammlung von Kirscha Danilow, die auf den historischen Liedern Westsibiriens basiert, zeichnet sich durch ihre große Originalität aus. Das vom Sammler ausgewählte Material repräsentiert die bylina-epischen Traditionen des nördlichen Russlands. Bis heute wird diese Sammlung von Volkskundlern als eines der bemerkenswertesten Denkmäler der vergangenen Musikkultur geschätzt.

Die reiche Volkskunst des 18. Jahrhunderts war die lebensspendende Quelle, aus der sich die Arbeit der professionellen russischen Komponisten speiste. Pratschs Sammlung war in Russland und im Ausland besonders beliebt. Es ist bezeichnend, dass Beethoven Lieder aus dieser Sammlung für seine Russischen Quartette op. 59 entlieh.

## VOKALE ALLTAGSLYRIK

### (Russisches Lied)

Parallel zur Entwicklung des städtischen Volksliedes entstand eine andere Form der lyrischen Kammermusik, das russische Lied. Viele der ersten russischen Komponisten zollten dieser neuen Musikgattung Tribut. Obwohl das russische Lied fast zeitgleich mit dem städtischen Volkslied entstand, stellt es eine qualitativ neue Etappe in der Entwicklung der russischen Kammergesangsliryk dar.

Die erste gedruckte Sammlung von russischen Liedern wurde 1759 veröffentlicht. Der Titel der Sammlung lautete „**Zwischen Geschäft und Müßiggang, oder Eine Sammlung verschiedener Lieder mit beigefügten Noten für drei Stimmen**“. Ihr Autor war Grigori Nikolajewitsch Teplow - ein prominenter Staatsbeamter, Gelehrter und gebildeter Musikliebhaber seiner Zeit.

Die Texte der Lieder sind lyrische Liebesgedichte von A. P. Sumarokow, I. P. Jelagin und anderen russischen Dichtern. Sie handeln von den Qualen der Liebe, der Bitterkeit der Trennung und der Sehnsucht nach dem Geliebten. Viele der Lieder sind traurig und von geringem Charakter. Sie beginnen, den Geist des Sentimentalismus zu beeinflussen<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Zu dieser Richtung siehe unten.

Aber der Charakter von Teplows Musik wurde auch durch die Vorliebe der aristokratischen Umgebung für „galante“ Tänze - Menuett, Allemande, Gavotte - bestimmt. Hier ist ein charakteristisches Lied zu A. P. Sumarokows Versen „Wir lieben uns“ (geschrieben im Rhythmus eines Menuetts):

17 Менует

Мы друг дру — га лю — бим, что ж нам в том с то —

— бо — ю! Лю — бим и стра — да — ем вся — кой час.

Es ist unschwer zu erkennen, dass die Darstellung der Lieder auf die Tradition der dreistimmigen Gesänge zurückgeht. Die untere Stimme ist instrumentaler Natur. Die Lieder von Teplow wurden mit Cembalo- oder Harfenbegleitung vorgetragen.

Die weitere Entwicklung der russischen kammermusikalischen Lyrik ist mit dem Werk so herausragender Autoren wie F. M. Lubjanski und O. A. Koslowski verbunden.

Fjodor Michailowitsch Dubjanski (1760-1796) - einer der Gebildeten seiner Zeit - lebte in Petersburg. Seine Freunde waren die berühmten Dichter G. R. Derschawin und I. I. Dmitrijew. Dubjanski war ein Kenner der russischen Literatur und Poesie. Er studierte als Amateur Musik, aber seine Romanzen waren im 18. und frühen 19. Jahrhundert weit verbreitet.

Ossip Antonowitsch Koslowski (1757-1831) war ein bedeutender Berufsmusiker, dessen Talent in der Musik verschiedener Gattungen zum Ausdruck kam: Vokalmusik (Kammer- und Chormusik), symphonische Musik und Musik für Theateraufführungen. Er wurde in Warschau geboren. Hier erhielt er seine musikalische Ausbildung und wirkte als Organist an einer großen Kathedrale sowie in der pädagogischen Arbeit. Koslowski kam als junger Mann nach Russland und widmete sein Leben der Musik. Seine Autorität als Musiker wurde durch seine Ernennung zum Musikdirektor der kaiserlichen Theater unter Beweis gestellt.

Die sentimentale Poesie spielte eine entscheidende Rolle bei der Gestaltung der kammermusikalischen Lyrik von Lubjanski und Koslowski. Das Leben des Herzens, das Leben der Seele wurde zum Hauptthema ihrer Arbeit. Wie die sentimentalistischen Dichter J. A. Neledinskij-Melezkij, W. W. Kapnist, I. I. Dmitrijew und A. F. Merzljakow suchen die Komponisten nach Aufrichtigkeit und herzlicher Lyrik, nach einer einfachen, bescheidenen Form, die die Herzen zu gewinnen vermag. Sie suchen nach musikalischen Mitteln, die den Inhalt der gefühlvollen Poesie vermitteln. Dies erklärt die Fülle von Atemzügen, Seufzer-Intonationen und die ständige Betonung von Kadenzten in harmonischem Moll. Eine neue Art von Lyrik erfreute die Zeitgenossen. Viele der Lieder wurden so tief im musikalischen Leben verwurzelt, dass sie als Volkslieder angesehen wurden und die Namen der Dichter und Komponisten, die sie schrieben, in Vergessenheit gerieten. Dies war der Fall bei Lubjanskis berühmtem Lied auf Dmitrijews Text „Eine blaue Taube klagt“:

## Andante espressivo

Сто \_ нет си \_ зый го \_ лу \_ бо \_ чек, сто\_нет он и

день и ночь, ми\_лень\_кий е \_ го дру \_ жо \_ чек

от\_ле\_теп на \_ дол\_го прочь, от\_ле\_теп на \_ дол\_го прочь.

Das Lied drückt die Traurigkeit über den Abschied von seiner Geliebten aus. Sowohl der Text als auch die Musik sind deutlich von der Bildsprache eines Volksliedes geprägt. Die Melodie ist gefühlvoll und warm. Verzögerungen, Chromatisierungen, scharfe dynamische Kontraste von *p* - *f* in nächster Nähe unterstreichen die Schärfe des Gefühls und verstärken den erregten Charakter der Musik. Die dreistimmige Struktur des Arrangements zeugt von der immer noch bestehenden Verbindung des russischen Liedes mit dem Gesang.

Die Lieder von Dubjanski zeigen die Lebendigkeit und Originalität des musikalischen Talents des Komponisten. Ihre ausdrucksstarke melodische Sprache, die Prinzipien der Entwicklung, die auf einer reichen intonatorischen Variation der melodischen Kernthese beruhen, bereiten den Stil der frühen Romanzen Glinkas vor. Eines der anschaulichsten Beispiele für Dubjanskis intime und plastische Melodik ist das Lied „**Schon mit der Dunkelheit der Nacht**“ auf einen Text von W. W. Kapnist. Dieses Lied ist ein Beispiel für einen neuen Typus der einstimmigen Melodie mit Akkordbegleitung.



Koslowskis Werke waren ein neuer Meilenstein in der Entwicklung des Genres, und viele von ihnen kamen dem Genre der Romanze sehr nahe, die das alte russische Lied zu Beginn des 19. Jahrhunderts ablösen sollte.

Koslowski kann als ein Vertreter der frühromantischen Tendenzen in der russischen Kunst angesehen werden. Seine symphonischen Werke und seine Musik für das Drama sind der beste Beweis dafür. Aber auch in seinem Vokalwerk geht Koslowski oft über reinen Sentimentalismus hinaus. Seine Gefühle sind aktiver und vielfältiger. Es zieht ihn zu psychologischen Kontrasten, zur Darstellung von Gefühlen in ihrer Entwicklung. Entsprechend der neuen Aufgabe werden die musikalische Sprache und die Techniken der musikalischen Entwicklung komplexer. Die Melodie wird dramatischer. Die Begleitung erhält eine bisher unbekannte Bedeutung, angereichert mit hellen, ausdrucksstarken Harmonien und zuweilen klangmalerischen Methoden.

19 Adagio sostenuto e mesto

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 8/8. The tempo and mood are indicated as 'Adagio sostenuto e mesto'. The lyrics are in Russian and are written below the vocal line. The piano accompaniment includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte).

у — же со тьмо — ю но — щн про —  
— стер — лась ти — ши — на. Вы — хо — дит из — за  
ро — щн пе — чаль — на — я лу — на. Я

ли .. ру том .. но .. стро .. ю .. петь скорбь, объ .. я .. шу

*f > p*

- дух, . При .. ди гру .. стить со .. мно .. ю, при ..

*p sf p*

- ди гру .. стить со .. мно .. ю, лу .. на, пе .. чаль .. ных

*f mp*

друг, лу .. на, пе .. чаль .. ных друг!

*fp*

„**Das grausame Schicksal**“ ist eines der charakteristischsten Werke seiner Art. Die Musik schlägt mit einer für ein Lied des 18. Jahrhunderts ungewöhnlichen Leidenschaft ein. Die breit angelegte Melodie besteht aus kurzen Phrasen mit deklamatorischem Charakter, die jeweils mit einem Quart- oder Sext-Sprung beginnen und mit einer absteigenden, „klagenden“ Intonation von einer Sekunde enden. Die Rolle der Begleitung ist von großer Bedeutung. Das Lied beginnt mit einer großen Klaviereinleitung (Beispiel 20) und schließt mit einem ausgedehnten Schluss, der als Höhepunkt des gesamten Werks angesehen werden kann (Beispiel 21). Die harmonische Sprache ist ausdrucksstark. Die Harmonien des verminderten Septakkords und der alterierten Subdominante sind dramatisch.

20 Largo lamentoso

The first system of music features a treble and bass clef. The treble clef part begins with a melodic line marked *f* and *molto espressivo*. The bass clef part provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present in the treble clef towards the end of the system.

The second system continues the musical piece. It features a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with a *p* dynamic marking. The bass clef part has a *f* dynamic marking. The system concludes with a *f* dynamic marking in the bass clef.

The third system of music shows a treble and bass clef. The treble clef part has a *p* dynamic marking. The bass clef part features a *fp* dynamic marking. The system includes triplet markings in both staves.

The fourth system of music features a treble and bass clef. The treble clef part has a *cresc.* dynamic marking. The bass clef part has a *fp* dynamic marking. The system concludes with a *dim.* dynamic marking in the treble clef.

The fifth system of music features a treble and bass clef. The treble clef part has a *p* dynamic marking. The bass clef part has a *fp* dynamic marking. The system concludes with a *dim.* dynamic marking in the treble clef.

First system of musical notation, measures 1-4. The piece is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, often grouped in threes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Second system of musical notation, measures 5-8. The music continues with a similar rhythmic pattern, primarily using eighth notes and quarter notes. The dynamic is marked *p* (piano).

Third system of musical notation, measures 9-12. The music features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth notes. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the first measure.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The music features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth notes. A *f* (forte) marking is present in the first measure, and a *dim.* (diminuendo) marking is present in the second measure.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The music features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth notes. A *poco a poco* (poco a poco) marking is present in the first measure.

Koslowskis Musik umfasst auch einfachere, typische Lieder seiner Zeit. Aber der Komponist findet einen Weg, auch diesen eine gewisse Originalität zu verleihen. „**Lieb saß am Abend**“ ist ein traditionelles Stadtlied im Sinne einer Pastorale: eine ruhige, süße Melodie und eine leichte diatonische Dur-Tonart. Aber hier fügt der Komponist ein Detail hinzu, das für seine Zeit neu ist: eine Kadenz, die den Gesang der Nachtigall imitiert, wird in den Klavierpart eingefügt.

Das Schaffen von Dubianski und Koslowski, das sich auf der Grundlage der städtischen Vokallyrik seiner Zeit entwickelte, bedeutete gleichzeitig einen bedeutenden Schritt auf dem Weg zur Romantik des 19. Jahrhunderts. Die Bereicherung des psychologischen Inhalts ging mit dem Aufkommen neuer Formen und Ausdrucksmittel einher: die Melodie, befreit von der obligatorischen Dreistimmigkeit, wurde immer flexibler und ausdrucksvoller, um verschiedene Gemütszustände zu vermitteln. Nach und nach entwickelte sich eine neue Art von Begleitung, die in der Lage war, die Bögen der Melodie sensibel zu schattieren und in einigen Fällen eine eigenständige figurative Bedeutung zu erlangen.

## DIE OPER

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts nahm die Oper eine führende Rolle im russischen Leben ein. Von Anfang an war sie durch ihre Verbindung mit den führenden Tendenzen ihrer Zeit gekennzeichnet. Es ist bezeichnend, dass das Interesse an dieser Art von Kunst in den 70er Jahren wuchs - einer Zeit, die von einem starken Aufschwung der Bauernbewegung und den in der russischen Gesellschaft weit verbreiteten aufklärerischen Ideen geprägt war, die sich in den Inhalten einer Reihe von Werken deutlich widerspiegelten. Zu dieser Zeit richtete sich die Aufmerksamkeit der führenden Schriftsteller und Theaterleute auf die Oper: A. P. Sumarokow, N. P. Nikolajew, A. A. Ablesimow, N. A. Krylow, J. B. Knjaschnin. Herausragende Komponisten arbeiteten im Operngenre: W. A. Paschkewitsch, D. S. Bortnjanski, E. I. Fomin. In den späten 70er und frühen 80er Jahren erschienen die Opern „Der Müller als Zauberer, Betrüger und Brautwerber“ von M. M. Sokolowski, „Unglück wegen einer Kutsche“, „Sankt-Petersburger Gästehof“ von W. A. Paschkewitsch und 1787 - „Die Kutscher auf der Poststation“ von E. I. Fomin.

Die frühen russischen Opern gehörten zum Genre der Komödie. Ihre Handlung war meist dem modernen Leben entlehnt. Anstelle der Helden und Kriegsherren der Opera seria agierten hier einfache Menschen. Statt aufwändiger virtuoser Arien erklangen oft einfache Lieder volkstümlichen und häuslichen Ursprungs. Doch trotz der scheinbaren Einfachheit der Opera seria waren schon die frühen Beispiele der russischen komischen Oper inhaltlich bedeutsam: wie in den russischen Denunziationskomödien des 18. Jahrhunderts machten sie sich über die Habgier und Ignoranz der Großgrundbesitzer und Kaufleute lustig, die der Ehrlichkeit und dem Adel des einfachen Volkes gegenübergestellt wurden. Oft enthalten sie einen direkten Protest gegen die Grausamkeit der Leibeigenschaft.

Nicht nur die Handlung, sondern auch die musikalische Sprache der frühen russischen Opern zeugt von einer klar definierten demokratischen Ausrichtung. Die Musik einiger Opern ist reich an städtischen und russischen Liedern, Gesängen und modernen Sprachmelodien. Der nationale Charakter dieser Opern kommt am deutlichsten zum Ausdruck. Andere wiederum basieren zwar teilweise auf russischen Liedern, zeigen aber gleichzeitig eine enge Beziehung zum

europäischen Stil des 18. Jahrhunderts, zu Intonationen nach Art Mozarts. Dies war ein fortschrittliches Phänomen, denn es führte die russische Musik zu einer meisterhaften und nationalen Umsetzung der höchsten Errungenschaften der Epoche.

Die Struktur der frühen russischen Opern wird von der Nummernstruktur beherrscht, bei der die Musik von gesprochenen Dialogen unterbrochen wird.

„**Der Müller als Zauberer, Betrüger und Brautwerber**“ ist ein frühes Beispiel für eine russische Volksoper. Die erste Aufführung fand am 20. Januar 1779 in Moskau statt. In kürzester Zeit erlangte die Oper eine beispiellose Popularität und blieb lange Zeit auf der Bühne. Ein halbes Jahrhundert nach der ersten Aufführung schrieb Belinski über sie: „Der Müller“ ist ein Werk, das von unseren Großvätern so geliebt wurde und auch heute noch seine Würde nicht verloren hat. Der Autor des Stücks ist der berühmte russische Schriftsteller A. A. Ablessimow. Im Text hatte er Anmerkungen zu den Volksmelodien gemacht, die in dieser oder jener Nummer der Oper verwendet werden sollten. Diese Melodien wurden von M. M. Sokolowski - Dirigent und Geiger des Moskauer Operntheaters - ausgewählt und arrangiert.

**Kurze Inhaltsangabe.** Die Figuren in der Oper sind einfache Dorfbewohner: der Müller - Großvater Faddei, ein einfacher Dorfbewohner, der sich auf Kosten leichtgläubiger Menschen bereichert und behauptet, ein allmächtiger Zauberer zu sein, Ankudin und seine mürrische Frau Fetinja, ihre Tochter Anjuta und der freche Filimon. Die jungen Leute lieben sich. Aber sie können nicht heiraten, da Anjutas Eltern sich nicht einigen können, wer ihre Tochter heiraten soll: ein Bauer, wie ihr Vater es sich wünscht, oder ein Adliger, wie ihre Mutter meint. Filimon wendet sich hilfeschend an den Müller. Er übernimmt die Rolle des Heiratsvermittlers und arrangiert die Angelegenheit gegen ein hübsches Bestechungsgeld: er nutzt die Tatsache aus, dass Filimon ein Adliger ist (d. h. nur einen Hof ohne Leibeigene hat) und stellt ihn seiner Mutter als Adligen und seinem Vater als Bauern vor. Die Affäre endet mit einer Hochzeit.

Die Oper wird mit einer Ouvertüre eröffnet. Lange Zeit glaubte man, dass sie von einem der größten russischen Komponisten des 18. Jahrhunderts, J. I. Fomin, geschrieben wurde. Inzwischen ist jedoch die Urheberschaft von Ernest Vanjura, einem tschechischen Komponisten, der in Russland lebte, geklärt. Es scheint, dass die Oper keine eigene Ouvertüre hatte und mit dem passenden Charakter des ersten Teils von Vanjuras Symphonie aufgeführt wurde. So ist sie uns überliefert. Die musikalische Grundlage der Ouvertüre basiert auf Melodien volkstümlichen Ursprungs, die im Geiste klassischer Instrumentalthemen arrangiert sind. Die Ouvertüre ist in der Form einer Sonate allegro geschrieben.

Die Volkslieder, die im Laufe der Handlung erklingen, sind gekonnt ausgewählt. Für jede der Figuren haben wir die Intonationspalette gefunden, die am besten zu ihrem Charakter passt. Die Rolle von Anjuta zum Beispiel besteht aus lyrischen Liedern, die von Filimon aus einem lebhaften Liedchen. Die musikalische Charakterisierung des Müllers ist am reichhaltigsten und vielfältigsten. Hier werden sowohl alte Bauernlieder verwendet (siehe z. B. im I. Akt das Lied „Wie am Abend nach Mitternacht“) als auch Stadtlieder und Intonationen eines bäuerlichen Dialekts. Aus den verschiedenen Versionen desselben Liedes wählt man in der Regel diejenige aus, die am besten zum Bild der jeweiligen Figur passt. So erklingt in dem kurzen Monolog aus dem ersten Akt „**Wer durch Betrug zu leben versteht**“ (hier deckt der Müller die lebenswichtige Moral des Schurken und der Habgier auf) die Melodie „Unten an der Mutter Wolga“ in der Version, die im 18. Jahrhundert als Sauflied der Kaufleute bekannt war.

22 Allegro moderato

Str. [mf] tr

Кто у - ме - от жить об - ма -

p P

- ном, все зо - вут то - го цы - га - ном.

f

Для повторения Для окончания

tr f



Die charakteristische Instrumentierung des Müllers wird auch für die Darstellung verwendet. So werden beispielsweise die Couplets aus dem III. Akt „**Als der Alte und die Alte aus den Wald gingen**“ zur Balalaika gesungen. Dies unterstreicht die lebhaften Tanzrhythmen und trägt dazu bei, das Bild des fröhlichen, listigen Mannes zu zeichnen. In den Strophen verschmelzen russische Volkselemente mit der Tradition der italienischen Opera buffa. Der Bass, die schwerste und von Natur aus langsame Stimme, ist mit einem lebhaften Zungenbrecher versehen, das immer einen komischen Effekt erzeugt.

23 Allegro *p*

Уж как шли ста\_рик с ста\_ру\_хой из ле\_соч\_ка,

из ле\_соч\_ка с ни\_ми доч\_ка при\_го\_жай\_ка,

Орк.  
Стр. pizz.  
Фл., кл.  
Валт.

Der Ausdruck wird auch in anderen Szenen der Oper häufig zur Charakterisierung des Müllers verwendet.

Filimon, der Herzensbrecher des Dorfes, wird in einem lebhaften Couplet beschrieben: „**Ich werde ein Lied singen: der junge Mann ging nach Presnja**“, das eine Umarbeitung des sehr beliebten Liedes „Wie der junge Mann ging und tanzte“ ist.

## Andante

Вот спо — ю ка — ку — ю пе — сню: хо — дил мо — ло —  
 — дец на Прес — ню, под ле — че — рок, путь но — да — лёк,

Ein Beispiel für einfühlsame lyrische Lieder sind die Lieder von Anjuta. Das Lied „**Wenn ich, die Junge, nur sicher wäre**“ aus dem II. Akt der Oper besticht durch seinen intimen und warmen Ton. Es basiert auf dem Lied aus der Lwow-Pratscha-Sammlung „Wie an unserem weiten Hof“. Dieses Lied von Anjuta, das mit seinen typischen zwei Sätzen und der Abweichung in Parallel-Dur einem Stadtlid nahe kommt, war sehr beliebt:

## Andante

Ка - бы я, мла - да, у -

Стр.

Фл., кл. Стр.

- ве - ра на бы - ла, что друж -

- ку сво - му хоть чуть - чуть я ми - ла

Ensembles spielen eine wesentliche Rolle in der Oper. Es handelt sich meist um Duettenszenen, in denen die Figuren ihre Beziehung „klären“ und „herausfinden“. Dazu gehören das Duett von Filimon und dem Müller im I. Akt (über das Thema des Volksliedes „Sie, schöner Bach“) und das Duett von Filimon und Aschot im II. Akt. Das interessanteste Duett der Oper ist schließlich die Szene, in der sich Anjutas Eltern um ihren Verlobten streiten. Es handelt sich um eine lebendige und anschauliche Genreszene, die den Streit zwischen Odarka und Karas in „Saporoscher an der Donau“ von Gulak-Artemowski und zwischen Chiwri und Tscherewik in „Der Sorotschinsker Jahrmarkt“ von Mussorgski vorwegnimmt.

Die Volksszenen in der Oper „Der Müller als Zauberer, Betrüger und Brautwerber“ werden im dritten Akt aufgeführt. Die Vorbereitungen für die Hochzeit sind im Gange.

Die Brautjungfern singen Hochzeitslieder. Diese Lieder sind in die einheitliche Handlung eingebunden: der Gesang wird ab und zu durch Kommentare von Fetinja unterbrochen, die traurigere und fröhlichere Melodien fordert. Dies führt zu drei Chorepisoden. Die erste von ihnen - „**Was für Tore wurden ohne Sturm aufgeschlossen**“ - basiert auf der Melodie des ukrainischen Liedes „Ein Mädchen stand im Flur“:

26 Andante

Хор

Что без бури, без вихо-ря во-ро-та отпи-ра-ли-

*p*

Allegretto a tempo

-ся, в те-рем две-ри, в те-рем две-ри от-во-ря-ли-ся,

*sf*

Der zweite Refrain „Ich bin es leid, ein Mädchen zu sein“ basiert auf einem langen russischen Lied. Das dritte Lied, „Meine Mutter flechtet mir abends das Haar“, ist im Sinne eines Tanzliedes gehalten. Der III. Akt der Oper, eine sehr lebendige und dynamische Angelegenheit, bildet den organischen Abschluss der komischen Oper. „Der Müller als Zauberer, Betrüger und Brautwerber“ ist sowohl vom Inhalt als auch von der musikalischen Umsetzung her ein typisches Beispiel für eine russische komische Oper des 18. Jahrhunderts.

Die Oper „**Unglück wegen einer Kutsche**“ (1779) ist eines der schönsten Werke des 18. Jahrhunderts. Die Autoren der Oper - der Librettist J. B. Knjaschnin und der Komponist W. A. Paschkewitsch waren prominente Persönlichkeiten des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens im Russland des 18. Jahrhunderts.

Jakow Borissowitsch Knjaschnin war als Mann mit fortschrittlichen Ansichten bekannt. Seine Zeitgenossen verglichen ihn mit Radischtschew. Seine Tragödie „Wadim von Nowgorod“ wurde von der Regierung als Bedrohung für das monarchische System angesehen. Auf Beschluss von Katharina II. wurde das Stück verbrannt, und der Dramatiker selbst wurde einem demütigenden Verhör unterzogen, nach dem er bald darauf starb.

Wassili Alexejewitsch Paschkewitsch (1742-1797) - der berühmte Komponist seiner Zeit. Neben „Unglück wegen einer Kutsche“ schrieb er auch „Der Petersburger Gästehof“, „Der Geizige“, „Fewej“ und Musik für dramatische Werke.

In der Oper „Unglück wegen einer Kutsche“ verbirgt die Komödie ein erschreckendes Bild der Sitten der Leibeigenschaft in Russland. Sie protestiert gegen die Grausamkeit der Grundherren, die aus einer Laune heraus das Leben der entrechteten Leibeigenen verkrüppeln.

**Kurze Inhaltsangabe.** Der Gutsherr Firjulin, der alles Fremde verehrt, träumt vom Kauf einer französischen Kutsche. Doch er ist knapp bei Kasse und beschließt, seinen Leibeigenen Lukjan zu verkaufen. Lukjan ist betäubt: die Ausführung des Plans des Gutsherrn bedroht ihn mit der Trennung von seiner Braut Anjuta. Die Liebenden flehen Firjulin an, seine Meinung zu ändern, aber er bleibt unnachgiebig. Zu seiner Hilfe kommt Afanassij, der Hofnarr, der die Vorliebe seines Herrn für alles Fremde kennt und beginnt, auf Französisch zu sprechen. Der besänftigte Hausherr lässt Lukjan frei, und er heiratet Anjuta.

Der Komponist hatte großes Verständnis für die Notlage der Leibeigenen. Er stellt sie als Menschen dar, die zu tiefen und starken Gefühlen fähig sind. Ihre geistige Überlegenheit gegenüber dem Gutsherrn ist offensichtlich. Paschkewitsch beschränkte sich nicht auf die Verwendung alltäglicher Melodien, wie in „Der Müller“. An die Stelle des Zitats von Volksliedern traten die Originalmusik des Komponisten und komplexere Entwicklungstechniken.

Die Musik von Lukjan und Anjuta erreicht zuweilen eine große Kraft und Dramatik. Charakteristisch ist in dieser Hinsicht das Duett aus dem II. Akt, in dem die jungen Leute den Gutsherren verzweifelt anflehen, seine grausame Entscheidung rückgängig zu machen. Die vielen klagenden, absteigenden Intonationen, die Verzögerungen in der Gesangsstimme, die ausdrucksstarken „klingenden“ Pausen, die unterbrochenen Rhythmen, die dynamischen und strukturellen Kontraste tragen alle zu dem ängstlichen und zugleich klagenden Charakter der Musik bei.

## 27 Adagio

На сле - зы по - смо - три те -  
 - бе под - власт - ных, стра - да - нье пре - кра -  
 - ти то - бой не - счаст - ных!

Lukjan, der Protagonist der Oper, wird gekonnt dargestellt. Seine zentrale Arie aus dem II. Akt ist von echter Dramatik erfüllt. Die Melodie besteht aus willensstarken und mutigen Intonationen. Sie ist aktiv, breit gefächert und edel in ihren Umrissen.

До - ко - ле - ста - ну жить, то - го не мо - жет  
 быть, до - ко - ле - ста - ну жить, то - го не мо - жет быть,

„Der Sankt Petersburger Gästehof“ (1782). Der Autor des Librettos dieser Oper war Michail Alexejewitsch Matinski - ein herausragender Mann seiner Zeit: Wissenschaftler, Schriftsteller, Übersetzer, Lehrer für Geometrie und Geographie am Smolny-Institut in Petersburg. Die Musik stammt von W. A. Paschkewitsch<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Lange Zeit wurde angenommen, dass die Musik von Matinski komponiert wurde. Jetzt ist die Urheberschaft von Paschkewitsch belegt.

Die Oper „Der Sankt Petersburger Gästehof“ ist eine scharfe Satire auf russische Kaufleute und das kleine Beamtenum. Sie prangert Habgier, Bestechung, Betrug und Unterschlagung an. Nicht ohne Grund wird Matinski als Vorgänger von A. N. Ostrowski angesehen. Was die Lebendigkeit und Genauigkeit der Porträtzeichnungen angeht, kennt „Der Sankt Petersburger Gästehof“ unter den Werken des 18. Jahrhunderts für das russische Musiktheater nicht seinesgleichen. Die komödiantische Intrige wird in der Oper meisterhaft entwickelt. Die Handlung entwickelt sich auf eine humorvolle und lebendige Weise.

**Kurze Inhaltsangabe.** Der Kaufmann Skwalygin und seine Frau Solomonida wollen ihre Tochter Chawronja mit dem Schreiber Krjutschkodei verheiraten. Krutschkodei, ein Veruntreuer und Bestechungsgelderpresser, wird von Skwalygin als eine verwandte Seele betrachtet, und Krjutschkodei hilft dem Kaufmann bei seinen unehrlichen Geschäften: er entzieht sich der Zahlung seiner Schulden und betrügt seine Gläubiger und andere, ärmere Kaufleute. Die Gerechtigkeit wird durch das Eingreifen der ehrlichen Männer Chwalimow und Prjamikow wiederhergestellt. Skwalygin und Krutschkodei werden entlarvt. Die Hochzeit wird abgesagt. Die Wahrheit triumphiert. (Bestimmte Merkmale des Librettos, wie z. B. die Namen, die sich direkt auf die Charaktere der Figuren beziehen, der offen moralisierende Charakter





## Allegro espressivo

Крепышкина

Ах ты, про - кля - тый плут, ах ты, про - кля - тый

Щепеткова

Ах ты, про - кля - тый плут, ах ты, про - кля - тый

плут! Ты мой долг не при - зна -

плут! Ты за - клад мой при - жи - ма - ешь,

- ва - ошь, ах, гра - би - толь, вор, зло - дей, ах, раз - бой - ники, ли - хо - дей!

ах, гра - би - тель, вор, зло - дей, ах, раз - бой - ники, ли - хо - дей!

Die denunziatorische Tendenz der Oper kommt in den Arien - satirische musikalische Porträts von Skwalygin, Solomonida und Krjutschkodei - voll zur Geltung. Die Helden erscheinen in der ganzen „Brillanz“ ihrer „Tugenden“. Die Musik

der Arie ist mit großem Humor und Geschick geschrieben. Der Komponist bedient sich in ihnen der unterschiedlichsten Intonationen: Volkslied, gesprochene Sprache. Oft wendet sich der Komponist der Parodie zu. Besonders deutlich wird dies in der Arie von Krjutschkodei „Ach, wie haben sich die Zeiten geändert? Sie weigern sich, Bestechungsgelder anzunehmen...“. Der Schurke gibt sich pathetisch und beleidigt, und die Musik parodiert den Stil der „gefühlvollen“ Arie:

31 **Presto, ma non troppo**

Die Chorszenen der Oper sind von großem Interesse. Matinski, ein Kenner der volkstümlichen Bräuche, hat im Libretto des zweiten Aktes die Hochzeitsvorbereitungen - die Brautschau - detailliert beschrieben. Hier sehen wir einen Freund, der dem Bräutigam der Mädchen einen Platz an der Tafel kauft, Wein und Honig serviert, der jungen Frau die Ehre erweist und den Brautjungfern Geschenke überreicht. Es werden rituelle Lieder gesungen, ein Klagelied „Im Garten des Erdhörnchens“, majestätische Chöre.

Eines der auffälligsten Stücke ist der lyrische, zu Herzen gehende Frauenchor „Im Garten des Erdhörnchens“, der die Intonation der volkstümlichen Klage aufgreift (die dreistimmige Textur deutet auf eine Verbindung mit der Tradition der Kantaten hin):

32 Сопр.

Альты

Во са - ду зем - зюлюш\_ка кли - ка - ла,

Скр. Кл.

Кл.

в те - ре - ме Хав - ронь - юш - ка пла - ка - ла,

Кл. Скр.

Die Darstellung von Hochzeitszeremonien in der Oper „Der Sankt Petersburger Gasthof“ ist das einzige Beispiel dieser Art in der Oper des 18. Jahrhunderts. Dies ist der erste Vorbote des Interesses an rituellen Szenen, das für viele Komponisten des 19. Jahrhunderts charakteristisch werden sollte. Wir begegnen Hochzeitsriten bei Glinka („Ruslan und Ljudmila“), Dargomyschski („Rusalka“) und Rimski-Korsakow („Die Zarenbraut“).

„**Der Geizige**“ ist Paschkewitschs nächste Oper (1782) nach einem Libretto von Knjaschnin.

**Kurze Inhaltsangabe.** Skrjagin, ein gieriger Geldverleiher und alter Wüstling, verliebt sich unsterblich in eine imaginäre Gräfin (die in Wirklichkeit eine verkleidete Magd namens Marfa ist). Der alte Mann ist zu jedem „Kunststück“ bereit, um die gegenseitige Sympathie zu gewinnen. Doch als das Objekt seiner Verehrung darum bittet, ihr eine große Geldsumme zu leihen, verfällt Skrjagin in einen düsteren Gemütszustand. Das Leben verliert für ihn jedes Interesse und jeden Sinn. Er ist bereit zu sterben, aber nicht, sich von seinem Geld zu trennen.

Das Interesse des Komponisten an der Darstellung menschlicher Typen ist hier sehr deutlich. Es gibt viele Stellen in „Der Geizige“, die bis heute durch ihre Frische und die Originalität ihrer musikalischen Sprache beeindrucken. Eine der auffälligsten Stellen, der Monolog Skrjagins, wurde von den Zeitgenossen als etwas Unvergleichliches bezeichnet. „Er ahmt den Monolog aus Molières Der Geizige nach, und sein Rezitativ bringt dem Komponisten große Ehre ein“, - heißt es im Dramatischen Wörterbuch.

**Skrjagins Monolog** ist eine ausgedehnte Szene, die auf einem flexiblen und dramatisch klingenden akzentuierten Rezitativ basiert. In ausländischen Opern wurde diese Form ausschließlich in heroischen und tragischen Szenen verwendet. Hier wurde bewusst ein Widerspruch zwischen dem ernstesten, dramatischen und manchmal sogar tragischen Charakter der Musik und dem weltlichen Inhalt des Textes geschaffen. Skrjagins Leidenschaften haben einen niederen Hintergrund, während die Musik absichtlich „erhaben“ ist. Dadurch wird das satirische Wesen des Monologs deutlich:

(Allegro)

Скрягин

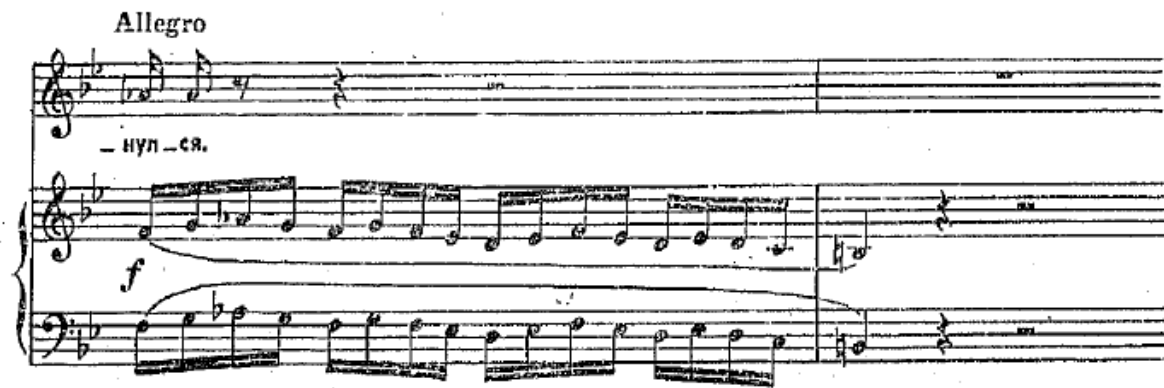
*(f)* При - шло те - бе, о Скря - гин, до за -

Adagio

- ре - зу! Бе - да у - жас - на - я, бе - да со всех сто - рон, и нет мне о - бо -

- рон... Ког - да б у - ви - дел я во сне та - ку - ю

гре - зу, я ох - нул бы, и мой пропал бы сон; и так бы у - жас -



Die Opern von Paschkewitschs zeugen von der Vielseitigkeit seiner Kunst, vom Reichtum seiner musikalischen Sprache und von der Vielfalt seiner Ausdrucksmittel. Besonders bemerkenswert ist, dass der Komponist Intonationen der lebendigen Umgangssprache in seine Musik einfließen ließ. Paschkewitschs Entdeckungen auf diesem Gebiet nehmen die bemerkenswerten Entdeckungen Dargomyschskis vorweg.

„**Die Kutscher auf der Poststation**“ (1788) ist eine einaktige Oper des hervorragenden Komponisten E. I. Fomin aus dem 18. Jahrhundert.

Jewstignej Ipatjewitsch Fomin (1761-1810) war einer der talentiertesten und gebildetsten Musiker des 18. Jahrhunderts und Autor bedeutender Werke für das Musiktheater. Er schrieb eine Reihe von Opern, die Musik zu den Tragödien von Oserow und Knjaschnin sowie das Melodram „Orpheus“. Als Sohn eines Soldaten wurde Fomin schon früh in einem Internat der Akademie der Künste untergebracht und erhielt dann eine musikalische Grundausbildung in den Musikklassen der Akademie. Er wurde nach Italien geschickt, um an der renommierten Accademia di Bologna zu studieren, wo er nach seinem Abschluss den Ehrentitel eines Akademikers erhielt. Nach seiner Rückkehr nach Petersburg wurde er zum „Opernrepetitor“ am Theater ernannt.

„Die Kutscher auf der Poststation“ ist ein Beispiel für eine Oper mit Chorgesang. Acht der elf Nummern sind Ensemble- und Chorszenen. Fomin schafft wunderbare Chorfassungen bekannter Volkslieder, Lyrik- und Tanzlieder. Er geht mit jedem von ihnen sehr sensibel um, mit großem Verständnis für den Charakter des Originals.

Eine der bemerkenswertesten Nummern der Oper ist **der Chor der Kutscher**, „**Der Falke fliegt hoch**“. Hier entwickelt der Komponist die Traditionen des russischen Langliedes kreativ weiter. Die Melodie fließt breit, sich entfaltend und gemächlich, als ob sie die Säfte und Aromen des Heimatlandes aufnimmt. Jede der Strophen beginnt mit dem Unisono zweier Tenöre. Dieser Refrain enthält ein so wichtiges Merkmal des russischen erweiterten Stils wie die freie melodische Entwicklung. Ausgehend von der ursprünglichen Quintenzelle breitet sich die Melodie nach oben und unten entlang natürlicher Harmonietöne aus und nimmt allmählich einen immer größeren Umfang an. Ihre rhythmische Bewegung ist sanft und frei. Hier (wie auch im anschließenden Refrain) gibt es keine Taktsymmetrie. Die Gesamtlänge des Refrains beträgt 13 Takte.

34

Moderato

The image shows a musical score for a vocal and piano piece, measures 34-37. The score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Moderato". The music is in a minor key. The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are in Russian: "Вы\_со\_ко со\_кол, вы\_со\_ко со\_кол, со\_кол". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords and arpeggios. The vocal line consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and phrasing slurs. The dynamic marking "p" (piano) is present in both the vocal and piano parts.

In der Chorstimme gibt der Komponist die russische Volkspolyphonie wieder.

35. Хор *f*

Вы - со - ко со - кол, ле - та ...

Вы - со - ко

Вы - со - ко со - кол,

... ет вы - со - ко со - кол,

со - кол ле - та ... ет,

вы - со - ко,

вы - со - ко со - кол, вы - со - ко,

Eines der emotionalsten und melodischsten Lieder ist Timofejs Lied „Ein ungeduldiges, tapferes Herz“.

36 Largo

Ре - ти - во серд - це мо -

по - дец - ко - е,



Fomins „**Orpheus**“ (1791) war ein bedeutendes Ereignis im Leben des russischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert - das erste lebendige Beispiel für das russische Melodram, eine im europäischen Theater des 18. Jahrhunderts übliche Gattung<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ein Melodram war ein Bühnenwerk, in dem die Deklamation der dramatischen Schauspieler mit symphonischer Musik kombiniert wurde. Das Orchester spielte einzelne Nummern (Ouvertüre, Zwischenspiele) und „unterstützte und verstärkte“ die Reden der Darsteller durch kurze Einschübe oder anhaltende Akkorde emotional. Das Melodram konnte auch Chorepisoden, Pantomime und Ballett beinhalten. Das „Melodram“ wird auch als die Technik bezeichnet, Sprache über Musik zu legen oder mit ihr abzuwechseln. Es wurde manchmal in der Oper späterer Zeit verwendet (siehe zum Beispiel weiter auf S. 134 (*bezieht sich auf das Original*) eine Beschreibung einer solchen Technik in Werstowskis Oper „Askolds Grab“).

Die Bedeutung von „Orpheus“ liegt jedoch nicht nur in der Einführung des Publikums in eine neue Theatergattung. Dieses herausragende Werk spielte eine wichtige Rolle für die Entwicklung des russischen Musiktheaters im Allgemeinen und für die russische symphonische Musik.

Wie J. Knjaschnin, dessen Tragödie die Grundlage für das Melodram bildete, interpretierte der Komponist die antike Handlung und die Bilder der antiken Helden im Geiste der führenden Ideen seiner Zeit. Im Mittelpunkt steht das Bild des Orpheus, eines Mannes, der zu starken und zarten Gefühlen fähig ist und sich für sein Glück furchtlos in den Kampf mit den Göttern selbst begibt. Die majestätische, tragische und willensstarke Natur der Musik verstärkt dieses Bild noch. Die Zeitgenossen sahen im Schicksal des Orpheus ein Spiegelbild des realen Konflikts zwischen dem Streben des besten Volkes nach geistiger Freiheit und der zaristischen Willkür. Einer der Forscher der russischen Musik schrieb so über „Orpheus“ Fomins: „Psychologische Tiefe, wütende Dramatik dieses Werkes spiegeln sicherlich die Gärung der Gemüter wider, die Russland Anfang der 90-er Jahre des 18. Jahrhunderts erfasste.“ Demselben Forscher zufolge zeigte sich Fomin in diesem Werk „als ein wütender, verwirrter Vorromantiker“. Diese Charakterisierung ist gerechtfertigt durch den leidenschaftlichen, pathetischen Ton der Musik und die Verkörperung des tragischen Bildes eines starken Individuums, das im Kampf mit einem allmächtigen Bösen untergeht.

Das Melodram „Orpheus“ besteht aus dramatischen Darstellern (Orpheus und Eurydike), einem Sinfonieorchester, einem Männerchor und einem Ballett. Der Chor fungiert als „prophetische Stimme“, die Orpheus über die Entscheidungen einer furchterregenden und unversöhnlichen Gottheit informiert. Die abschließende Ballettszene stellt den Triumph der bösen Macht dar, die von den rachsüchtigen und blutrünstigen Furien repräsentiert wird.

**Die Ouvertüre zu „Orpheus“** ist eines der bemerkenswertesten Beispiele des frühen russischen Sinfonismus. Sie umreißt die wichtigsten, grundlegenden Bilder und Stimmungen des Melodrams. Neben tiefem Leid und Melancholie drückt die Musik das Element des Willens und der Entschlossenheit zum tödlichen Kampf mit dem Feind aus; die bedrohlichen, unheilvollen Intonationen werden mit dem sanften Bild der Eurydike kontrastiert.

Die Einleitung zur Ouvertüre (Largo) basiert auf klagenden Intonationen. Im Hintergrund der Orgel *la* werden Seufzer und Klagen durch Pausen unterbrochen. In der Mitte der Einleitung wechselt ein dumpfer Klang mit den kraftvollen Fortissimo-Akkorden ab. Es ist wie ein Aufruf zum Handeln:

37 **Largo**  
Стр., фар.

Фл. Гоб. cresc.

Стр., дерев. Орк. Стр., дерев. Орк. Стр., дерев. Орк.

ff

Die Ouvertüre als Ganzes ist energisch und ungestüm, ein Charakter, der am stärksten im Hauptteil zum Ausdruck kommt, aus dem sowohl die wütenden, protestierenden Intonationen der Begleitung von Orpheus' Monologen als auch das wütende, zornige Furien-Thema später hervorgehen werden.

Die beiden Themen des Seitenteils sind dem Bild der Eurydike gewidmet. Das erste ist anmutig und mozartartig, während das zweite voller Kummer ist und auf Intonationen des Flehens und der Klage beruht:

38 *Vivace*

*p* *Cip.*

Die innere Unruhe, die der Musik der Ouvertüre innewohnt, drückt sich auch in einem ungewöhnlichen, für das 18. Jahrhundert sehr gewagten Tonschema aus. Die Haupttonart d-Moll (am Ende wechselt sie nach D-Dur) wird über einen längeren Zeitraum in der Einleitung vorbereitet, die, wie wir bereits gesehen haben, tonal instabil ist und die die allgemeine Spannung der Musik erhöht. Von den beiden Themen der Eurydike steht eines in C-Dur und das andere in b-Moll.

39

Fomins „Orpheus“ war das erste Werk der russischen Musik, das ein großes tragisches Thema mit philosophischem Inhalt behandelte. Inspiriert von den fortschrittlichen Ideen seiner Zeit, war das Melodram ein bedeutender Meilenstein in der Entwicklung der russischen Musikkunst. In seiner Musik liefen viele Fäden aus der europäischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts zusammen, insbesondere aus den Opern von Gluck. Die innovative Bedeutung der Ouvertüre als Programmsinfonie lässt sich ermessen, wenn man bedenkt, dass sie zu einer Zeit komponiert wurde, als es Werke wie Beethovens „Egmont“ und „Coriolan“ noch nicht gab. Leider geriet „Orpheus“ nach mehreren Aufführungen in Petersburg und Moskau im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts in Vergessenheit und wurde erst 1947 in unserer Zeit wieder zum Leben erweckt.

Die russische Oper und die angrenzende Theatermusik des 18. Jahrhunderts zeugen von der hohen Professionalität der ersten russischen Komponisten. Die Gattungsvielfalt war für die Oper von Anfang an charakteristisch. Hier finden wir alltägliche Opernkomödien wie Sokolowskis „Der Müller als Zauberer, Betrüger und Brautwerber“, Paschkewitschs „Der Petersburger Gasthof“ und „Das Unglück wegen einer Kutsche“, Fomins Liedoper „Die Kutscher auf der Poststation“ und Paschkewitschs Opernmärchen „Fewej“. Hinzu kommt Fomins tragisches Melodrama „Orpheus“. Die leichten lyrischen Opern von Bortnjanski („Der Falke“, „Der Sohn als Rivale“) nehmen unter diesen Errungenschaften einen wichtigen Platz ein. Die russische Oper des 18. Jahrhunderts und mit ihr das Melodram und das Musikdrama wurden zur lebensspendenden Quelle, die die gesamte russische professionelle Musik, sowohl die Opern- als auch die Sinfoniemusik, nährte. Die russische Oper des 18. Jahrhunderts war auch für die künftige Entwicklung des russischen Balletts von großer Bedeutung, denn in dieser Oper wie auch im Melodram tauchten erstmals entwickelte Ballettszenen auf, die sich aktiv an der Entfaltung der dramaturgischen Idee beteiligten. Es sei daran erinnert, dass sich die russische Oper von Anfang an als eine Gattung etablierte, die sich an den fortschrittlichsten Tendenzen ihrer Zeit orientierte.

## CHORKONZERT

Die Blüte der russischen Chormusik im 18. Jahrhundert wurde durch die reiche, jahrhundertelange Geschichte ihrer Entwicklung vorbereitet. Eine qualitativ neue Etappe in der Entwicklung des Chorkonzerts ist mit dem Schaffen von Beresowski und Bortnjanski verbunden.

Maxim Sosontowitsch Beresowski (1745-1777) war ein Autor von Opern und Chorkonzerten. Er erhielt seine erste Ausbildung an der Theologischen Akademie in Kiew und wurde später an die Hofkapelle in Petersburg versetzt. Als begnadeter Musiker wurde Beresowski nach Italien an die Akademie in Bologna geschickt, wo er bei dem berühmten G. Martini studierte und 1773 mit dem Ehrentitel eines Akademikers ausgezeichnet wurde. Seine Oper „Demofont“ war in Italien ein großer Erfolg. Beresowskis Schicksal nach seiner Rückkehr in die Heimat war tragisch: ohne Anerkennung und kreative Befriedigung nahm er sich das Leben.

Dmitri Stepanowitsch Bortnjanski (1751-1825) war ein herausragender russischer Komponist, der sein Talent in Musik verschiedener Gattungen unter Beweis stellte: Opern („Der Falke“, „Der Sohn als Rivale“, „Das Fest des Lehnsherrn“), Instrumentalmusik

(Klaversonaten, Ensembles), Lieder, Romanzen, Musik für dramatische Werke, Chöre mit weltlichem Inhalt. Den bedeutendsten Platz im Erbe des Komponisten nehmen jedoch die geistlichen Konzerte ein, die nicht nur der Höhepunkt seines eigenen Schaffens, sondern der gesamten russischen professionellen Chormusik des späten 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren.

Bortnjanski wurde in der Ukraine geboren und kam als Kind nach Petersburg. Er studierte Komposition in Italien. Mehrere Jahrzehnte lang (seit 1790) war er Leiter des Hofchors, dessen Aufführungskunst unter ihm die höchste Vollkommenheit erreicht hatte. 1812 reagierte Bortnjanski auf die Ereignisse des Vaterländischen Krieges, indem er ein Lied mit Chor auf den Text von Schukowski „Ein Sänger im russischen Heerlager“ schuf.

Der äußerst originelle Chorstil von Beresowski und Bortnjanski wurde auf der Grundlage der reichen Traditionen der russischen Musik entwickelt. Der Geist und die Kultur der volkstümlichen Chorkunst und die Traditionen des russischen Kirchengesangs wurden in ihrer Kunst mit Entwicklungsmethoden aus der russischen und ausländischen professionellen weltlichen Musik kombiniert. Dies zeigt sich in der Erweiterung der allgemeinen Formskala, der zunehmenden Komplexität der Entwicklungstechniken und der Bereicherung von Harmonie und Textur. Das Geistliche Konzert ist von seinem Wesen her eine feierliche Gattung, die die Kirche verherrlichen und religiöse Gefühle wecken soll. Die Feierlichkeit bleibt im Großen und Ganzen ein Merkmal der Konzerte von Bortnjanski und Beresowski. Gleichzeitig werden die Konzerte dieser Komponisten aber auch vielfältiger und tiefgründiger im Inhalt. Sie drücken lyrische Gefühle und Gedanken über irdische Sorgen und Freuden aus.

Beresowskis Konzert „**Verwerfe mich nicht im Alter**“ (d-Moll) ist eines der vollkommensten Beispiele für ein russisches Chorkonzert des 18. Jahrhunderts. Neben religiösen Motiven ist der Text zutiefst dramatisch und handelt von der Unausweichlichkeit des nahenden Alters und der Hilflosigkeit, die immer mit einem erhöhten Bedürfnis nach Unterstützung und Mitgefühl verbunden ist<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Hier ist die Übersetzung des Textes: „Verwerfe mich nicht im Alter; wenn meine Kraft schwindet, verlass mich nicht. Denn meine Feinde reden gegen mich, und die meine Seele lauern, beraten sich miteinander und sagen: Gott hat ihn verlassen; verfolgt ihn und ergreift ihn, denn es gibt keinen, der ihn erretten wird. Gott, verlass mich nicht; mein Gott, eile mir zu helfen. Mögen alle, die gegen meine Seele kämpfen, beschämt sein und verschwinden.“ (Der Text ist entnommen aus der Textsammlung „Die Geschichte der russischen Musik in Notenbeispielen“, Bd.1. Zusammengestellt von S. L. Ginsburg).

40 Adagio  
Сонеты

С.  
А.  
Т.  
Б.

Не от-вер-жи ме-не во вре-мя  
Не от-вер-жи ме-не во вре-мя ста-ро-сти, не от-вер-жи ме-не  
ста-ро-сти, не от-вер-жи ме-не  
Не от-вер-жи ме-не во вре-мя  
ста-ро-сти, не от-вер-жи ме-не  
Не от-вер-жи ме-не во вре-мя

Das Konzert besteht aus vier Sätzen, die sich in Tempo, Klangfarbe und Dynamik unterscheiden<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> I. Teil adagio, II. allegro, III. adagio, IV. Fuge.

Der Höhepunkt der Entwicklung ist der letzte, vierte Satz des Konzerts, eine Fuge. Dies ist ein sehr anschauliches Beispiel, das bestätigt, dass die Beherrschung der klassischen Polyphonie in der russischen Musik in erster Linie durch die Vokal-gattungen erfolgte:

41 Moderato

С. А.  
Т. Б.

Да по-сты-дят ся и ис-чез-нут о-кле-ве-

-ся и ис-чез-нут о-кле-ве-та-ю-щи-и ду-шу,  
ду-шу мо-

-ю, да по-сты-дят-ся и ис-чез-нут

D. S. Bortnjanskis monumentaler Konzertstil erreichte einen noch nie dagewesenen Höhepunkt<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Bekannt sind seine 36 Konzerte für vierstimmigen Chor und 10 Konzerte für zwei Chöre.

Im Gegensatz zu Beresowskij, der sich tragischen Themen zuwandte, erkundete Bortnjanski die lyrische Sphäre. Die vergeistigte und leichte Musik seiner Konzerte war mit einer eigentümlichen Geselligkeit ausgestattet, die ihr den Zuspruch und die Anerkennung des Volkes einbrachte. Die Besonderheit des chorischen Stils des Komponisten zeigt sich besonders in seinen Moll-Konzerten. Das f-Moll-Konzert (Nr. 21), das d-Moll-Konzert (Nr. 33) und das c-Moll-Konzert (Nr. 32), die Tschaikowski besonders liebte, gelten zu Recht als die schönsten von ihnen.

Eines der charakteristischen Beispiele für Bortnjanskis Chormusik ist das Thema des Konzerts Nr. 32 „**Sag mir, Herr, mein Ende.**“, das erstaunlich zart, poetisch inspiriert und ausdrucksstark in seiner seltenen Fähigkeit ist, eine traurige Stimmung zu vermitteln. Dieser Charakter wird bereits durch das Anfangsthema bestimmt, das sich aus der ersten Intonation einer Klage, eines Seufzers, erhebt. Eine große Rolle

in diesem Thema spielen die wie in Hilflosigkeit absteigenden zweiten Passagen, die manchmal durch den punktierten Rhythmus akzentuiert werden. Das allmähliche Verklingen und Steigen der Töne verleiht der Musik einen besonderen Reiz:

42

Andante moderato

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of three systems of staves. The top system includes vocal staves for Soprano (C.), Alto (A.), and Tenor (T.), and a piano accompaniment staff. The lyrics are in Russian. The tempo is marked 'Andante moderato'. The score includes dynamic markings like 'solo p' and 'p'. There are also some handwritten annotations in the score, such as 'соло' and 'p'.

Ска - жи ми...  
 Ска - жи - ми, гсс - по-ди, кон - чи - ну мо -  
 - ю и чис - ло дней мо - их, ко - е есть да ра - зу -  
 - мё - ю, что ли - шв - ю - ся аз.

Bortnjanskis Chorkonzerte wurden zu seinen Lebzeiten hoch gelobt. Der französische Komponist Hector Berlioz schrieb: „Diese Werke zeichnen sich aus durch eine seltene Meisterschaft in der Behandlung von Chormassen, eine wunderbare Kombination von Tönen, volltönende Harmonien und, was absolut erstaunlich ist, eine ungewöhnlich freie Anordnung der Stimmen, eine großartige Verachtung aller Regeln, vor denen sowohl Vorgänger als auch Zeitgenossen Bortnjanskis und besonders die Italiener, als deren Schüler er galt, verehrten.“

Das Geistliche Konzert aus dem 18. Jahrhundert ist einer der Höhepunkte in der Geschichte der russischen Chormusik. Es verschmilzt die Traditionen der Vergangenheit mit den modernsten Errungenschaften der professionellen Musik - vokal und instrumental. Seine Bedeutung für die Entwicklung der russischen Musik in der großen zyklischen Form ist groß. Aber die Rolle des Chorkonzerts bei der Vorbereitung der Oper und des Kantaten- und Oratorienstils des 19. Jahrhunderts.



## INSTRUMENTALMUSIK

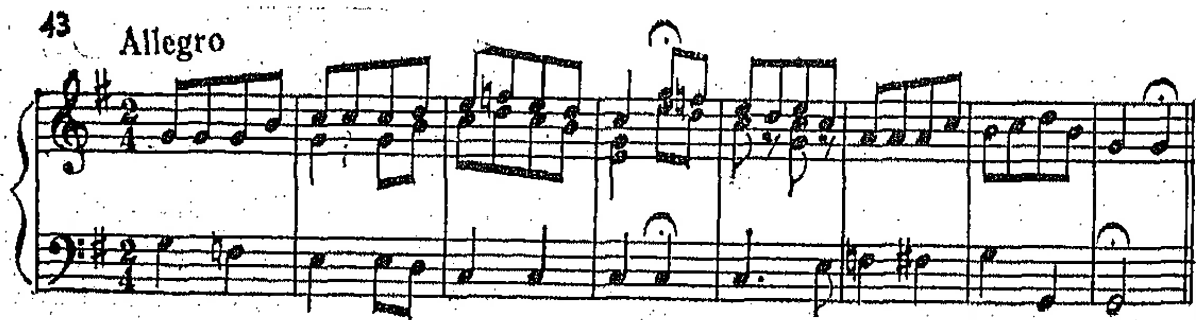
Die Instrumentalmusik spielte im 18. Jahrhundert im Leben Russlands nicht die gleiche bedeutende Rolle wie die Oper, der Kammergesang und die Chormusik. Nichtsdestotrotz wurden in dieser Phase die Grundlagen des russischen klassischen Stils gelegt und eine Reihe seiner wichtigsten Merkmale festgelegt, vor allem der ausgeprägte nationale Charakter und die Demokratisierung der Musiksprache.

Die instrumentale Musik des 18. Jahrhunderts war hauptsächlich mit der häuslichen Musikpraxis verbunden.

Das Thema mit Variationen ist eine beliebte Art von Musikstück der Zeit. Die Alben der Musikliebhaber enthalten viele Variationen beliebter Lieder. Die Wiederholung beliebter Melodien weckte das Bedürfnis nach Ausschmückung, Tempo- und Texturänderungen. Die Beibehaltung der nationalen melodischen Basis führte allmählich zur Entwicklung spezieller instrumentaler Techniken. Wie wir wissen, waren die Opernouvertüren des 18. Jahrhunderts eine wichtige Quelle des russischen Symphonismus. Auch die Gattung der Kammerthemen mit Variationen trug zur allmählichen Herausbildung der großen zyklischen Form bei. Wie Boris Assafjew sagte: „Der Charakter der russischen Melodien, lang und melancholisch, bestimmte das Aussehen des russischen Andante und Adagio. Die lebhaften Tanzlieder, ihr Rhythmus und ihre Melodie gaben den russischen Scherzi und Finals Leben.“

Das Thema mit Variationen war besonders wichtig in der Musik für das Piano (Klavier) und die Violine, den bevorzugten Instrumenten der damaligen Zeit. Die frühesten erhaltenen Werke dieser Art stammen von W. F. Trutowski und I. E. Chandoschkin, einem hervorragenden Geiger, der auch über eine umfassende Kenntnis der Volkslieder verfügte.

**Variationen über das Thema des Tanzliedes „Im Wäldchen gibt es Mücken“** von Trutowski. Die Bearbeitung des Themas erinnert an Bearbeitungen aus einem Liederbuch desselben Komponisten. Das Lied wird in dreistimmiger Textur gegeben. Die führende Stimme ist die Oberstimme, die Mittelstimme spielt die Rolle eines Untertons zur Grundmelodie, und der Bass bildet die harmonische Basis. Der Gesamtklang ist leicht und transparent. Die Variationen können auf dem Cembalo oder auf dem Psalterium gespielt werden (der Autor beherrschte beide Instrumente).



Die zwölf Variationen verändern den Charakter des Themas nicht wesentlich. Wie in der Musik des 18. Jahrhunderts üblich, wird das Lied in einer Tonart entwickelt und die Harmonie bleibt fast unverändert. Ein neuer Klang wird durch schrittweise strukturelle Veränderungen erreicht. In der dritten Variation zum Beispiel wird das Thema in der Oberstimme in gebrochenen Oktaven ausgedrückt, während der Bass

unverändert bleibt; in der siebten Variation bleibt die Oberstimme unverändert und der Bass entwickelt seine Struktur. Das Stück endet mit dem Thema in seiner ursprünglichen Form.

I. E. Chandoschkin, ein herausragender Vertreter der russischen Musikkultur des 18. Jahrhunderts, erreichte eine hohe Professionalität und eine wahre Virtuosität in der Gattung der Themen mit Variationen.

Es sind nur wenige Aufzeichnungen über ihn erhalten, aber selbst diese lassen den Schluss zu, dass Iwan Jewstafjewitsch Chandoschkin (1747-1804) ein herausragender Künstler war, ein virtuoser Meister der Violin-, Gitarren- und Balalaikaspieltechniken, ein hervorragender Komponist, der eine umfangreiche Literatur für Violine und ein Konzert für Viola schuf, ein Dirigent, Lehrer und Volkskundler. Seine Variationen für Klavier, Solovioline, zwei Violinen und Bratsche offenbaren sein großes Talent als Musiker, dessen Begabung aus der reichen Tradition der russischen musikalischen Liedkultur erwuchs. Seine Popularität als Komponist und Interpret seiner eigenen Musik war enorm. Er trat bei öffentlichen Konzerten und im Palast von Katharina II. in Russland und im Ausland auf und stand stets im Rampenlicht des Ruhmes als „erster Komponist und Interpret von Volksliedern“. Zeitgenossen bemerkten, dass es unmöglich war, Chandoschkins Spiel zuzuhören, ohne zu weinen.

M. J. Chandoschkin war der Schöpfer der ersten Beispiele der russischen Violinliteratur. In seinem Werk, wie auch in dem von Bortnjanski, gelang ihm eine glänzende künstlerische Verschmelzung der russischen Traditionen mit den Errungenschaften der westeuropäischen Musik. Er komponierte die ersten russischen Violinsonaten.

**Die Sonate g-Moll für Violine solo** ist eines der herausragenden Phänomene der russischen Musik des 18. Jahrhunderts<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Laut I. M. Jampolski, einem Forscher des Werks von Chandoschkin, ist die Sonate dem Leutnant Mirowitsch gewidmet, der hingerichtet wurde, weil er versucht hatte, einen Gefangenen aus der Schlüsselburg zu befreien.

Sie beeindruckt nicht nur durch ihre Dramatik, Tiefe und Aufrichtigkeit des Ausdrucks, sondern auch durch ihr hohes kompositorisches Können. Die Sonate ist im Stil eines virtuoson Konzerts geschrieben. Chandoschkin verwendet häufig Akkorde in einem breit angelegten Arrangement und entwickelte die Methode der Doppelstimme, die auf einem solchen Prinzip der Interaktion von Stimmen basiert, wobei eine die Rolle des Solisten übernimmt und die andere die Begleitung liefert. Die Sonate besteht aus drei Teilen. Teil I ist ein Trauermarsch, Teil II ist ein Sonatentallegro und Teil III ist ein langsamer Satz in Form eines Themas mit Variationen. Die Sonate wird von starken und lyrisch-dramatischen Bildern beherrscht. Die Bilder des Trauermarsches sind hart.

44. Marcia, Maestoso

A musical score for a march titled 'Marcia, Maestoso'. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several measures with a 'tr' (trill) marking. The second and third staves continue the melodic and harmonic development. The fourth staff includes a 'tr' marking and a '5' (finger number) under a note. The fifth staff concludes the piece with a double bar line.

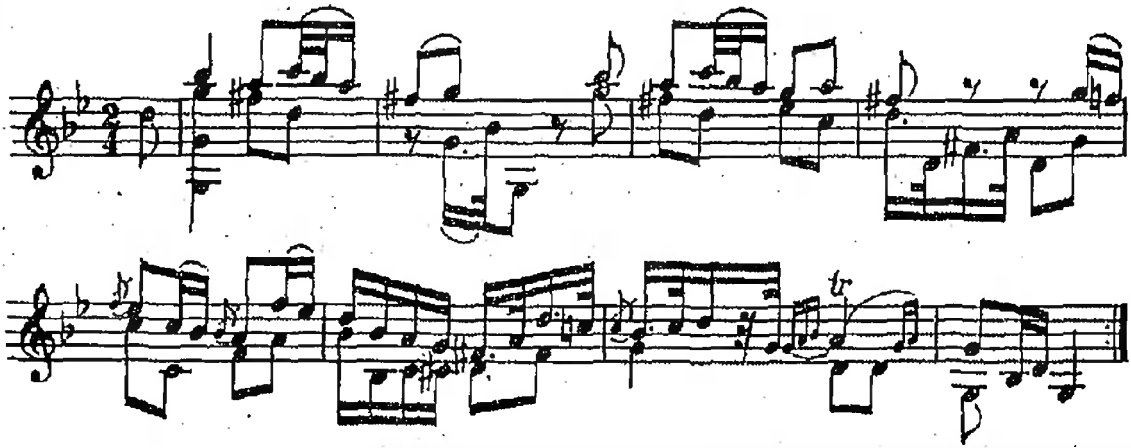
Im II. Teil, einem sehr ehrfürchtigen und innigen Satz, spürt man eine Verbindung zu den Traditionen der ausländischen Musik. Mit seiner sanften Lyrik kann dieser Satz mit Mozarts g-Moll-Sinfonie verglichen werden.

45 Allegro assai

A musical score for a piece titled 'Allegro assai'. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm. There are several measures with a 'f' (forte) dynamic marking. The second staff continues the piece, ending with a double bar line.

Der III. Teil bringt uns zurück zu den schwermütig-wehmütigen Bildern des ersten Teils.

46 Andante con variazioni



Die Sonate in g-Moll erfordert ein hohes Maß an geistiger Reife und technischem Können.

D. S. Bortnjanski leistete einen großen Beitrag zur Entwicklung der russischen Instrumentalmusik - er schrieb Klaviersonaten, Quartette und Ensembles für verschiedene Instrumentalbesetzungen. Die Klaviersonaten des Komponisten sind ein anschauliches Beispiel für die frühe russische Instrumentalmusik. Sie weisen typische Merkmale seines Kompositionsstils auf: eine Vorliebe für leichte, kontemplative Bilder und den nationalen Charakter des Themas.

Bortnjanskis Sonaten werden nicht zufällig mit Bachs Sonaten verglichen. Bei beiden Komponisten finden wir die sogenannte alte Sonatenform<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Sonata allegro ohne Durchführung.

Bei beiden kann man die Ordnung des Ganzen mit einer gründlichen Ausarbeitung von Details, einer exquisiten, filigran geschliffenen Textur, feinen Nuancen beobachten. Doch hier endet die Ähnlichkeit. Das musikalische Material in Bortnjanskis Werken ist völlig anders - russisch und ukrainisch. Ohne Volksmelodien zu zitieren, schafft der Komponist musikalische Themen, die intonatorisch und rhythmisch den volkstümlichen nahe stehen. Weiche, lyrische und intime Themen bilden die Grundlage der langsamen Sätze, während die Tanzthemen die Grundlage der schnellen Sätze bilden. Bortnjanskis beste Beispiele für Klaviermusik sind seine Sonaten in F-Dur und C-Dur.

## 47 Allegro

Die **Sonate in F-Dur** ist einsätzig. Nach einer energischen, willensstarken Einleitung erklingt der Hauptteil (sechster Takt). Er ist ungestüm und fröhlich, und einige seiner Wendungen stehen dem ukrainischen Kosakentanz nahe (Beispiel 47).

Bortnjanskis kammermusikalischer Stil zeigt sich in seiner **C-Dur-Sonate** besonders deutlich. Die Art der Themen ist typisch für ihn: schnelle Themen - vom instrumentalen Typ (durch die Dynamik und den Charakter der Bewegung erinnern sie an die Hauptteile von Bachs Sonaten), lyrische Themen - im Geiste der russischen Romantik jener Zeit. Die heitere Stimmung, die in der Sonate herrscht, wird durch den kammermusikalischen Charakter des Klangs zusammen mit seiner transparenten, filigran entwickelten Textur unterstrichen. Die Sonate besteht aus drei Teilen: I. - ein Sonatentallegro, II. - Adagio und III. - Rondo. Der Hauptteil von Teil I ist ein leichtes Thema mit einer instrumentalen Struktur.

48 Allegro moderato

First system of musical notation for exercise 48. It consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff bracket. The music is in common time (C). The first measure has a forte (f) dynamic, followed by piano (p), then f, p, f, and finally p. The melody in the treble clef features eighth-note patterns, while the bass clef provides a steady accompaniment.

Second system of musical notation for exercise 48. It continues the two-staff format. The dynamics are f, p, f, p, f, and p. The melodic line in the treble clef shows a slight upward inflection in the final measure of the system.

Third system of musical notation for exercise 48. The dynamics are f and p. The treble clef part features a more complex rhythmic pattern with some beamed eighth notes and rests.

Fourth system of musical notation for exercise 48. The dynamics are f and p. The treble clef part has a melodic line with some grace notes and slurs, while the bass clef continues with a simple accompaniment.

Die ruhige, leuchtende Musik von Teil II steht den Romanzen des 18. Jahrhunderts nahe.

49 Adagio con espressione

First system of musical notation for exercise 49. It consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff bracket. The music is in 2/4 time. The treble clef part has a melodic line with some grace notes and slurs, while the bass clef provides a simple accompaniment.

Second system of musical notation for exercise 49. It continues the two-staff format. The treble clef part has a melodic line with some grace notes and slurs, while the bass clef provides a simple accompaniment.

Der heitere, beschwingte Charakter des Rondos wird bereits in den ersten Takten des Refrains deutlich.

50 *Andantino*

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system is labeled '50' and 'Andantino' with a dynamic marking 'mf'. The music is written in a grand staff (treble and bass clefs) in 2/4 time. The melody in the treble clef is characterized by light, rhythmic patterns, while the bass clef provides a steady accompaniment. The second and third systems continue the piece with similar melodic and harmonic structures.

Bortnjanskis Werk ist ein weiteres anschauliches Beispiel dafür, wie der russische Instrumentalismus aus der Verbindung von nationalem Material mit gesamteuropäischen Gestaltungsprinzipien entstand.

Das 18. Jahrhundert war ein Wendepunkt in der Geschichte der russischen Musikkultur. Der Säkularismus triumphierte endgültig und unwiderruflich in der Musik. In ihrer intensiven Entwicklung nimmt die russische Musik die Erfahrungen anderer Musikkulturen, vor allem der italienischen, deutschen und französischen, eifrig auf, formt sie aber im Einklang mit ihren eigenen jahrhundertealten nationalen Traditionen um. Im 18. Jahrhundert entstanden in Russland die wichtigsten Musikgattungen, die sich bis heute weiterentwickeln.

Die Volksmusik entwickelt sich nicht nur auf dem Lande, sondern auch in den Städten. Es entsteht eine neue Schicht der Liedkultur - das städtische Volkslied. Zusammen mit dem bäuerlichen Lied wurde es zur Grundlage für die Herausbildung des nationalen Musikstils.

Im letzten Drittel des Jahrhunderts entwickelte sich die russische Kompositionsschule. Die ersten russischen Komponisten waren hochqualifiziert und tief in ihrem Volk verwurzelt (einige von ihnen stammten selbst von Leibeigenen ab).

Das 18. Jahrhundert hat einen wichtigen Beitrag zur Geschichte des Sammelns, Studierens, Publizierens und kreativen Komponierens und Aufführens von Volksliedern geleistet.

Ein reges Konzertleben, die Bildung von Ensembles, die Eröffnung von Theatern, verschiedene Formen des Musizierens und die Entwicklung einer professionellen

Kunst - all dies war der Boden, auf dem die russische klassische Kunst des 19. Jahrhunderts gedieh.

### KAPITEL III

## **RUSSISCHE MUSIKKULTUR IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS**

Die Entwicklung der russischen Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war schnell und vielfältig. In der Volkskunst wurden eine Reihe neuer Phänomene beobachtet. Im Bereich des Musiktheaters, der Sinfonie und der Kammermusik kam es zu gewaltigen Veränderungen.

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts war der Beginn der klassischen Ära in der russischen Musik. Die gesamte Kunst dieser Zeit wird durch das Genie Puschkins erhellt, der sowohl den Höhepunkt des langen Entwicklungsprozesses der russischen Literatur als auch den Beginn einer neuen Ära verkörperte. Puschkins Kunst, die ungewöhnlich tiefgründig und inhaltlich vielseitig war, war die Quelle für eine Reihe wichtiger künstlerischer Phänomene des 19. Jahrhunderts. Unschätzbar war auch die Bedeutung von Puschkins Texten für die Musik, die sich zunächst im Bereich der Vokallyrik und bald auch im Bereich der Oper niederschlug.

Glinka wurde der „Puschkin der russischen Musik“. Er vollendete die Herausbildung der russischen klassischen Musiksprache, die im 18. Jahrhundert auf der Grundlage einer Verschmelzung nationaler und gesamteuropäischer Elemente besonders intensiv war. Glinka erhob die russische Musik zur Aufgabe von universeller Bedeutung und trat als ebenbürtiger Partner unter den führenden Musikkulturen Europas hervor. Glinkas Werke waren so reich an Keimen der Zukunft, dass sich bei aller Vielfalt künstlerischer Individualitäten unter den russischen Komponisten der nachfolgenden Generationen jeder von ihnen mit Recht als Erbe und Fortsetzer des Begründers der russischen klassischen Musik betrachten konnte.

Die erste Hälfte des Jahrhunderts war jedoch nicht einheitlich. In ihr durchlief die Musik nacheinander drei Phasen - jede mit ihren eigenen Merkmalen.

Die erste davon ging den Aktivitäten von Glinka voraus. Es waren die Jahre, in denen die Komponisten an die Traditionen des 18. Jahrhunderts anknüpften. Die zweite Stufe - die zentrale, Glinka'sche Stufe. Die Bedeutung von Glinkas Schaffen als Reformers zeigt sich in seinen Romanzen der 20er Jahre, vor allem aber in seiner 1836 geschriebenen Oper „Iwan Sussanin“; die 1842 folgende Oper „Ruslan und Ljudmila“ beweist das Genie Glinkas in seiner Entwicklung.

Die dritte Phase fällt in die 1840er Jahre, in die Lebenszeit von Glinka. Während die russische Musik ihr klassisches Zeitalter in enger Verbindung mit dem Werk von Puschkin begann, hatte sie in den 40er und 50er Jahren den stärksten Einfluss auf solche „Geistesgrößen“ der russischen Gesellschaft wie Lermontow und Gogol. Diese Phase war durch eine Verstärkung des kritischen, sozial anklagenden Elements in der russischen Musik gekennzeichnet. Der erste Vertreter der neuen Tendenzen war Dargomyschski, ein jüngerer Zeitgenosse Glinkas.

Die 40er und 50er Jahre waren ein Bindeglied zwischen der Blütezeit der russischen Musik - der Glinka-Periode - und dem nächsten Höhepunkt ihrer Geschichte, den



60er und 70er Jahren, repräsentiert durch die Kunst von Tschaikowski und den Komponisten der „Mächtigen Handvoll“.

Die Musik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts spiegelt die wichtigsten Phänomene des zeitgenössischen sozialen und politischen Lebens wider. Dieses Leben war schon in den ersten Jahrzehnten turbulent und kompliziert. Das Wachstum der kapitalistischen Verhältnisse innerhalb des feudal-leibeigenschaftlichen Staates und die Entwicklung der Industrie hatten die Ausbeutung des Volkes intensiviert und die Klassenwidersprüche verschärft. All dies führte zu Unzufriedenheit unter den Massen und zu einer Zunahme von Bauern- und Soldatenaufständen.

Die wichtigsten Ereignisse dieser Epoche waren der Vaterländische Krieg von 1812 und der Dekabristenaufstand von 1825. Zwischen ihnen bestand eine tiefe Verbindung. „Wir waren Kinder des Jahres 1812“, - sagte einer der Teilnehmer am Dekabristenaufstand. Der Vaterländische Krieg, der mit der Niederlage der französischen Armee und dem siegreichen Einmarsch der russischen Truppen in Paris endete, weckte das Nationalbewusstsein der russischen Gesellschaft und öffnete ihr die Augen für den eklatanten Widerspruch zwischen den Wundern des Mutes und der Selbstlosigkeit, die das einfache Volk im Kampf gegen die Besatzer an den Tag legte, und seinem machtlosen, unterwürfigen Status. Der Aufstand wurde brutal niedergeschlagen, aber die Sache der ersten russischen Revolutionäre war nicht spurlos verschwunden. „Die besten Männer des Adels halfen, das Volk zu wecken“, - schrieb W. I. Lenin über die Dekabristen.

Die Umwälzungen, die das Land erlebt hat, haben in allen Bereichen der russischen Musik ihre Spuren hinterlassen - in der Volksmusik und in der professionellen Musik.

Vor allem die Bedeutung der Soldatenlieder wurde durch ihre Melodien, die zahlreiche bäuerliche und städtische Elemente enthielten, erheblich gesteigert. Auch die Lyrik als Ausdruck des Heimwehs nach den vom Feind verwüsteten Orten war in der Soldatenfolklore präsent. Vor allem aber gab es Marsch- und Manneslieder, die militärische Heldentaten und Lieblingsgeneräle (Kutusow, Ataman Platow) verherrlichten. Satirische Lieder, die sich über die Invasoren und Napoleon selbst lustig machten, waren unter den Soldaten ebenfalls weit verbreitet.

Dem patriotischen Thema sind Werke von professionellen Komponisten gewidmet. Hier sind die bedeutendsten von ihnen. Dies ist das Oratorium „Minin und Poscharski oder die Befreiung Moskaus“ von S. A. Degtjarew. Es wurde 1881 anlässlich der offiziellen Feierlichkeiten zum zweihundertsten Jahrestag der Vertreibung der polnischen und litauischen Invasoren aus Russland und der Gründung der Romanow-Dynastie aufgeführt, spiegelte aber dennoch die Stimmung der russischen Gesellschaft am Vorabend des Vaterländischen Krieges wider. Der Nachhall der patriotischen Begeisterung des russischen Volkes ist auch in der Oper „Iwan Sussanin“ zu hören, die 1815 von dem Komponisten K. A. Cawos geschrieben wurde. Keinem von Glinkas Vorgängern war es jedoch gelungen, das Wesen des russischen Volkscharakters zu erfassen und die Liebe zum Vaterland und den Glauben an den Menschen in einer so hohen künstlerischen Form auszudrücken wie er. Seine brillante Oper „Iwan Sussanin“, die ein Jahrzehnt nach dem Dekabristenaufstand entstand, fasste die Lebenserfahrung einer Generation über Jahre hinweg zusammen und spiegelte die erhabenen Ideen unserer Zeit wider.

Aus verständlichen Gründen konnte sich die Bewegung der Dekabristen damals nicht in direkter, narrativer Form in der Musik niederschlagen. Ihre Wirkung war eher indirekt und versteckt, aber nicht weniger tiefgreifend und umfassend.

Nur ein für Russland neues Genre von Propagandaliedern stand in direktem Zusammenhang mit den revolutionären Aktivitäten der Geheimbünde bei der Vorbereitung des Aufstands. Die Dekabristen selbst - die Dichter K. Rylejew und A. Bestuschew - schrieben die Texte für viele dieser Lieder. Die Melodien wurden oft aus populären städtischen Liedern und Romanzen entlehnt. Die Lieder der Dekabristen wie „Der Schmied ging“, „Ach, mir ist übel in meiner Heimat“ und andere waren beim Volk sehr beliebt.

Die Ereignisse von 1825 hatten eine tiefe Furche in das Leben und die Psychologie der russischen Gesellschaft gezogen. Die schrecklichen dreißig Jahre von Nikolais Reaktion, eine der schlimmsten Perioden in der russischen Geschichte, lagen vor uns. Die Zensur wütete. Verfolgungen, Verhaftungen, Verbannungen, Auslieferung an die Armee, raffiniert inszenierte Morde - ähnliche Fakten sind aus den Biografien von Puschkin, Lermontow, Herzen, Schewtschenko und vielen anderen Künstlern bekannt. Solche Maßnahmen sollten den autokratischen, ranghohen und bürokratischen Herrscher Nikolaus I. sichern und stärken.

Doch trotz aller Verfolgungen entwickelte sich das russische Denken stetig weiter. Die russische Kunst wuchs und entwickelte sich. Der Gedanke der Freiheit befruchtete die Arbeit von Schriftstellern, Dramatikern und Musikern. Im Grunde genommen war die beste Kunst jener Zeit auf die eine oder andere Weise mit der Idee des Rechts des Menschen auf Glück verbunden, mit dem freien Ausdruck seiner Gefühle, mit dem Traum von einer strahlenden Zukunft. In einer Situation, in der, um den Ausdruck von B. W. Assafjew zu verwenden, sogar Gefühle verschlossen waren, kam der Musik und insbesondere dem Gesangstext eine besonders wichtige gesellschaftliche Funktion zu. Sie wurde zum Träger der innersten Gedanken und Gefühle einer Masse von einfachen, verängstigten und geschundenen Menschen. Lieder und Romanzen spiegelten den Traum vom unerreichbaren Glück wider. In den Liedern schütteten die Menschen ihre Seelen aus. Die Vokalttexte entwickelten musikalische Eigenschaften wie Geselligkeit, Verständlichkeit und die Fähigkeit, tiefe und aufrichtige Gefühle durch eine melodiose und intime Melodie zu vermitteln. Die Sprache der häuslichen Romantik drang in die Opern-, Kammer-, Instrumental- und Sinfoniemusik ein und trug zu deren Demokratisierung bei. Der Stil der Alltagslyrik hatte großen Einfluss auf die Werke von Glinka, Dargomyschski und später - Tschaikowski.

Ein akutes Gefühl der Unzufriedenheit, ein Gefühl des Unfriedens mit der Realität machte das russische Volk zu dieser Zeit besonders anfällig für die Tendenz der Romantik.

Im Russland jener Jahre erhielt diese gesamteuropäische Bewegung sofort eine spezielle, rein nationale Umsetzung. Dies geschah auch in der Musik. Schon bei den dekabristischen Dichtern hat unter den Bedingungen der revolutionären Umwälzung die für die Romantik typische Überhöhung der Gefühle, das Singen einer starken heroischen Persönlichkeit ein deutlich ausgeprägtes bürgerliches Kolorit erhalten. Nun, in den reaktionären Jahren, wurden die gängigen Themen Einsamkeit, Trennung, Liebe und Exil mit neuer Bedeutung gefüllt und weckten Assoziationen zum zeitgenössischen Leben.

Die russische Musik schloss sich der Faszination der Romantiker für Volkskunst, Fantasie, Natur und Antike an. In jedem Fall schärfte sie im Kontakt mit neuen Themen und Bildern ihre Sprache und erweiterte die Bandbreite ihrer Ausdrucksmittel. Sie lernte, die scharfen Kontraste und dramatischen Zusammenstöße des Lebens zu verkörpern, sie beherrschte die Kunst der farbigen Tonsprache und entdeckte immer mehr Schichten der multiethnischen Volkskunst.

Das wertvollste Ergebnis der romantischen Periode für die russische Musik war jedoch das erwachte Interesse am inneren, geistigen Leben des Individuums. Der große russische Kritiker W. G. Belinski kommentierte die Bedeutung der Romantik für die russische Literatur folgendermaßen: „Das Leben ist dort, wo der Mensch ist, und wo der Mensch ist, ist auch die Romantik.“ Er betonte damit das Streben der romantischen Kunst nach wahrheitsgetreuer Offenlegung menschlicher Erfahrungen.

Die romantische Periode in der russischen Kunst selbst war nur von kurzer Dauer. Einem berühmten Forscher zufolge hat Russland die romantische Phase nur „durchlaufen“. Die Bereicherung der Themen, der Wunsch nach der Wahrheit der Gefühle trugen dazu bei, dass in den Eingeweiden der Romantik die Saat einer neuen - realistischen - Methode aufgegangen ist.

Die wichtigste Errungenschaft der Puschkin-Ära war der Sieg des Realismus - die Kunst der hohen Ideen, der schonungslosen Wahrheit des Lebens und der tiefen Verallgemeinerungen. Der Realismus setzte sich in literarischen Werken wie Gribojedows „Verstand schafft Leiden“, Puschkins „Boris Godunow“ und „Eugen Onegin“ sowie Lermontows „Ein Held unserer Zeit“ durch. Glinkas reifes Werk lieferte die ersten Beispiele für den Realismus in der Musik, obwohl der Autor von „Iwan Sussanin“, wie die meisten seiner Zeitgenossen, eine Reihe romantischer Züge in seinem Werk widerspiegelte.

In den 40er Jahren trat der Realismus in eine neue Phase ein. Zu dieser Zeit wurde die Fäulnis und der Untergang des Systems des Landadels immer deutlicher. Die Unzufriedenheit der bäuerlichen Massen wuchs. Ein neuer Aufschwung der nationalen Befreiungsbewegung stand kurz bevor. Zu dieser Zeit tauchen neue Figuren auf der gesellschaftlichen Bühne auf - Vertreter des Bürgertums. Die Kunst hatte sich spürbar demokratisiert. Die Helden der Werke waren bescheidene, einfache Leute aus dem Volk (den Anfang hatte allerdings schon Puschkin in den „Geschichten von Belkin“ gemacht).

Gogol wurde zum Begründer einer neuen Strömung, die als kritischer Realismus in die Geschichte eingegangen ist. Mit enormer Überzeugungskraft wurde diese Richtung von W. G. Belinski vertreten. In seinen letzten Artikeln vermachte er den russischen Künstlern, alle Erscheinungsformen einer gewalttätigen, hässlichen, unmenschlichen Leibeigenschaft gnadenlos zu entlarven. Gogol, Herzen, Turgenjews „Aufzeichnungen eines Jägers“, Dostojewskis „Erniedrigte und Beleidigte“ - das sind die wichtigsten Vertreter dieses Jahrzehnts in der Literatur.

Wie bereits erwähnt, war Dargomyschski der erste Vertreter des kritischen Realismus in der Musik.

Mit der Entwicklung des Werks des Komponisten wuchs und festigte sich die Aufführungskultur. Auch die Formen der Musikpropaganda wurden erweitert. Die Amateur-Hausmusik blühte weiter auf. Doch 1802 entstand die erste spezielle Konzertorganisation - die Philharmonische Gesellschaft. Die Orchester der Leibeigenen auf den adligen Gütern spielten ebenfalls eine wichtige Rolle bei der Entwicklung der Aufführungskultur. In einigen Fällen erreichten sie beachtliche technische Fertigkeiten und führten Werke der Wiener Klassiker (hauptsächlich von Haydn und Mozart) sowie Opernouvertüren italienischer Komponisten auf. In denselben Jahren entstand eine ganze Reihe herausragender nationaler Interpreten. Unter ihnen waren Sänger, Glinkas Mitarbeiter und die ersten Interpreten seiner Opern - O. A. Petrow und A. J. Worobjewa; Pianisten - I. F. Laskowski, I. I. Tenischta; Gitarristen - A. O. Sichra, M. M. Wyssotski; Geiger - G. A. Rachinski, A. F. Lwow und andere.

Ein bemerkenswertes Merkmal des russischen Musiklebens in dieser Zeit war die Aufführung von russischen Volksliedern und Romanzen durch Zigeuner-Chöre und einzelne Zigeuner-Interpreten. Leo Tolstoi schreibt in seiner unvollendeten Erzählung „Heilige Nacht“ zu diesem Thema: „Es gab eine Zeit, in der keine Musik in Russland mehr geliebt wurde als die der Zigeuner, in der die Zigeuner alte russische Chorlieder sangen: ‚Nicht eine‘, ‚Du hörst‘, ‚Jugend‘, ‚Verzeihung‘ usw. und in der es nicht seltsam erschien, Zigeuner zu hören und sie den Italienern vorzuziehen.“

Die Zigeuner hatten einen besonderen feurigen, romantischen Gesangsstil. Der leidenschaftliche Impuls und die herzerreißende Lyrik, der Gesang, die plötzlichen Kontraste und Übergänge - all dies erschütterte das Publikum zutiefst. Die Darbietung der Zigeuner beeinflusste auch die Form der einzelnen Romanzen, die von russischen Komponisten geschrieben wurden.

Die russische Musikkunst und -aufführung entwickelte sich parallel zur russischen Musikkritik, deren ästhetische Grundlagen weitgehend von Belinskis Einfluss geprägt wurden.

Von den ersten Musikkritikern war der herausragendste W. F. Odojewski, ein begabter Schriftsteller, Autor zahlreicher belletristischer Werke und Musikpublizist, der den Grundstein für die klassische Periode in der Entwicklung des russischen Musikdenkens legte. Er war der erste, der Glinka schätzte. „Die Morgendämmerung der russischen Musik ist angebrochen“, - schrieb er über die Oper „Iwan Sussanin“. Odojewski schrieb auch über das Musikleben in Moskau in jenen Jahren und über die Besuche von Berlioz in Russland, dessen Musik Odojewski sehr schätzte.

## ROMANZE

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts war eine Zeit der großen Blüte der russischen romantischen Lyrik. Wie im 18. Jahrhundert mit Gesängen und russischen Liedern hält die Romanze, die von Klavier oder Gitarre begleitet wird, nun fest im städtischen Musikleben Einzug. Es erschien eine ganze Reihe von romantischen Komponisten. Dazu gehören die großen Komponisten der Zeit - Glinka, Dargomyschski; auch zahlreiche unbekannte Amateurkomponisten schrieben Romanzen.

Die Romanze war ein besonders anschauliches Beispiel für die Verbindung von Berufs- und Volksmusik. Die unmittelbaren Vorläufer der Romantik - die russischen Lieder - sind aus den städtischen Liedern hervorgegangen. Auch die Romantik erfuhr ständig den befruchtenden Einfluss der Volksmusik. Viele der Romanzen der 20er und 30er Jahre des 19. Jahrhunderts, die im Geiste der russischen Lieder geschrieben wurden, wurden vom Volk aufgegriffen und zusammen mit den Werken der Volkskunst verbreitet (Aljabjews „Die Nachtigall“, Warlamows „Der rote Sarafan“ und andere). Die Romanzen anonymen Autoren wurden von Mund zu Mund weitergegeben und wie die Volkslieder im Laufe der Aufführung verändert. Wir bezeichnen solche Kompositionen als Hausromanze.

Die Ereignisse des gesellschaftlichen Lebens, die Gedanken und Gefühle des russischen Volkes fanden eine unmittelbare Resonanz in kleinformatigen Gesangsformen. Romantik und Gesang spiegelten die Ansichten, den Geschmack und die Einstellung der verschiedenen Schichten der russischen Gesellschaft wider. Man hörte sie ständig im Wohnzimmer des Adels, in der bescheidenen Wohnung eines Bürgers, bei den lärmenden Festen der jungen Leute und bei den geheimen Treffen der Dekabristen.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durchlief die Romantik einen komplexen Entwicklungsprozess. Sie war stets von der russischen Poesie beeinflusst.

In den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts setzten die Komponisten D. N. Kaschin und A. D. Schilin die Traditionen des gefühlvollen russischen Liedes fort. Die romantische Poesie bereicherte die Romantik mit neuen Bildern und Formen, unter ihrem Einfluss erweiterte sich das Spektrum der Ausdrucksmittel. Den entscheidenden Anstoß zur Entwicklung der russischen Lyrik gab jedoch Puschkins Poesie: sie erhob die Romantik auf das Niveau einer echten klassischen Kunst. In der Puschkin-Ära traten eine Reihe begabter Romanciers hervor: A. A. Aljabjew, A. N. Werstowski, N. A. und N. S. Titow, A. P. Jessaulow, M. L. Jakowlew, I. I. Genischta und schließlich der junge Glinka, in dessen Werk die Puschkin-Dichtung zum ersten Mal einen vollkommenen Ausdruck fand.

In der Epoche Puschkins und der Dekabristen wird die Romanze zu einem wirklich großen künstlerischen Phänomen. Ihr Inhalt wird bereichert. Die begrenzten sentimental Empfindungen weichen dem wahrheitsgetreuen Ausdruck tiefer und vielfältiger menschlicher Gefühle.

In den 40er Jahren ist die russische Romanze stark von Lermontows Poesie beeinflusst. Ihr aufsässiger, rebellischer Charakter, der scharfe Schmerz und die leidenschaftliche Verurteilung der Laster der modernen Gesellschaft, die darin zum Ausdruck kommen, ziehen viele Komponisten an. In dieser Zeit zeichneten sich auch Tendenzen in der Entwicklung der Romantik ab, die in den folgenden Jahrzehnten ihren stärksten Ausdruck finden sollten. Unter dem Einfluss der Literatur von Gogol und der revolutionären Publizistik von Herzen und Belinski erschien in der Vokallyrik erstmals ein sozial denunziatorisches Thema; in einigen Werken von Aljabjew zu Worten des revolutionären Dichters Ogarew und des französischen Volksdichters Beranger erscheinen die Bilder von armen und leidenden Menschen der unteren Klassen. Am weitesten entwickelte sich diese Linie in den Werken von Dargomyschski und später Mussorgski.

Die Entstehung der wichtigsten Spielarten der russischen Romantik geht auf den Beginn des 19. Jahrhunderts zurück. Ihre Entstehung wurde durch eine erhebliche Ausweitung des Inhalts der neuen Vokalmusik im Vergleich zu den russischen Liedern des 18. Jahrhunderts sowie durch den Einfluss neuer Gattungen der russischen Poesie verursacht. Zu den Spezies der Vokalmusik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehören neben der eigentlichen Romantik: „Russisches Lied“, Elegie, Ballade, Tischlied usw. (alle diese Gattungen werden im allgemeinen Sprachgebrauch oft als „Romanze“ bezeichnet).

Eine der am weitesten verbreiteten Gesangsgattungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war neben der lyrischen Romanze das so genannte „Russische Lied“, das als Nachahmung der Volksmusik entstanden ist. Die volkstümlichen Texte inspirierten die Liedermacher dazu, ihre eigenen Lieder in volkstümlicher Manier zu verfassen. Oft wurden echte Volksmelodien verwendet und frei umgearbeitet, in anderen Fällen wurde die Musik im Geiste der Volkslieder komponiert. Bekannte Autoren von Texten für Werke dieser Art im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert waren die Dichter I. I. Dmitrijew, J. A. Neledinski-Melezkij, A. F. Mersljakow, A. A. Delwig.

Die ersten Beispiele für „Russische Lieder“ stammen von D. N. Daschin (1769-1841), einem begabten Mann aus der Leibeigenschaft. Kaschin gab ihnen oft die Form eines Konzertliedes, in dem die Volksmelodie reich verziert und in einem freien improvisierten Stil „gesungen“ wurde. Mit Aljabjew, Warlamow und Gurilew hatte das

Genre große Bedeutung erlangt. Ihre „Russischen Lieder“, die inhaltlich reichhaltig und vielfältig sind, können als Beispiel für die kreative Entwicklung der Volksliedtexte dienen.

In der Ära Puschkin wurde die Elegie zu einer beliebten Gattung von Dichtern und Musikern gleichermaßen. Es handelt sich um eine besondere Art von lyrisch-philosophischer Romanze, die von Kontemplation, Reflexion und tiefer Nachdenklichkeit geprägt ist.

Puschkins Elegien voller philosophischer und bürgerlicher Inhalte zogen viele Komponisten an - Aljabjew, N. A. und N. S. Titow und andere. Ein bedeutendes Werk der 20er Jahre war eine Elegie von Genischta auf Puschkins Worte „Das Tageslicht hat sich vermindert“. Reiches Material für die elegische Romanze lieferten die Gedichte von Baratynski, Delwig und Jasikow. Der junge Glinka schrieb sein erstes bemerkenswertes Werk - die Elegie „Auf's neue verfolge mich nicht“ - auf die Worte von Baratynski.

Auch Vokalttexte, die das Leben und die Kultur anderer Nationen widerspiegeln - orientalische, italienische und spanische Lieder - erscheinen. Die Bilder des Orients und des Kaukasus, die in der Poesie von Puschkin und den Dekabristen zum Ausdruck kommen, finden ihren Widerhall in den Romanzen der 20er und 30er Jahre von Glinka, Aljabjew und anderen. Die romantische Sehnsucht nach fernen Ländern manifestierte sich in den spanischen Serenaden und italienischen Barkarolen, die bei den russischen Komponisten jener Zeit beliebt waren. Puschkins „Spanische“ Lieder („Nächtlicher Zephir“, „Ich bin hier, Inesila“) wurden besonders gut in Musik umgesetzt und dienten als Vorbild für eine ganze Reihe von Romanzen, die reich an lebendigem Nationalkolorit waren.

Das Genre der Ballade wurde in den 20er Jahren sehr populär. Die Ballade ist eine beliebte Form der romantischen Poesie und Musik. Es handelt sich um ein erzählendes Werk, das düstere, geheimnisvolle und dramatische Ereignisse schildert, die oft mit Volksmärchen verbunden sind und ein fantastisches Element enthalten. Die musikalischen Kompositionsprinzipien der Ballade sind eigentümlich und in der russischen und westeuropäischen Musik gut etabliert. Meist nimmt sie die freie Form eines ausgedehnten dramatischen Monolog-Geschichte an, die Ballade zeichnet sich durch ihre ausdrucksstarke Deklamation und die lebendige Bildhaftigkeit ihrer musikalischen Sprache aus. Die Instrumentalbegleitung spielt eine wichtige Rolle bei der Veranschaulichung der im Text beschriebenen Ereignisse.

Werstowski gilt zu Recht als der Begründer der Ballade in der russischen Musik. Werstowskis Balladen nach Texten von Puschkin („Der schwarze Schal“) und Schukowski („Drei Lieder des Skalden“ und „Der arme Sänger“), die in den 20er Jahren erschienen, erregten sofort die Aufmerksamkeit des Publikums durch ihren Farbenreichtum und ihre Lebendigkeit sowie durch die Erregung der musikalischen Sprache. Die Ballade fand in den Werken von Aljabjew und Warlamow eine originelle Interpretation.

Das Tischlied nimmt in der russischen Vokalkunst einen besonderen Platz ein. Einer seiner Zweige ist eng mit den Marsch- und Kampfliedern verwandt. Dies wird durch einen klaren Marschrhythmus und eine Strophenstruktur mit einem Solisten und einem Chorrefrain deutlich. In der Dekabristenzeit taucht im Tischlied ein bürgerliches, heroisches und patriotisches Thema auf. Das Lied preist die Macht der Vernunft und der Aufklärung, die Liebe zur Freiheit - „hohe Freiheit“ - und die Schönheit patriotischer Gefühle.

Das Wertvollste an der Musik der russischen Romantik ist ihre reiche und ausdrucksstarke Melodie. Die große Melodiefülle, Flexibilität und Plastizität der melodischen Linie ist ein Erbe des Volksliedes<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Einige der charakteristischsten melodischen Wendungen und Intonationen der einheimischen Romantik wurden schließlich entscheidend für den russischen Musikstil und behielten ihre Bedeutung in den Werken der klassischen Komponisten: Glinka, Dargomyschski und Tschaikowski. Dazu gehören beispielsweise absteigende Sekunden in der Melodie, die durch Verzögerung und deren Auflösung („Seufzer“) gebildet werden, die besondere Betonung von Kadenzwendungen in harmonischem Moll, die Auferlegung des melodischen Terzschriffs auf die dominante Harmonie, usw.

In den Werken der Romantik erhielten diese Elemente ein neues, pathetisches Kolorit, mit einer wesentlich größeren Bandbreite an Melodien und einer Intensivierung des Rhythmus.

Es ist typisch für russische Romanzen, die Melodie im Bereich eines Sext-Intervalls von der dritten Stufe aufwärts bis zur fünften Stufe abwärts zu entwickeln (z. B. Aljabjews „Die Nachtigall“), während sie oft mit einer aufwärts gerichteten Sext-Bewegung beginnt, gefolgt von einer Auffüllung des Intervalls (siehe z. B. die Melodie von Romanzen wie Glinkas „Auf's neue verfolge mich nicht“, Dargomyschskis „Sechzehn Jahre“ usw.).

Je komplexer der Inhalt des Gedichts wurde, desto häufiger tauchte das deklamatorische, rezitativische Element, das schon früher in Koslowskis Vokalwerken aufgetaucht war, in der Romanze auf. Eine besonders große Rolle spielt die Deklamation in den vom dramatischen Pathos inspirierten Werken.

Auch die Entwicklung der Klavierbegleitung ist von Bedeutung. Die Harmonik wird zu einem wirksamen Mittel, um dramatische Spannung zu erzeugen (daher, insbesondere in der Romantik, die häufige Verwendung von unterbrochenen Kadenz, verminderten Septakkorden, veränderten Subdominantenakkorden usw.). Farbige Harmonien spielen auch eine wesentliche Rolle bei der Schaffung lebendiger Bilder (z. B. Naturbilder).

Die einfachste Art von Instrumentalstruktur war die Akkordstruktur, auch Gitarrenstruktur genannt. Die Art der sanften Begleitung auf der Grundlage von Akkordfiguren war ebenfalls weit verbreitet. Die Begleitung wurde jedoch nach und nach immer komplexer. Die Entwicklung des Balladengenres spielte in diesem Prozess eine wichtige Rolle, was insbesondere zum Auftreten von visuellen Elementen im Klavierpart beitrug.

Die Aufmerksamkeit der Komponisten für Themen, die mit Spanien, Italien, dem Orient und dem Kaukasus assoziiert werden, führte auch zur Anreicherung der melodischen und rhythmischen Elemente mit verschiedenen nationalen, vor allem tänzerischen, Elementen. Darüber hinaus wurden Tanzrhythmen in der Musik der Romanzen im Allgemeinen häufig verwendet, nicht nur um Genrebilder wiederzugeben, sondern auch um verschiedene Gefühle und Zustände auszudrücken. So wussten die Komponisten sehr wohl um die Ausdruckskraft des Walzers, mal sanft und nachdenklich, mal leidenschaftlich. Die Autoren von Romanzen konnten die Glut einer Masurka, den stolzen Marsch einer Polonaise und die Feurigkeit eines spanischen Boleros meisterhaft einsetzen. Oft griffen sie auch auf den sanften, weichen Rhythmus des italienischen Wasserliedes, der Barcarole, zurück.

Die Entwicklung der einheimischen romantischen Lyrik spielte eine wichtige Rolle bei der Herausbildung des russischen nationalen Musikstils. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts drangen die Anklänge der Heimatromantik weit in die Oper und die

Instrumentalmusik ein. Sie sind in den Werken der größten Komponisten dieser Zeit deutlich zu spüren.

## MUSIKTHEATER

Zur Zeit des Großen Vaterländischen Krieges und der Vorbereitungen auf den Dezemberaufstand nahm die Rolle des Theaters im öffentlichen Leben des Landes spürbar zu. Ideen, die die Gemüter bewegten, suchten ihren Ausdruck in Bühnenwerken, die sich an ein breites Massenpublikum richten konnten. Es wurde nach neuen Formen und Gattungen gesucht. Dieser allgemeine Prozess erfasste auch das Musiktheater.

Das Genre des Dramas oder der Tragödie mit Musik begann sich in dieser Zeit im 18. Jahrhundert zu entwickeln. Die Musik einer Reihe dieser Werke war aktiv an der Formulierung der großen Probleme der Epoche und der Verkörperung heroischer, bürgerlicher und patriotischer Ideen beteiligt. O. A. Koslowski widmet diesem Genre weiterhin viel kreative Energie, und die Komponisten A. N. Titow und S. I. Dawydow sind an der Komposition von Musik für Dramen beteiligt.

Die besten Beispiele für Musik für dramatische Inszenierungen halfen den russischen Komponisten, die wichtigsten Formen der Chor- und Sinfoniemusik zu beherrschen. Sie waren ein wichtiges Glied in der Entwicklung des großen monumentalen Plans der russischen Oper sowie ihres lyrischen und dramatischen Zweigs.

Ein weiteres gemischtes Musik- und Theatergenre dieser Zeit war das Vaudevilles. Es wurde schließlich während der Großen Französischen Revolution in Frankreich eingeführt und verbreitete sich bald in ganz Europa. Das russische Publikum mochte dieses Genre der leichten Komödie mit einem flotten Text und heiteren musikalischen Couplets. Die Popularität der Werke dieses Genres wurde auch durch die demokratische Basis der Musik gewährleistet, die intonatorisch mit populären Liedern und Tänzen verbunden war. Die Musik des Vaudevilles wurde von bedeutenden Komponisten des 19. Jahrhunderts wie Aljabjew, Warlamow und Werstowski komponiert.

Auf den Opernbühnen vollziehen sich große Veränderungen. Während im 18. Jahrhundert die heimische komische Oper die Hauptrolle spielte, wird die komische Oper nun von neuen Gattungen abgelöst. Historische und märchenhafte Opern treten in den Vordergrund<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Glinkas Opern „Iwan Sussanin“ und „Ruslan und Ljudmila“ sind aus den Traditionen dieser beiden gängigsten Theatergattungen entstanden.

Caterino Albertowitsch Cavos (1775-1840) war einer von Glinkas berühmten Vorgängerkomponisten in Russland. In Italien geboren, kam er in seiner Jugend nach Russland und verband sein Leben mit diesem Land. Seine Opern „Iwan Sussanin“, „Ilja der Recke“, „Fürst Unsichtbar“, „Dobrynia Nikititsch“ und die Ballette „Der Gefangene des Kaukasus“, „Zephyr und Flora“ usw. waren wichtige Meilensteine in der Entwicklung des russischen Musiktheaters. Cavos' Verdienste als Erzieher von russischen Sängern und Musikern waren groß. Viele berühmte Künstler der russischen Oper wurden bei ihm ausgebildet. Er war auch ein bekannter Theaterdirigent seiner Zeit. Er dirigierte viele ausländische und nationale Opern, und Glinkas „Iwan Sussanin“ wurde zum ersten Mal aufgeführt.



Cavos' Oper „**Iwan Sussanin**“ folgt dem Prinzip, dass sich musikalische Episoden mit gesprochenen Dialogen abwechseln. Hier wird also die Verbindung zu den Traditionen der Oper des 18. Jahrhunderts gewahrt. Die Ouvertüre hat noch keine musikalische Haupthandlung, obwohl versucht wird, dem Werk einige musikalisch-kompositorische Merkmale zu geben: Themen aus der Oper werden in die Ouvertüre aufgenommen, was die Verbindung zwischen der Ouvertüre und der späteren Entwicklung der Handlung stärken soll. Die Musik der Oper basiert auf Volksliedmelodien. Der Komponist war bestrebt, die nationale Eigenart des russischen Volksliedes zu vermitteln. Dies ist ihm nicht überall gleichermaßen gelungen. Am gelungensten ist in dieser Hinsicht der große Refrain aus dem I. Akt, „Stürmische Winde, seid still“, der damals sehr populär war.

Im Großen und Ganzen ist das Thema in Cavos Oper jedoch etwas naiv und primitiv. Dies zeigt sich besonders in der Darstellung des Protagonisten, dem es an Individualität und nationaler Identität mangelt. Im Gegensatz zur historischen Wahrheit schließt die Oper mit einem glücklichen Ende (Sussanin kehrt nach Hause zurück). Eine solche Entscheidung verzerrt nicht nur die historische Wahrheit, sondern schmälert auch den heroischen und patriotischen Klang des Werks insgesamt.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts feierte die russische Märchen- und Fantasieoper große Erfolge. Russische Komponisten interessierten sich bereits Ende des 18. Jahrhunderts für Märchen (eines der repräsentativen Werke in dieser Hinsicht ist die Oper „Feweij“ von Paschkewitsch). Zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als sich in der russischen Kunst romantische Tendenzen abzuzeichnen begannen und das Interesse an Volksmärchen und -glauben zunahm, war die Märchenoper besonders weit verbreitet. Das Publikum fühlte sich von den starken und tapferen Märchenhelden angezogen, die mutig unzählige Hindernisse und Schwierigkeiten überwinden, die dem Glück im Wege standen. Märchenopern wurden mit viel Fantasie und in farbenfrohen Kulissen inszeniert. Es gab Flüge, Verwandlungen, usw.

Den unmittelbaren Anstoß zur Entwicklung der märchenhaft-magischen Oper in Russland gab die Aufführung der Oper „**Das Donauweibchen**“ des österreichischen Komponisten Ferdinand Kauer in Petersburg im Jahr 1803. Die russische Inszenierung verlegte die Handlung an die Ufer des Dnjepr (der Titel der Oper wurde entsprechend geändert und die Oper wurde als „**Die Nixe vom Dnjepr**“ bekannt), und die Figuren erhielten slawische Namen. Der Text der Oper wurde von N. S. Krasnopolski überarbeitet, und der musikalische Teil wurde durch einige neue Nummern von S. I. Dawydow bereichert. Die Produktion war ein großer Erfolg.

Bald darauf erschienen der zweite und dritte Teil mit dem Titel „Lesta, die Dnjepr-Nixe“. Sie wurden von demselben Librettisten verfasst. Die Musiknummern wurden für den zweiten Satz von Cavos und für den dritten von Dawydow geschrieben. Der Erfolg der Oper blieb lange Zeit ungebrochen. 1807 schufen S. I. Dawydow und der Librettist A. A. Schachowskaja einen neuen, vierten Teil der „Rusalka“. Es handelte sich um ein textlich und musikalisch völlig eigenständiges Werk, dessen Grundlage ein mit russisch-ukrainischen Melodien verbundenes Liedthema war. Dawydows Musik war geprägt von der Individualität eines klugen Komponisten und von hohem professionellem Können. Dawydows „Lesta, die Dnjeper-Nixe“ hat nicht nur die Entwicklung von Märchenthemata beeinflusst. Sie spielte auch eine wesentliche Rolle bei der Entwicklung des lyrischen Elements in der Oper.

Stepan Iwanowitsch Dawydow (1777-1825) war einer der begabtesten Komponisten der Vor-Glinka-Zeit, dessen Werk eindeutig mit der russischen Volksmusik verbunden war. Neben Opern schrieb er auch Ballette, Musik für Tragödien und Chorwerke. Er wurde in der Ukraine geboren. Er studierte an der Hofsängerkapelle unter D. Sarti. Seine schöpferische und pädagogische Tätigkeit ist mit mehreren herausragenden Theatern Russlands verbunden.

Bald nach „Rusalka“ wurden auf der russischen Bühne eine Reihe von märchenhaft-romantischen Opern von Cavos und anderen inszeniert. Den Höhepunkt der Entwicklung dieses Genres bildeten die Opern „Pan Twardowski“ und „Wadim“ von Werstowski. Die magisch-romantischen Opern trugen dazu bei, die Ausdrucksmöglichkeiten der Theatermusik zu bereichern.

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts war eine Zeit großer Errungenschaften im Bereich des Balletts. In dieser Phase, in der das Ballett sensibel auf wichtige zeitgenössische Ereignisse reagierte, begann es, eine wichtige gesellschaftliche Rolle zu spielen. Seine Geschichte reicht bis ins 18. Jahrhundert zurück, als zahlreiche alltägliche Einlagen entstanden. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurden die choreografischen Produktionen nicht nur mit antiken und allegorischen Geschichten, sondern auch mit Stoffen aus der Weltliteratur angereichert. Ein herausragendes Ereignis war die Aufführung des Balletts „Neuer Werther“ von Sergej Titow, das die frühromantischen Tendenzen in der russischen Kunst widerspiegelte. Einen großen Platz im Repertoire des russischen Theaters jener Zeit nahmen die Ballette nach Puschkins Stoffen ein: Cavos' „Der Gefangene des Kaukasus“, Scholz' „Ruslan und Ljudmila“ und „Das schwarze Tuch“ (Musik auf der Grundlage von Volksliedern und -tänzen). Die Ballette entstanden auf Initiative bedeutender russischer Choreographen - I. I. Walberch, A. P. Gluschkowski und Ch. Didelot, dessen Name mit der Blütezeit des russischen romantischen Balletts verbunden ist. Die Musik wurde von Titow, Cavos und Dawydow komponiert. Ballette mit Motiven des Befreiungskampfes nehmen unter den Produktionen jener Jahre einen besonderen Platz ein. Hier stehen die Divertissements von Dawydow und Cavos hervor.

Die Bedeutung des russischen Balletts in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist enorm.

Leider wurde seine Entwicklung durch die Reaktion, die sich nach der Niederschlagung des Dekabristenaufstandes auf alle Bereiche des russischen Lebens ausbreitete, fatal beeinträchtigt. Damals beschloss die Direktion der kaiserlichen Theater, die führenden Choreographen (Didelot, Gluschkowski) zu suspendieren und Ballette mit Bezug zu russischen Themen zu verbieten. Lange Zeit beherrschten ausländische Tournéetänzer und Choreographen, deren schöpferisches Interesse sich auf modische Neuheiten ausländischer Choreographien richtete, das russische Balletttheater.

## KAPITEL IV

### **RUSSISCHE KOMPONISTEN - ZEITGENOSSEN GLINKAS**

Die bedeutendsten Komponisten der Glinka-Ära waren Aljabjew, Werstowski, Warlamow und Guriljow. Ihre Werke zeigen deutlich die Merkmale der romantischen Ästhetik, die für die russische Literatur und Poesie der 1820er bis 1830er Jahre typisch waren: das Streben nach einem nationalen Charakter, die Liebe zur Volkskunst - Volkslieder, Märchen und Legenden. Die wahrheitsgetreue Schilderung

der geistigen Welt des Menschen, die Freiheit des lyrischen Ausdrucks und die Offenheit der Gefühle machten ihre Werke bei einem breiten Publikum beliebt. Diese Eigenschaften sind das Geheimnis der Beliebtheit der Romanzen und Lieder von Aljabjew, Werstowski, Guriljow und Warlamow bis zum heutigen Tag. Gleichzeitig hatte jeder von ihnen seine eigene, klar zum Ausdruck kommende Individualität, und jeder brachte diese Gemeinsamkeiten auf seine Weise zum Ausdruck. Das schöpferische Werk von Aljabjew und Werstowski entstand während der Dekabristenzeit; Warlamow und Guriljow traten als Komponisten in der späteren, nachdekabristischen Zeit in Erscheinung - in den Jahren, in denen das öffentliche Leben Russlands begann, neue Vertreter einer vielfältigen demokratischen Intelligenz hervorzubringen.

Die schöpferischen Aufgaben und Ziele dieser Komponisten und ihre Interessen an der Musik waren unterschiedlich. Werstowski zum Beispiel, eine bekannte Theaterfigur, zeigte sich vor allem in der Oper und in Gattungen der theatralischen, dramatischen Musik (Vaudevilles, Melodramen, Prologe, Zwischenspiele). Aljabjew hingegen ging als herausragender Meister der Kammermusik in die Geschichte ein - als Autor von Romanzen und Liedern sowie von kammermusikalischen Instrumentalensembles. Warlamow und Guriljow widmeten sich ganz der Vokalmusik, und das typischste Genre für sie war das russische Volkslied. Die Klaviermusik nimmt einen wichtigen Platz in der musikalischen Erbe von Guriljow ein, der ein guter Pianist war. Alle diese Komponisten haben einen wertvollen Beitrag zur russischen Musikkultur geleistet und durch ihr Werk deren künftige Entfaltung vorbereitet.

### **A. A. ALJABJEW (1787—1851)**

Alexander Alexandrowitsch Aljabjew ist einer der bedeutendsten Komponisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Als Teilnehmer des Vaterländischen Krieges und Freund der Dekabristen gelang es ihm, in seinem Schaffen neue progressive Tendenzen der russischen Kunst jener Zeit zum Ausdruck zu bringen. Seine Romanzen führten in die russische Musik Themen von großer staatsbürgerlicher Bedeutung ein, die Ideen von Freiheit und Patriotismus. In seinen Werken vertiefte er den psychologischen Gehalt der russischen Musik erheblich und schilderte die reiche Gefühlswelt seiner Zeitgenossen, ihre Träume und Gedanken, ihren romantischen Freiheitsdrang und ihren Durst nach Bestätigung einer freien und unabhängigen menschlichen Persönlichkeit. Und in dieser Hinsicht ist Aljabjews Werk in vielerlei Hinsicht mit der jugendlichen Poesie Puschkins und dem Werk der dekabristischen Dichter verwandt, mit denen ihn nicht nur gemeinsame Ansichten, sondern auch die vielen Umstände seines persönlichen Lebens, ein schweres persönliches Schicksal, verbanden.

Aljabjew wurde 1787 in einer adligen Familie in der Stadt Tobolsk geboren, wo sein Vater Gouverneur war. Im Haus der Aljabjews wurde ständig Musik gespielt, und es fanden häufig Hauskonzerte statt. Im Jahr 1796 zog die Familie Aljabjew nach Petersburg. Hier begann der zukünftige Komponist ein ernsthaftes Musikstudium unter der Leitung des bekannten Komponisten und Theoretikers I. G. Miller. Aljabjew setzte seine musikalische Ausbildung in Moskau fort, wohin er 1804 zog und in den Dienst des Ministeriums aufgenommen wurde. In den Jahren 1810-1811 begann er, seine Kompositionen zu veröffentlichen. Doch schon bald brachen die Ereignisse des Vaterländischen Krieges aus. Im Sommer 1812 meldete sich der junge Aljabjew

freiwillig zum Husarenregiment. Bis zum siegreichen Ende des Krieges marschierte er mit der russischen Armee den ganzen Weg von Moskau nach Paris, nahm an vielen Schlachten teil, wurde verwundet und mit Orden für militärische Verdienste ausgezeichnet. Als tapferer Offizier und aufgeschlossener Mensch gewann Aljabjew sofort das Vertrauen seiner Kameraden. Während des Krieges schloss er Freundschaft mit dem Partisanendichter D. W. Dawydow, dem Schriftsteller Gribojedow und vielen späteren Dekabristen. Nach dem Ende des Krieges lässt sich Aljabjew in Petersburg nieder und widmet sich mit Leidenschaft der Musik. Zu dieser Zeit lernt er Werstowski kennen, aus dem sich bald eine enge Freundschaft entwickelt. Zusammen mit Werstowski schreibt er Musik für Vaudevilles und zieht zur gleichen Zeit nach Moskau. Hier nimmt er regelmäßig an Amateurkonzerten teil und wird als Komponist von Romanzen bekannt.

Plötzlich kam es zu einem tragischen Einschnitt in Aljabjews Leben: im Frühjahr 1825 wurde er unter Mordverdacht verhaftet. Obwohl die Anklage völlig unbewiesen war, wurde er etwa drei Jahre lang in einer Festung festgehalten und dann nach dem Urteil des Gerichts nach Sibirien verbannt, wobei ihm alle Rechte und der Adelsstand aberkannt wurden. In der reaktionären Periode nach dem Dekabristenaufstand erregte der „Fall“ Aljabjew, der den dekabristischen Kreisen nahestand, die Aufmerksamkeit der Regierung.

Die Tortur hat Aljabjew nicht gebrochen. In Sibirien komponiert er viel, organisiert ein Militär- und Blasorchester und nimmt als Pianist und Dirigent an Konzerten teil. Während dieser schwierigen Jahre komponiert er seine besten Romanzen: „Irtysch“, „Abendläuten“, „Der Winterweg“ und viele andere. Schon früher, während seiner Gefangenschaft, schrieb er die berühmte Romanze „Die Nachtigall“ nach Texten von Delwig.

Im Jahr 1832 durfte Aljabjew zur Behandlung in den Kaukasus reisen. Er verbrachte etwa zwei Jahre in und um Pjatigorsk. Die Natur des Kaukasus hinterließ einen unauslöschlichen Eindruck auf sein sensibles Wesen. Aljabjew lernte die Lieder und Tänze der Bergvölker kennen, nahm tscherkessische, kabardische, georgische und aserbaidchanische Melodien auf. Das Ergebnis der Reise war eine umfangreiche Sammlung von Romanzen, die unter dem Titel „Der kaukasische Sänger“ veröffentlicht wurde. Kaukasische Eindrücke spiegelten sich auch in der Oper „Ammalat-Bek“ nach der Geschichte des dekabristischen Schriftstellers Bestuschew-Marlinski wider, an der Aljabjew in den 1840er Jahren arbeitete.

Im Kaukasus lernte Aljabjew den ukrainischen Historiker und Volkskundler M. A. Maximowitsch kennen und erstellte mit ihm zusammen eine Sammlung „Stimmen ukrainischer Lieder“, in der er seine Bearbeitungen ukrainischer Volksweisen veröffentlichte. Diese Sammlung, die 1834 erschien, wurde von Gogol hoch gelobt.

Aljabjew setzte die Aufnahme von Volksliedern in Orenburg fort, wohin er nach einer Reise in den Kaukasus versetzt wurde. Er war der erste russische Komponist, der baschkirische, kirgisische und turkmenische Lieder aufnahm und eine Ouvertüre über baschkirische Themen schrieb. Dieses ungebrochene Interesse an der Musik der Völker Russlands macht ihn zu einer der führenden Persönlichkeiten seiner Zeit.

Der Komponist verbrachte die letzten Jahre seines Lebens in Moskau. Nach langer Wanderschaft durfte er sich dort 1843 endlich unter polizeilicher Überwachung niederlassen, „ohne das Recht, öffentlich aufzutreten“. Aljabjew komponierte weiterhin viel, arbeitete an den Opern „Der Fischer und die Nixe“ und „Ammalat-Bek“ und schrieb Musik für dramatische Aufführungen. In Moskau trifft er Dargomyschski, lernt den revolutionären Dichter N. P. Ogarew kennen und komponiert eine Reihe von Liedern - Szenen aus dem Volksleben („Die Kneipe“, „Die Hütte“, „Der Landwächter“)

zu dessen Texten. Diese Lieder sind durchdrungen von leidenschaftlichem Mitgefühl für die Not des Volkes, für das Schicksal der „kleinen Leute“ und sind eine Antwort auf die neuen realistischen Bestrebungen der russischen Literatur in der Epoche von Belinski, Gogol und dem jungen Turgenjew. Mit seinen Liedern auf Texte von Ogarew ebnete Aljabjew den Weg für das innovative Genre der dramatischen Liedszene, das Werk seines jüngeren Zeitgenossen Dargomyschski. Von seinen ersten Romanzen aus den 1820er Jahren bis zu seinen letzten Werken hat er einen langen Weg zurückgelegt. Und in jeder neuen Phase der Geschichte hörte er aufmerksam auf die Avantgarde der russischen Kunst und war einer der führenden Künstler seiner Zeit.

Aljabjew starb 1851 in Moskau.

Aljabjews umfangreiches und vielseitiges Oeuvre umfasst verschiedene Gattungen. Im Bereich der Bühnenmusik komponierte er 6 Opern, das Ballett „Die Zaubertrommel oder ein Nachspiel zur Zauberflöte“, etwa 20 Vaudevilles, Musik zu dramatischen Werken von Puschkin („Rusalka“), Shakespeare und anderen Autoren, ein Melodram „Der Gefangene des Kaukasus“ (Inszenierung des zweiten Teils von Puschkins Gedicht) und andere Werke. Einen wichtigen Platz in seinem Schaffen nehmen Instrumentalwerke ein - Ouvertüren, Sinfonien, Suiten, Märsche und Tänze für Sinfonie- und Blasorchester, Kammermusikensembles. Sie spiegeln die Verbundenheit des Komponisten mit den progressiven Stimmungen seiner Zeit, mit den Gedanken und Gefühlen seiner Zeitgenossen wider.

## ROMANZEN UND LIEDER

Aljabjews Vokalwerke sind in Bezug auf Gattungen und Themen sehr vielfältig. Zu seinen Werken gehören „Russische Lieder“, Balladen, dramatische Monologe, lyrische Romanzen und Lieder mit heroischem und patriotischem Charakter. In all diesen Gattungen ist es ihm gelungen, den imaginären Reichtum der russischen Poesie, ihren philosophischen Gehalt und ihre psychologische Struktur einfühlsam zu vermitteln.

Aljabjew wählte die Texte seiner Romanzen sorgfältig aus. Seine Werke basieren auf Gedichten von Puschkin, Schukowski, Delwig, Ogarew und den dekabristischen Dichtern. In ihnen fand der Komponist Themen und Bilder, die mit seinem eigenen Weltbild und seinen eigenen musikalischen Bedürfnissen in Einklang standen.

Das Genre des „Russischen Liedes“ nimmt einen wichtigen Platz in Aljabjews Kunst ein.

„**Die Nachtigall**“ (nach einem Text von A. A. Delwig) ist das berühmteste von Aljabjews Liedern. Erstmals 1827 veröffentlicht, verbreitete es sich bald in ganz Russland und wurde zu einem Volkslied im wahrsten Sinne des Wortes. Bis heute hat es seinen Charme nicht verloren. Die einfache und innige Melodie der „Nachtigall“ besticht durch ihre Klarheit, Ordentlichkeit und Reinheit des Stils. Unterstützt von einer einfachen „Gitarren“-Begleitung, fließt sie frei, ohne Eile, aus der Seele, als ob sie sich aus dem obersten Ton ergießt. Ein antwortender aufsteigender Strich in Tönen des melodischen Moll verleiht der Melodie eine besondere Weichheit und Rundheit. In ihrer Entwicklung deckt die Melodie den Bereich der Sext von der 3. Stufe der Harmonie oben bis zur 5. Stufe der Harmonie unten ab, mit einem sanften Gesang, d.h. der Umgebung des Grundtons (D). Die Melodie von Aljabjew kann als klassisches Beispiel für den städtischen Liedstil der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dienen. „Die Nachtigall“ ist in Strophenform geschrieben, mit einer für das russische Lied typischen Kombination aus Strophe und Refrain.

Unter Aljabjews „Russischen Liedern“ finden sich auch Beispiele für eine komplexere musikalische Form.

Das Lied „**Wie jenseits des Flüsschens die Freiheitsliebende steht**“ nach einem Text von Delwig handelt vom bitteren Schicksal einer Frau, die von ihrem Geliebten getrennt wird. Das Lied basiert auf dem Kontrast zweier volkstümlicher Themen, einem schnellen und lebhaften Tanz („Wie jenseits des Flüsschens“, Beispiel 51) und einem langsamen und lyrischen („Wie ich um dich trauerte“), die im Mittelteil erscheinen.

51 Allegro. poco sostenuto

[mf]

Как за ре - чень - кой сло - бо - душ - ка сто - ит,

p

по сло - бод - ке той до - ро - жень - ка бе - жит.

fp sp

Der Komponist entwickelt das anfängliche Tanzthema frei weiter, verändert Tonalität und Harmonisierung und gibt ihm je nach den Bildern des Textes einen anderen Charakter. Ein einfaches Lied wird zu einer ausgedehnten Erzählung. Dies zeugt von einer lebhafteren und originelleren Interpretation einer Volksmelodie im Vergleich zu Bearbeitungen vom Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts.

Aljabjew wählt einen neuen Ansatz für die lyrische Romanze und vertieft ihren psychologischen Gehalt.

Der wahre Höhepunkt von Aljabjews Gesangskunst sind die lyrisch-dramatischen Romanzen, die er während seiner Exiljahre komponierte. Viele von ihnen, die dem Thema Exil und Gefangenschaft gewidmet und von einer leidenschaftlichen Sehnsucht nach der Heimat und dem Traum von Freiheit durchdrungen sind, haben autobiografischen Charakter. Doch damit ist ihre Bedeutung noch nicht erschöpft. Sie berührten zutiefst die öffentliche Stimmung der postdekabristischen Jahre und spiegelten die raue Atmosphäre der Reaktion wider, die in Russland herrschte. Für Aljabjews Zeitgenossen waren sie ein Ruf nach Freiheit, ein leidenschaftlicher Protest gegen die Unterdrückung der Persönlichkeit.

„Irtysch“ auf Worte des sibirischen Dichters I. I. Vetter ist eine der besten Romanzen dieser Gruppe, ein leuchtendes Beispiel für eine innovative Interpretation des Genres der lyrischen Romantik.

Jede Strophe besteht aus der Gegenüberstellung zweier kontrastierender Abschnitte. Der erste Abschnitt malt das Bild des Ausgestoßenen, des „vom Schicksal getriebenen Sängers“, vor der düsteren Kulisse des Nordens. Die Musik ist von tiefer Konzentration geprägt. Der ruhige und erzählerische Charakter der Melodie, der gemessene Rhythmus der Begleitung und die ausdrucksstarke Betonung der anhaltenden Klänge in der Mittelstimme - all dies schafft eine Stimmung der schwermütigen Kontemplation.

52 Andante

По - вец мпа - дой, судь - бой го -

- ни - мой, при бре - ге бы - стрых вод си - дел.

Im zweiten Teil der Strophe wird die Beschreibung durch einen spannungsgeladenen und dramatischen Monolog ersetzt. In der Gesangsstimme erscheint eine ausdrucksstarke Deklamation. Das Tremolo in der Begleitung hat eine farbenfrohe und bildhafte Bedeutung (Rauschen eines heftigen Flusses, Willensausbrüche) und schafft gleichzeitig einen dramatischen und spannungsgeladenen Hintergrund, der den pathetischen Charakter der Rufe des Sängers noch verstärkt. Der Hauptgedanke der Romanze - der Ruf nach Freiheit - kommt mit großer Kraft in dem lebhaften dramatischen Höhepunkt zum Ausdruck, auf den die gesamte Entwicklung ausgerichtet ist:

Ich, hier ohne Freiheit,  
Atme für meine teure Heimat.

Das Wort „Freiheit“ wird durch die aufsteigende Bewegung der Melodie vorbereitet; es wird durch einen melodischen Sprung und einen triumphal klingenden Des-Dur-Akkord hervorgehoben:



«Шу\_ми, Ир\_тыш, стру\_и\_ть, во\_ды, не\_си\_те

грусть мо\_ю. с со\_бой, а я, ли\_шен\_ный здесь сво\_бо\_

*pesc.* *ff*

*pesc.* *ff*

- ды, ды\_шу для ро\_ди\_ны дра\_гой!»

*p*

Die Romanze zeigt anschaulich typische Merkmale der romantischen Kunst: das Prinzip der Gegenüberstellung von Gefühlen der Figuren und Naturbildern, die pittoreske musikalische Sprache und den pathetischen, erhabenen Charakter der Äußerungen.

Aljabjew wandte sich mit besonderer Zuneigung den Werken seines großen Zeitgenossen Puschkin zu. Unter seinen besten Romanzen auf Puschkins Lyrik sind zwei berühmte Werke zu nennen: „Der Winterweg“ und „Die zwei Raben“. Diese in ihrer poetischen Struktur wahrhaft volkstümlichen Puschkin-Gedichte fanden in Aljabjew einen einfühlsamen Interpreten. Er schuf kleine, verdichtete Lieder - Romanzen in Versform, als wolle er die einfachen künstlerischen Mittel der klassischen Klarheit und Lakonie der Puschkinschen Gedichte unterstreichen.

„Der Winterweg“. Die Bilder der russischen Winternatur, die Stimmungen der Einsamkeit und des konzentrierten Nachdenkens werden hier mit großer Tiefe und Poesie wiedergegeben. Die Musik ist voll von leuchtender Traurigkeit. Die Gesamtstimmung wird durch die kurze, aber ausdrucksstarke Einleitung des Klaviers erzeugt. Die kläglichen und allmählich abklingenden Töne der Glocke malen das Bild einer kalten, verlassenem Ebene und einer einsamen Troika, die sich in den Schneewehen verliert.

54 *Andante sostenuto*

*p*

Я роса а я роса *dim.*

*Con Ped.*

*pp* *dim.* [*p*]

Сквозь вол - ни - сты - е ту -

- ма - ны про - би - ра - ет - ся лу - на,

„**Die zwei Raben**“ ist eine kleine Ballade. Hier erschafft Aljabjew die düsteren, tragischen Bilder des Textes mit ebenso sparsamen Mitteln. In den scharfen, dissonanten Akkorden der Einleitung hört man unheilvolle Vogelschreie, die über dem Körper des ermordeten Recken schweben, und die einfache liedhafte Melodie vermittelt gut die volkstümliche Struktur von Puschkins Versen.

55 Allegretto feroce

The first system of the musical score shows the piano introduction. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in 2/4 time and begins with a forte (f) dynamic. The melody in the treble staff is simple and folk-like, while the bass staff provides a dark, dissonant accompaniment with sharp intervals.

The second system shows the first vocal line. It features a vocal staff with a treble clef and a piano accompaniment with a treble and bass clef. The lyrics are: "Во — рои к во — ро — ну ле — тит,". The melody is simple and matches the folk-like style of the introduction.

The third system shows the second vocal line. It features a vocal staff with a treble clef and a piano accompaniment with a treble and bass clef. The lyrics are: "во — рон во — ро — ну кри — чит:". The melody continues the simple, folk-like style.

Freiheitsliebende Bilder von Puschkins Poesie spiegeln sich in Aljabjews Romanze „**Der Gefangene**“ wider. Dieses Gedicht von Puschkin war zu seinen Lebzeiten ungemein populär. In den schweren Jahren nach dem Dekabristenaufstand erinnerte das vom Dichter geschaffene Bild des Gefangenen unmittelbar an das tragische Schicksal der Freiheitskämpfer. Im alltäglichen Leben wurde dieses Gedicht als Volkslied gesungen, und so schuf Aljabjew sein Werk - im Geiste eines einfachen Volksliedes. Die Melodie des Liedes, streng und zurückhaltend, erinnert an eine Reihe von Revolutionsliedern des 19. Jahrhunderts, die in der russischen demokratischen Intelligenz beliebt waren (Beispiel 56).

Си - жу за ре -

*p*

- шет - кой в тем - ни - це сы - рой, вскарм - лен - ный на

*ff*

во - ле о - рел - мо - ло - дой, мой груст - ный то - ва - рищ, ма -

*ff*

- ха - я кры - лом, кро - ва - ву - ю пи - шу клю -

- ет под ок - ном, з кро - во - ву - ю пи - щу клю -

- ет под ок - ном.

*cresc.*

Aljabjews „orientalische“ Lieder waren ein wichtiger Beitrag zur russischen Vokalmusik. Der Komponist war ein Vorläufer von Glinka, Balakirew, Borodin und Rimski-Korsakow und verkörperte in seiner Musik kaukasische Volksmelodien. Aljabjews „orientalische“ Lieder wurden ebenso wie seine lyrischen Romanzen von neuen, fortschrittlichen Ideen in der russischen Literatur inspiriert und waren ein lebendiges Zeugnis für das Interesse am „freien und mächtigen Kaukasus“, das in der russischen Kunst während der Dekabristen- und Postdekabristenjahre erstmals aufkam. Der Kaukasus, die Heimat des stolzen und unbesiegbaren Volkes, war für Puschkin und Lermontow ein Symbol der Freiheit. Gleichzeitig war er der Ort des Exils vieler Dekabristen und eine ständige Erinnerung an das tragische Schicksal der besten Söhne der russischen Gesellschaft. Bezeichnenderweise verwendete Aljabjew Texte der Dekabristen-Dichter A. A. Bestuschew-Marlinski und L. A. Jakubowitsch für seine kaukasischen Lieder und später für seine Oper „Ammalat-Bek“.

Das „**Kabardische Lied**“ auf Worte von Bestuschew-Marlinski. In diesem strengen, kämpferischen Lied schildert Aljabjew den stolzen Charakter der Kaukasier. Die Grundlage der Musik war eine authentische Volksmelodie. Die Besonderheit der Harmonie (das Nebeneinander von natürlichem und harmonischem Moll), scharfe synkopische Rhythmen, scharfe Steigerungen der Stimme, der Quinten-Orgelpunkt (Nachahmung kaukasischer Volksinstrumente) - all dies vermittelt das Kolorit des kriegerischen Liedes der freiheitsliebenden Bergbewohner (Beispiel 57).

На Каз...

- бек сле - та - лись ту - чки, слов - но гор - ны - е ор - лы,

Aljabjews Thema der Heimat, das in einer Reihe von schönen militärisch-patriotischen Liedern zum Ausdruck kommt, ist weit verbreitet. Unter ihnen stehen zwei „Bajan-Lieder“ nach Texten von N. M. Jasykow und „Das Lied des Alten“ nach Texten von W. A. Sollogub besonders hervor. Diese vom Geist des Patriotismus durchdrungenen und von mutigem Pathos geprägten Lieder sind leicht zugänglich und einfach in ihrer Sprache, und sie sind eng mit den Liedern des täglichen Lebens im militärischen Umfeld verbunden. Sie stammen von Tischliedern mit Chor und teilweise von Marsch- und Marschierliedern ab.

In den letzten Jahren seines Lebens wandte sich Aljabjew, wie bereits erwähnt, dem Thema der sozialen Ungleichheit zu. In einer Reihe von Werken aus den vierziger Jahren schafft er wahrheitsgetreue Bilder vom Leben der Menschen, stellt das Leben der verarmten Armen dar.

Die „**Kneipe**“ ist eines dieser Lieder nach einem Text von N. P. Ogarew. Es ist die Erzählung eines armen Mannes über seine bittere Notlage. Aljabjew schuf eine Melodie im Geiste der Volksmusik und behielt die für Alltagslieder übliche Versform bei. Er gab seiner Musik einen tänzerischen, scherzartigen Ton. Hier vermittelte er ein Gefühl für die bittere Ironie und das Lachen durch Tränen, das in den Reden eines Verlierers zu hören ist. So schafft der Komponist auf der Grundlage einer einfachen Alltagsmelodie einen neuen Typus eines charakteristischen Liedes (Beispiel 58).

Die Innovation dieses Liedes ist offensichtlich. Wenn Ogarew in seinen Gedichten „Die Kneipe“ und „Der Dorfwächter“ die Themen der Poesie Nekrassows sensibel vorwegnahm, so ebnete Aljabjew, der seine „Bauernlieder“ auf diese Gedichte

stützte, seinerseits den Weg für die demokratische Kunst der 50er und 60er Jahre - die Kunst von Dargomyschski und Mussorgski.

58 Allegro.

Вы\_пьём, что ли,

*p scherzando*

Ва\_ня, с хо\_лод\_ка да с го\_ря! Го\_во\_рят, что пья\_ным.

по ко\_пе\_но мо\_ре. А, по ко\_пе\_но

*a ten.*

мо\_ре.

*rall. (a tempo)*

„Die Bettlerin“. Die Romanze basiert auf einem Text des französischen demokratischen Dichters P. Beranger, dessen Gedichte in Dargomyschskis Vokalkunst später eine wichtige Rolle spielen sollten. Auch dieses Werk befasst sich mit dem Thema der sozialen Ungleichheit. Aljabjew gelang es, die humanistische Essenz von Berangers Gedicht in seiner Musik zu vermitteln und die Tragödie eines einsamen und unterdrückten Menschen darzustellen. Das schlichte und zu Herzen gehende Pathos der Musik bewegte die Zuhörer zutiefst, und die Romanze blieb im russischen Alltag lange Zeit populär.

Die Musik der „Bettlerin“ ist von aufrichtiger Traurigkeit durchdrungen. In der Klavierstimme ist die schwermütige zweite Intonation eines Stöhnens und eines Seufzers durchgängig. Die gleiche melodische Wendung dient als Grundlage für die Gesangsmelodie mit ihren klagenden und flehenden Intonationen.

59 Moderato

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a dynamic marking of *p* (piano) and contains the lyrics: "Зи\_ма, ме - тель, и в круп\_ных". The piano accompaniment starts with a dynamic marking of *[p]* (piano) and includes a section marked *sf* (sforzando) and *сгас.* (crescendo).

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a dynamic marking of *sf* (sforzando) and the lyrics: "хлоп\_ья, при силь\_ном ве - тре снег ва - лит. У вхо\_да в храм, одна, в о\_". The piano accompaniment also features a *sf* marking.

The third system concludes the vocal and piano parts. The vocal line has the lyrics: "\_ трель - ях, ста\_руш\_ка ни - ща - я сто - ит." The piano accompaniment continues with its characteristic somber intonation.



Die von uns analysierten Romanzen, die nur einen kleinen Teil des reichen vokalen Erbes des Komponisten ausmachen, erlauben uns dennoch, die Vielseitigkeit seiner Kunst zu beurteilen. Die Themen dieser Werke variieren ebenso wie ihre Arten und Formen. Neben der Strophenkomposition verwendet Aljabjew auch andere Formen: freie, ausgedehnte Komposition, dreisätzliche Form mit kontrastierender Mittelepisode, Variationsform. Der Komponist beherrschte eine breite Gesangsmelodie und deklamatorische Ausdrucksmittel gleichermaßen gut.

Der Klavierpart ist in Aljabjews Romanzen von großer Bedeutung. Als herausragender Meister der Instrumentalmusik entwickelte und bereicherte Aljabjew die Struktur der Begleitung, bereicherte die Harmonie und führte farbige Nebeneinanderstellungen von Klaviertönen ein. Das bildhafte und malerische Element spielt in Aljabjews Begleitung eine wichtige Rolle. Die Instrumentalbegleitung ist zuweilen das wichtigste Mittel zur Schaffung eines künstlerischen Bildes. Die ausdrucksstarke und farbenfrohe Rolle des Klaviers lässt sich an Werken wie „Irtysch“, „Abendläuten“ und das „Kabardische Lied“ ermessen. In den Romanzen „Der Winterweg“ und „Zwei Raben“ vermittelt eine kurze instrumentale Einleitung mit wenigen scharfen Schlägen auf überzeugende Weise die wichtigsten Bilder des Textes.

Als feinsinniger und nachdenklicher Künstler bereicherte Aljabjew die Ausdrucksmöglichkeiten der russischen romantischen Lyrik erheblich. Unter Verwendung bereits etablierter VokalGattungen suchte er unermüdlich nach neuen Kompositionstechniken, neuen Formen. Aljabjews Romanzen-Monologe, seine Lieder-Szenen aus dem Alltagsleben waren ein bedeutender Beitrag zur russischen Musik.

## KAMMERMUSIKALISCHE INSTRUMENTALWERKE

Aljabjews Leistungen auf dem Gebiet der kammermusikalischen Instrumentalmusik sind beachtlich. In seinen Kammerensembles nahm er die weitere Entwicklung der russischen Instrumentalmusik in den Werken von Glinka, Tschaikowski und Borodin vorweg. Besonders erwähnenswert ist das Dritte Streichquartett in G-Dur, in dem der Komponist das Thema seines Liedes „Die Nachtigall“ verwendet.

Der Höhepunkt von Aljabjews kammermusikalischen Instrumentalwerken ist sein **Trio in a-Moll** für Violine, Violoncello und Klavier, das einen festen Platz im zeitgenössischen Konzertrepertoire gefunden hat. Die drei Teile dieses umfangreichen zyklischen Werks (das Sonatinallegro, der langsame Satz und das rasante Finale) zeigen Aljabjews melodischen Reichtum, die Helligkeit der Kontraste und seine subtile Beherrschung der instrumentalen Textur. Im Ensemble dominiert der Klavierpart, der mit virtuoser Brillanz geschrieben ist. In den Violin- und Cellostimmen kommt der melodiöse, kantilenische Charakter der Streichinstrumente zum Vorschein.

60 Allegro ma non troppo

Скр.

Влч.

Ф-п.

*p dolce*

*p*

*p*

Die Musik des Trios besticht durch ihre seelenvolle Offenheit und den großzügigen Ausfluss lyrischer Gefühle. Das Hauptthema des ersten Satzes, das an Aljabjews lyrische Romanzen erinnert, ist besonders ausdrucksstark.

Der dritte und letzte Satz des Ensembles ist von subtiler Eleganz und virtuoser Brillanz geprägt. In diesem munteren, fröhlichen Finale verwendet Aljabjew Themen aus einem Volkslied. So ähnelt das Hauptthema des Finales intonatorisch der

Melodie der „Nachtigall“ (man beachte die aufsteigende Wendung der Moll-Melodie: E, Fis, Gis, A). Der ausgeprägte Rhythmus und das leichte Stakkato in der Begleitung verleihen dieser Musik den Charakter eines anmutigen russischen Tanzes.

61 Allegretto

The image shows a musical score for a piece titled "Nachtigall" (The Nightingale) by Aljabjew. The score is marked "61 Allegretto" and is written for piano (Ф-п.), violin (Скр.), and viola (Влч.). The piano part begins with a piano (p) dynamic. The violin and viola parts are marked with "arco" (arco) and "pizz." (pizzicato) instructions. The score consists of three systems of staves. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The violin and viola parts are written in single staves. The music features a prominent rhythmic pattern and a melodic line in the piano part that rises from E to A.

Das Aljabjew-Trio ist eines der besten Beispiele für russische Ensemblesmusik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Aljabjews Werk entstand in einer schwierigen Periode in der Entwicklung der russischen klassischen Musik. Der Komponist begann seine Karriere in der Jugend der russischen Musik, beendete sie aber in der Ära von Glinka und Dargomyschski. Doch auch in dieser glanzvollen Zeit verlor sein Werk nicht an Bedeutung. Aljabjew, einer der bedeutendsten Komponisten seiner Zeit, besaß eine ausgeprägte Individualität und ein tiefes schöpferisches Streben. Dies ermöglichte es ihm, in vielerlei Hinsicht die künftige Entwicklung der russischen Musik vorauszusehen und Themen und Bilder zu finden, die in den Werken der klassischen Komponisten stark verankert waren.

## **A. J. WARLAMOW (1801-1848)**

Alexander Jegorowitsch Warlamow wurde 1801 in Moskau geboren. Der Vater des Komponisten diente zunächst in der Armee, dann im Staatsdienst und war ein bescheidener Beamter. Warlamows große musikalische Begabung und seine herausragenden stimmlichen Fähigkeiten, die sich bereits in seiner Kindheit abzeichneten, bestimmten sein Schicksal: im Alter von neun Jahren wurde er nach Petersburg geschickt und als „junger Sänger“ in die Hof-Gesangskapelle aufgenommen. In diesem bemerkenswerten Chor unter der Leitung des herausragenden russischen Komponisten D. S. Bortnjanski erhielt Warlamow seine musikalische Ausbildung. Nach dem Studium in der Kapelle wurde der achtzehnjährige Warlamow an die russische Botschaftskirche in Den Haag (Holland) geschickt, um dort als Gesangslehrer zu arbeiten. In der Fremde trat er zum ersten Mal in Konzerten als Sänger und Gitarrist auf.

Von diesem Zeitpunkt an begann für Warlamow der mühsame und dornige Weg eines russischen Musikers, der aus einer nicht-adligen Schicht stammte und gezwungen war, sich durch harte Arbeit und Talent durchzuschlagen.

1823 kehrt Warlamow nach Petersburg zurück. Er gibt Gesangsunterricht, komponiert Musik und tritt einmal in einem großen öffentlichen Konzert als Dirigent und Sänger auf. Die finanzielle Unsicherheit zwingt den Musiker jedoch dazu, sich eine feste Anstellung zu suchen. Er bewirbt sich um eine Stelle in der Gesangskapelle und kombiniert dort ab 1829 seine Arbeit als Chorsänger und als Lehrer für Sologesang für Sängerknaben.

In Petersburg lernte Warlamow Michail Glinka kennen und nahm aktiv an den Musikabenden teil, die im Haus des großen Komponisten stattfanden. Diese Begegnungen waren für Warlamows schöpferische Bestrebungen fruchtbar.

Der Dienst in der Kapelle erforderte vor allem eine Tätigkeit auf dem Gebiet der Kirchenmusik, während sich der Komponist zur weltlichen Musik und zum Theater hingezogen fühlte. Unzufrieden mit seiner Arbeit verließ er die Kapelle (Ende 1831) und zog nach Moskau, um die Stelle eines Assistentenkapellmeisters an den kaiserlichen Moskauer Theatern anzutreten. Zu seinen Aufgaben gehörte das Dirigieren des Orchesters für Vaudevilleaufführungen. Warlamow setzte auch seine pädagogische Arbeit fort: er unterrichtete Gesang an der Theaterschule und gab Privatunterricht. In Moskau schloss er Freundschaft mit prominenten Vertretern der Kunst, den Schauspielern des Maly-Theaters P. S. Mochalow, M. S. Schepkin, dem Komponisten Werstowski, dem Schriftsteller M. W. Sagoskin, dem Dichter N. G. Zyganow, dem Sänger A. O. Bantyschew und anderen. Der schöpferische Austausch mit den talentierten Vertretern des Moskauer Künstlermilieus hatte einen großen Einfluss auf Warlamow. Er entwickelte schließlich den brennenden Wunsch, Musik „auf russische Art“ (Glinkas Ausdruck) zu schreiben, und seine Liebe zu Volksliedern wurde immer deutlicher.

Diese Anziehungskraft der Volksmusik zeigte sich später in Warlamows vielfältigen Aktivitäten: im Schaffen, in der Aufführung, in der Lehre (insbesondere in seinem Versuch, die Einzigartigkeit der russischen Gesangsschule in den Merkmalen des russischen Volksliedes zu begründen).

Die Moskauer Zeit war die Blütezeit des Komponisten. Warlamows erste Romanzen erschienen im Druck und verschafften ihm sofort außergewöhnliche Popularität: „Der rote Sarafan“, „Was verschwommen ist, klare Morgenröte“, „Oh, es tut weh und schmerzt“, „Stürmt nicht, heftige Winde“ und andere.

Bald nach seiner Übersiedlung nach Moskau wurde Warlamow die Stelle eines „Musikkomponisten“ im Moskauer Theaterorchester angeboten. Er sollte Musik für dramatische Produktionen komponieren, Werke anderer Autoren überarbeiten und verschiedene Arrangements erstellen. Manchmal war er auch der Dirigent des Orchesters und vertrat den Hauptkapellmeister.

In den 30er und frühen 40er Jahren komponierte Warlamow Musik für eine Reihe von Theaterstücken, die am Moskauer Maly-Theater und in Petersburg aufgeführt wurden. Dabei handelte es sich um Stücke verschiedener russischer und westeuropäischer Autoren, zum Beispiel: Schachowskis „Die Doppelgängerin“, „Roslawlew“ nach dem Roman von Sagoskin, „Maiko“ von Beklemischew, „Hamlet“ von Shakespeare, „Esmeralda“ von V. Hugo und viele andere. Warlamows Theatermusik besteht hauptsächlich aus Liedern mit Orchesterbegleitung und kleineren eigenständigen Orchesterepisoden.

Der Komponist wandte sich auch dem Ballett zu. Zwei von Warlamows Balletten - „Sultans Vergnügen“ und „Der Däumling“<sup>1</sup> - wurden am Moskauer Bolschoi-Theater aufgeführt.

<sup>1</sup> Das Ballett wurde gemeinsam mit A. Gurjanow verfasst. Die Partitur vom „Däumling“ wurde aus den Orchesterstimmen rekonstruiert, und 1950 wurde das Ballett unter dem Titel „Sieben Brüder“ in Leningrad von Kinderchoreografiegruppen aufgeführt.

Im gleichen Zeitraum arbeitete Warlamow ausgiebig auf dem Gebiet der Romantik und des Liedes. Nach der ersten Veröffentlichung von Romanzen im Jahr 1833 wurden innerhalb von zehn Jahren 85 neue Vokalwerke des Komponisten veröffentlicht.

Warlamows Aktivitäten als Sänger, Gitarrist und Dirigent waren von großer Bedeutung. Trotz seiner vergleichsweise dünnen Stimme (Tenor) war Warlamow ein erstaunlich guter Sänger von selbst komponierten Romanzen und Volksliedern. Er trat häufig in Konzerten auf und war bei musikalischen und literarischen Abenden immer ein gern gesehener Teilnehmer. Seine tiefe Ausdruckskraft und seine unverwechselbare Art zu singen zogen die Zuhörer in ihren Bann; Zeitgenossen zufolge brachte der Sänger seine Romanzen „unnachahmlich zum Ausdruck“.

Warlamow erfreute sich auch als Gesangslehrer großer Beliebtheit. Im Jahr 1846 wurde sein Werk „Die Gesangsschule“ veröffentlicht, das eine Zusammenfassung vieler Unterrichtserfahrungen darstellte. Die „Gesangsschule“ war Russlands erstes großes Werk über die Methodik des Gesangsunterrichts.

Die letzten drei Jahre seines Lebens verbrachte Warlamow wieder in Petersburg. In der Hauptstadt hoffte er, wieder eine Anstellung bei der Gesangskapelle zu finden, aber es gelang ihm nicht, und er war, belastet durch eine große Familie, in großer Not. Kurz vor seinem Tod hatte Warlamow begonnen, eine Musikzeitschrift, „Der russische Sänger“, herauszugeben, deren Inhalt Bearbeitungen von russischen und ukrainischen Volksliedern für Gesang und Klavier waren. Die schlechten Lebensbedingungen des Komponisten forderten ihren Tribut an seiner Gesundheit: 1848 starb er im Alter von 47 Jahren.

Warlamows umfangreiches schöpferisches Vermächtnis wird von seinen Romanzen und Liedern dominiert. Er schrieb mehr als 150 Solowerke, eine Reihe von Vokalensembles und eine beträchtliche Anzahl von Bearbeitungen von Volksliedern.

Warlamow ist von Natur aus ein Lyriker. Seine Musik besticht durch ihre Aufrichtigkeit, Direktheit und Frische der Gefühle. Warlamow hat zivile und soziale Themen nicht so direkt wie Aljabjew reflektiert. Aber seine lyrischen Werke, die manchmal einen Schmerz und eine Unzufriedenheit oder stürmische Impulse und eine leidenschaftliche Sehnsucht nach Glück ausdrücken, entsprachen zutiefst den

Stimmungen der russischen Gesellschaft in den 30er Jahren. Daher die enorme Popularität von Warlamows Liedern und Romanzen bei seinen Zeitgenossen. Diese Popularität ist auch auf den demokratischen Charakter von Warlamows Schaffen zurückzuführen. Der Komponist schöpfte aus den weit verbreiteten Genres der Liedkunst und komponierte in der Regel auf dieselbe Art und Weise. Es gelang ihm, den volkstümlichen Charakter der Musik so wahrheitsgetreu wiederzugeben, dass einige seiner Werke (z. B. „Der rote Sarafan“) als echte Volkslieder wahrgenommen wurden.

Einige der Lieder, insbesondere die mit starken emotionalen und dynamischen Kontrasten, sind von der Art des Zigeunergesangs beeinflusst, mit einer erhebenden, aufgeregten Lyrik.

Das Wertvollste an Warlamows Musik ist ihr melodischer Reichtum. Hier zeigt sich das immense Talent des Komponisten am deutlichsten. Die Melodien seiner Romanzen - liedhaft, gesungen und von weitem Atem - entwickeln sich frei und leicht. Sie zeichnen sich durch Plastizität, Relief und Vollkommenheit der Zeichnung aus. Ihre Verbindung mit der Melodie des Volksliedes ist untrennbar - nicht nur in der Art der Intonation, sondern auch in den Prinzipien der Entwicklung.

Die Liedmelodie ist Warlamows wichtigstes Mittel, um poetische Bilder zu vermitteln. In seinen lyrischen Romanzen schafft er in der Regel eine einzige, ganzheitliche Stimmung, ohne den Details des Textes zu folgen. Er baut die melodische Entwicklung aus einem einzigen musikalischen Kern auf, der die Hauptidee des Werkes verkörpert. In größeren Werken wie den Balladen werden verschiedene, musikalisch kontrastierende Episoden nebeneinander gestellt; die Gesangsmelodie ist hier enger mit dem Text verbunden, und die Kantilene wechselt oft mit dem Rezitativ ab.

Die Struktur der Klavierbegleitung ist in den meisten Fällen einfach und im Allgemeinen nahe an der Art der Begleitung in der Alltagsromanze. Warlamow ist jedoch in der Lage, eine gängige Struktur oder bekannte Tanzformen (Walzer, Bolero usw.) mit ungewöhnlicher Subtilität zu verwenden, um einen bestimmten psychologischen Zustand darzustellen (siehe z. B. den Bolero-Rhythmus als Ausdruck eines leidenschaftlichen Impulses in dem Lied „Ein einsames Segel leuchtet weiß“). Viele von Warlamows Werken beruhen auf volkstümlichen Texten. Zu seinen Lieblingsdichtern gehörten A. W. Kolzow und N. G. Zyganow, deren Kunst der kunstlosen Volksweise nahesteht. Als einer der ersten russischen Komponisten wandte sich Warlamow der Poesie Lermontows zu, die ihn mit ihrer Spiritualität und ihren freiheitsliebenden Motiven fesselte. Die frühen Gedichte von A. A. Fet, A. N. Pleschtschejew und dem revolutionären Dichter M. L. Michailow erregten die Aufmerksamkeit des Musikers.

„**Der rote Sarafan**“ auf einen Text von Zyganow ist eines der beliebtesten „russischen Lieder“ von Warlamow.

Die Melodie ist weich, breit und melodiös. Der anfängliche Sprung nach oben durch eine Sext, gefolgt von einer absteigenden Bewegung, tonale Abweichungen von Dur zu parallelem Moll und vor allem die Methode der variantengesungenen Entwicklung der Melodie, ihre gemächliche und fließende Entwicklung - all das steht der volkstümlichen, alltäglichen Art nahe.

62 Allegro moderato

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The lyrics are in Russian. The first system of music has the lyrics: 'Не шей ты мне, ма - туш - ка, крас - ный са - ра - фан,'. The second system has the lyrics: 'не вхо - ди, ро - ди - ма - я, по - пу - сту в изь - ян.'

„Der rote Sarafan“ wurde im Alltag gesungen, zusammen mit authentischen Volksliedern. Laut dem Komponisten N. A. Titow war er überall zu hören - „im Wohnzimmer eines Adligen und im Hühnerstall eines Bauern“. Die Melodie des „Roten Sarafan“ wurde in der Folge von anderen Musikern verwendet: H. Wieniawski in den Variationen für Violine und Orchester, S. Talbert in seiner „Fantasie über russische Themen“ für Klavier und K. J. Dawydow - in einer Bearbeitung für Cello.

Warlamow schrieb auch eigentümliche Gesangszyklen, die aus zwei Liedern mit unterschiedlichem Charakter bestehen: einem langsamen lyrischen Lied und einem schnellen Tanzlied. Solche zweiteiligen Zyklen waren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Musik des täglichen Lebens sehr verbreitet.

„Ach du Zeit, kleine Zeit“ und „Was soll ich leben und mich plagen“ sind zwei Teile eines ähnlichen Zyklus. Beide Lieder haben eine authentische volkstümliche Grundlage (beim zweiten ist nur der Text betroffen).

Die erste von ihnen lenkt die Aufmerksamkeit auf die Kontinuität der melodischen Entwicklung: der Höhepunkt wird allmählich vorbereitet, mit einem langen „Schwingen“. Interessant ist auch die Klavierbegleitung: hier wird die für das bäuerliche Liedgut typische Untertonpolyphonie mit instrumentalen Mitteln wiedergegeben. Die in der Stadtmusik übliche Akkordbegleitung wird durch eine mehrstimmige Struktur ersetzt, die aus einer Reihe von ausdrucksstarken Gesängen besteht.

63 Moderato

Ах, ты вре - мя, вре - мя - ка до - ро - го -

- е! Ах, ты вре - мя, вре - мя,

зо - ло - то е!

*p*

*f*

Der zweite Teil des Zyklus, „Was soll ich leben und mich plagen“, ist ein lebhaftes Tanzlied mit einem Chorrefrain.



## 64 Подвижно

Соло *p*

Что мне жить и ту-жить о-ди-но-кой!

Где ты, мой друг ми-лой, чер-но-о-кий!

Im Mittelteil schleichen sich virtuose Kadenzen in den Solopart ein. Dieser ist von konzertanten Bearbeitungen von Volksliedern beeinflusst, die zu Warlamows Zeiten weit verbreitet waren.

„**Wecke sie nicht bei Tagesanbruch**“ auf Worte von Fet ist ein elegischer, langsamer Walzer mit einer einfachen „Gitarren“-Begleitung, sehr bescheiden in seinen harmonischen Mitteln. Trotz aller Schlichtheit zeichnet sich die Musik der Romanze durch eine seltene Herzlichkeit und Wärme aus und gehört zu den besten lyrischen Werken Warlamows, die ihre Wirkung auf den Zuhörer nicht verloren haben. Die sich in aller Ruhe entfaltende Melodie zeichnet sich durch ihre Plastizität und Eleganz aus (Beispiel 65).

Das Klaviernachspiel, das die Länge der gesamten Gesangsstimme übersteigt, „vervollständigt“ jede Strophe und unterstreicht den insgesamt weichen und intimen Charakter der Romanze.

## 65 Allegro moderato

На за - ре ты в - е но бу - дн!

На за - ре о - на слад - ко так спит.

„**Berggipfel**“ (*Über allen Gipfeln ist Ruh'*), eine Romanze nach einem Text von Goethe, übersetzt von Lermontow, ist eines der Beispiele für subtile und poetische Landschaftslyrik. Die Stimmung von stiller, erleuchteter Traurigkeit und ein Gefühl von tiefem Frieden werden auf wunderbare Weise vermittelt. Obwohl der Text in der letzten Strophe auf den Tod verweist, wird die friedliche und kontemplative Stimmung durch die Musik nicht gestört. Warlamow schuf eine romantische Landschaft, ohne auf klangliche Darstellungsmittel zurückzugreifen, wie mit Aquarellfarben gemalt. Einmal mehr verblüfft die Einfachheit der Mittel, mit denen der Komponist eine große Ausdruckskraft erreicht. Trotz der gewundenen Konturen ist die Melodie ruhig und fließend, mit Verzögerungen, die für Warlamow charakteristisch sind. Die Harmonik ist sehr einfach (abwechselnd Tonika und Dominante, manchmal auf demselben Bass, mit einer kurzen Abweichung in die Subdominante). Der monotone Rhythmus verleiht der Romanze eine gewisse Ähnlichkeit mit einem Wiegenlied.

Neben der elegischen Kontemplation verkörperte der Komponist in einer Reihe seiner Romanzen stürmische, rebellische Impulse, Leidenschaft und Ungestüm.

*p*

Гор\_ны\_е вер\_ши\_ны спят во тьме ноч\_ной,

ти\_хи\_е до\_ли\_ны пол\_ны све\_жей мглой.

Lermontows „**Ein einsames Segel leuchtet weiß**“ ist der lebendigste Ausdruck der rebellischen, freiheitsliebenden Stimmung. Mit seinem geringen Umfang und der einfachen Versform ist es voller Dynamik und Energie. Die Melodie beginnt mit einem Höhepunkt: nach einem kurzen „Anlauf“ in der Gesangsstimme erklingt der Ton G - der Höhepunkt des gesamten Werkes. Das melodische Muster zeichnet sich durch seine kühnen Konturen und die Breite seines Umfangs aus. Die Klavierbegleitung basiert auf dem ziselierten und federnden Rhythmus des Boleros.

## 67 Allegro moderato

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии (верхняя ступень) и фортепианного сопровождения (нижняя ступень). Темп обозначен как Allegro moderato. Ключевая подпись имеет один диэз (F#). Метр 3/4. Лирика: Бе \_ ле \_ ет па \_ рус о \_ ди \_.

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии (верхняя ступень) и фортепианного сопровождения (нижняя ступень). Лирика: \_ но \_ ний в ту \_ ма \_ не мо \_ ря го \_ лу \_ бом.

„Ich werde ein Pferd satteln“, eine Ballade nach Worten von A. W. Timofejew, ist ebenfalls von romantischem Pathos geprägt. Der Inhalt wird in Form eines Dialogs zwischen einem Mann mit einer leidenschaftlichen Sehnsucht nach Glück und einem Traum von Freiheit und einer wütenden Sehnsucht, die seine geistige Kraft einschränkt und ihn zerstört, vermittelt. Vielleicht gibt es auch einen tieferen Sinn: der mutige Traum von Freiheit und Glück zerbricht am Kontakt mit der Realität.

In diesem Fall weicht Warlamow von der strengen Einhaltung der Strophenform ab und nähert sich teilweise dem Prinzip der kontinuierlichen Entwicklung. Er baut die Form der Ballade auf der Gegenüberstellung von zwei kontrastierenden Abschnitten auf. Die Melodie des ersten Abschnitts, ungestüm und aufgereggt, verkörpert das Bild von jugendlichem Mut, Tapferkeit und dem Streben nach Glück.

Оседлаю коня, коня быстро

по лесу, по не сусь легким соном.

Б. В. Асафьев nannte dieses Thema „eines der schönsten in Warlamows Werk und in der russischen Musik im Allgemeinen“. Er sagte, dass der ungestüme Anstieg der Melodie innerhalb des Intervalls der Dezime "ein Gefühl von vitalem Schwung, von Landschaft" hervorruft. Im letzten Teil, der vom Tod des Helden erzählt, ähnelt die Gesangsmelodie eher einem Rezitativ, während die gemessenen Akkorde der Begleitung ein Gefühl von Steifheit und Erstarrung erzeugen.

„Das Räuberlied“ („Was verschwommen ist, klare Morgenröte“)<sup>1</sup> ist ebenfalls eine Ballade.

<sup>1</sup> Es wurde in A. F. Weltmans Stück „Murom-Wälder“ aufgeführt.

Auch hier gibt es eine Reihe von kontrastierenden Episoden, die zusammen der Form die Züge einer übergreifenden Entwicklung verleihen. Hier setzt der Komponist das Rezitativ noch stärker zur Dramatisierung der Gesangsstimme ein.

## Умеренно

Жаль мне по\_ки\_нуть те\_бя, чер\_но\_о\_ку\_ю,  
 пе\_теп\_у\_да\_рил кры\_лом, вскрик\_нул... уж пол\_ночь!

The musical score for page 69 consists of two systems. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first system contains the first two lines of music with the lyrics 'Жаль мне по\_ки\_нуть те\_бя, чер\_но\_о\_ку\_ю,'. The second system contains the next two lines with the lyrics 'пе\_теп\_у\_да\_рил кры\_лом, вскрик\_нул... уж пол\_ночь!'. The piano accompaniment features complex harmonic structures, including chromaticism and altered harmonies.

Die harmonische Sprache von „Das Räuberlied“ ist von großer Farbigkeit und Kühnheit geprägt. Warlamow macht ausgiebig Gebrauch von veränderten Subdominant-Harmonien, einer Folge von verminderten Septakkorden, und verkompliziert die Gesangsstimme mit Chromatismen:

Я ль ви\_но\_пат, что те\_бя, чер\_но\_о\_ку\_ю, боль\_ше, чем ду\_шу, люб\_лю.

The musical score for page 70 features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The system begins with a dynamic marking of *f* (forte). The lyrics are 'Я ль ви\_но\_пат, что те\_бя, чер\_но\_о\_ку\_ю, боль\_ше, чем ду\_шу, люб\_лю.' The piano accompaniment is highly complex, characterized by dense, chromatic chordal textures and frequent changes in harmony, illustrating the 'colorful and bold' harmonic language mentioned in the text.

„**Ophelias Lied**“, 1837 für eine Inszenierung von Shakespeares „Hamlet“ geschrieben, ist eines von Warlamows lebendigsten Beispielen für Theatermusik. Dieses Werk hat eine eigenständige Bedeutung erlangt und ist Teil des Konzertrepertoires geworden. In seiner Theatermusik verwendet Warlamow oft andere Ausdrucksmittel als in seinen Kammermusikwerken. Hier gibt es einen wichtigen Einfluss der Oper. Der Komponist verwendet das Rezitativ freier; in der Melodie ist die direkte Verbindung zu den Volksliedern nicht so deutlich, gleichzeitig gibt es mehr Dramatik und Spannung. In der Begleitung finden sich typische Orchestertechniken (Tremolo, Tutti-Akkorde usw.) und typische darstellende Elemente.

71 Allegro

Есть ли со-весть у лю .. дей!

Верь .. те клятвам, - все на - прас - но! И лю-бов - ник твой .. зло -

- дей! По-сма - ет .. ся над не - счаст -

- ной.

## A. L. GURILJOW (1803-1868)

Alexandr Lwowitsch Guriljow ist fast ein Altersgefährte von Warlamow. Er wurde 1803 ebenfalls in Moskau geboren, allerdings in einer Familie von Leibeigenen-Musikern. Sein Vater, Lew Stepanowitsch Guriljow, ein Komponist und Dirigent, leitete ein Leibeigenenorchester im Theater des Grafen Orlow auf dem Gut „Otrada“ bei Moskau. Alexandr Guriljow spielte schon in jungen Jahren Geige in diesem Orchester. Das Orchester des Grafen Orlow gehörte zu den besten Symphonieorchestern seiner Zeit und wurde von den Zeitgenossen hoch gelobt.

Guriljow erhielt seine musikalische Ausbildung von seinem Vater. Es wird berichtet, dass er auch bei den berühmten Pianisten und Komponisten J. Field und I. Genischta studierte, die oft in Orlows Haus zu Gast waren.

1831, nach dem Tod des Grafen, wurden Vater und Sohn Guriljow entlassen und der bürgerlichen Klasse zugeteilt. Von da an begann der Ruhm von A. Guriljow. Er begann, seine Werke zu veröffentlichen, sein Name wurde zusammen mit dem Namen Warlamow bekannt. Seine Freundschaft mit Warlamow hatte großen Einfluss auf die schöpferische Entwicklung des Komponisten, und die Romanzen von Warlamow dienten ihm als Vorbild. Guriljow genoss auch großen Ruhm als hervorragender Pianist, Interpret und Lehrer. Er hinterließ eine Reihe von Klavierwerken.

Sein ganzes Leben lang war Guriljow in materieller Not. Die letzten Jahre seines Lebens waren von Geisteskrankheiten gezeichnet. Guriljow starb 1858 in Moskau.

## VOKALWERKE

Der beste und wertvollste Teil des Vermächnisses des Komponisten sind seine „Russischen Lieder“ und seine Bearbeitungen von authentischen Volksliedern.

Die Sammlung von „47 ausgewählten Volksliedern“ ist in die Geschichte der russischen Musik als ein bemerkenswertes Denkmal der Volksliedkultur der 30er und 40er Jahre eingegangen. Dem Komponisten gelang es darin, die populärsten und beliebtesten Lieder des städtischen Lebens zusammenzutragen und sie so zu überliefern, wie sie in einem weiten Rasin-demokratischen Umfeld erklangen, vorgetragen von Amateuren, russischen Volkssängern („Bänkelsänger“) und Zigeunersängern. Viele der von Guriljow gesammelten Lieder kennen wir aus den ersten Liederbüchern des 18. Jahrhunderts. Doch in Guriljows Bearbeitungen scheint das russische Volkslied mit der Alltagsromantik zu verschmelzen; es wird leidenschaftlicher, romantisch-pathetisch und zuweilen sogar akut dramatisch.

„**Kein einziger Pfad im Feld**“ ist ein langes Lied, das Guriljow in einer freien, improvisatorischen Weise entwickelt hat. Es hat zwei Strophen, und in der zweiten Strophe lässt der Komponist unter Beibehaltung der harmonischen Basis freie melodische Variationen zu. Die Gesangsmelodie, breit und melodiös, fließt frei aus dem Spitzenton, der vom weichen Schwung der Stimme aufgegriffen wird. Helle Akzente auf den Höhepunkten, breite Steigerungen der Stimme (um eine Quinte, eine Sexte, eine Oktave und einen Ton nach oben) verleihen ihr einen schwermütig-pathetischen Ton, der für die lyrischen Romanzen Guriljows charakteristisch ist.



## Andante

Ах! Не од - на - то, на од -

*cresc.*  
- на во по - ле до - ро - жень - ка,

в по - ле про - ле - га - ла,

*ad libitum*  
про - ле - га - ла! Ча - стым

Im Gegensatz zu den lyrischen und schwermütigen Liedern verwendet Guriljow leichte und fröhliche Rundtanzlieder und lebhaftere Tanzlieder. Der Komponist entwickelt solche Lieder meist im Geiste des Zigeunergesangs: der Rhythmus ist scharf akzentuiert, die Melodie wird von ruckartigen „Gitarren“-Akkorden begleitet;

Strukturvariationen in der Begleitung, die das Spiel von Volks-Gitarristen nachahmen, sind weit verbreitet.

Guriljows eigene „Russische Lieder“ grenzen eng an die Bearbeitungen von Volksliedern.

Die lyrische Begabung des Komponisten kam in diesem Genre voll zur Geltung. Seine „Russischen Lieder“ drücken in der Regel Stimmungen von träumerischer Traurigkeit, Bedauern und schwermütiger Kontemplation aus. Dies sind die besten von ihnen: „Mutter, meine Liebe“, „Rausche nicht, Roggen, mit reifem Ährenbüsche“, „Eine Schwalbe mit blauen Flügeln windet sich“ und „Glöckchen“. Sie sind in ihrer Bildsprache eng mit Volksliedern verwandt.

„**Mutter, meine Liebe**“ nach einem Text von Nirkomski. Warlamows „Roter Sarafan“ war zweifelsohne das Vorbild für dieses lyrische Lied. Doch im Vergleich zu Warlamows klarer und leichter Lyrik ist Guriljows Melodie pathetischer und sensibler. Guriljow akzentuiert ausdrucksstarke Intonationen eines Rufs, eines Seufzers; besonders charakteristisch sind finale Kadenzwendungen mit Verweilzeiten auf einem starken Takt.

73 Andantino

Ma - туш - ка, го - лу - буш - ка, сол - ныш - ко мо - е!

По - жа - пей, ро - ди - ма - я, ди - тят - ко тво - ё.

*p*

*decresc.*

„**Glöckchen**“ (Text von Makarow) ist eines der populärsten Lieder von Guriljow und ist zu einem Volkslied geworden. Es kann als Modell für die intime Lyrik der 30er und 40er Jahre dienen. Die Bilder und Stimmungen des Liedes sind typisch: unerklärliche

Traurigkeit eines Reisenden, inspiriert von der russischen Weite und dem „Gesang“ des einstimmigen Glöckchens. Die elegische und intime Melodie entfaltet sich im sanften Rhythmus eines Walzers.

Der für Guriljows „Russische Lieder“ typische Walzertanzrhythmus ist in dem lyrischen Lied „Eine Schwalbe mit blauen Flügeln windet sich“ (Text von N. P. Gekow) besonders subtil. Es zeichnet sich durch die Sanftheit der Gesangsmelodie aus, die leicht in das Intervall einer Oktave ansteigt, elegante Verzierungen (Doppelschlag) und sanfte Kadenzwechsel mit einer ermäßigten VI. Stufe in der Tonleiter sind typisch.

74 Andantino.

Вьет - ся лас - то - чка си - зо -

- кры - ла - я под ок - ном мо - им о - ди - не - шень -

- на. Над ок - ном мо - им, над ко - ся - ща -

- тым есть у лас - точ - ки теп - ло, гнез - дыш - ко.

Guriljow bringt seine eigenen, individuellen Merkmale in den Bereich der Romantik ein. Seine Liebesromane sind nicht so vielfältig wie die von Warlamow. Aber er dringt tief in die Welt der emotionalen Erfahrungen ein und vermittelt mit Sensibilität die Gefühle seiner Figuren. Die für Guriljow typischen Romanzen sind schwermütig, mit einem Hauch von Trauer. Oft verwendet er Rezitative, die die Momente des dramatischen Höhepunkts betonen. Der Reichtum an Verweilzeiten, „Seufzern“, ausdrucksvollen Pausen, die Verwendung eines tiefen Brustregisters - das sind typische Merkmale von Guriljows Lyrik mit ihrer gesteigerten Emotionalität und berührenden Pathetik.

„**Abschied**“. Diese berühmte Romanze auf die Worte von Kolzow hat schon vor langer Zeit großen Erfolg gehabt. Der Komponist gibt den poetischen Inhalt des Textes getreu und einfach wieder. Das träumerische und melancholische Hauptthema des Liedes („In der nebligen Dämmerung der Jugend“) entwickelt sich im Schlussteil ganz natürlich zu einem spannungsgeladenen und dramatischen Monolog, der den Schmerz des Abschieds anschaulich vermittelt. Eine breite Kantilene geht in ein Rezitativ über. Dies ist eines der bemerkenswertesten Beispiele für den Einsatz von ausdrucksstarken Rezitativen in einer frühen russischen Romanze (Beispiel 75).

75 *recitativo* *cresc.* *string.*

« Не хо - ди, по - стой! Дай вре - мя мне за ду - шить грусть, пе - чаль

*p* *cresc.*

*sostenuto* *Lento recitativo*

ры - пла - кать, на те - бя на яс - на со - ко - ла... За - нял -

*p*

- ся дух, сло - во за - мер - ло...

*cresc.* *sf*

Guriljow gelang es, seine Romanzen nach Lermontows Worten mit einem neuen, tiefgründigen Inhalt zu versehen und schöne Beispiele für den romantischen Monolog zu schaffen. Unter ihnen ragt die Romanze „**Es ist langweilig und traurig**“ heraus, die düstere Gedanken über das Leben, die Einsamkeit und die Falschheit der hohen Gesellschaft verkörpert. Die deklamatorische Struktur der Melodie, die in kurze Phrasen unterteilt ist, und die ausdrucksstarken Akzente in der Sprache verleihen der Musik den Charakter einer natürlichen Aussage, eines Selbstgesprächs.

Guriljow erweist sich hier als würdiger Zeitgenosse von Dargomyschski, dem Autor einer vielbeachteten Romanze nach demselben Text.

И скуч — но, и груст.но, и не..ко..му ру — ку по —

- дать в ми — ну — ту ду..шев..ной не — взго..ды.

## KLAVIERMUSIK

Neben Romanzen und Liedern nimmt die Klaviermusik einen wichtigen Platz in Guriljows Oeuvre ein. Als guter Pianist und Lehrer hinterließ Guriljow zahlreiche Klavierstücke, meist im Genre der Tanzminiaturen und Variationen. In seinen Klavierwerken, wie auch in seinen Romanzen, entwickelte er die Traditionen der Alltagsmusik weiter. Guriljows Tanzstücke - Polkas, Masurken und Walzer - zeichnen sich durch große Eleganz aus. Sie geben eine subtile poetische Interpretation des alltäglichen Tanzes.

Guriljows instrumentales Werk wird von seinen Variationen dominiert. Guriljow versucht, ihnen die Bedeutung eines zusammenhängenden Kunstwerks mit einer einheitlichen Entwicklungslinie zu geben.

„**Variationen über ein Thema von Warlamow**“. Die bekannte Romanze „Wecke sie nicht bei Tagesanbruch“ dient als Grundlage. Dieses Thema ändert in seiner Entwicklung ständig sein Aussehen: mal klingt es leicht und transparent, als würde es sich in verschlungenen Figurationen auflösen, mal erhält es einen brillanten, virtuoson Charakter, mal verwandelt es sich in ein nachdenkliches und elegisches Nocturne. So schafft Guriljow einen Zyklus von charakteristischen Variationen, die sich nicht nur in ihrer Struktur (wie es seit dem 18. Jahrhundert üblich war), sondern auch in ihrer Gattung und Stimmung voneinander unterscheiden. Der gesamte Zyklus ist von innerer Geschlossenheit geprägt: ausgehend von einer brillanten Einleitung entwickelt Guriljow in den Variationen das Thema des Liedes immer spannender und führt die Erzählung allmählich zu einer bravourösen Coda.

Die Werke von Warlamow und Guriljow waren ein lebendiges Zeugnis für die Entwicklung der russischen demokratischen Kultur im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts. Wie Kolzows Poesie war ihre einfache und intime Lyrik Ausdruck der Gedanken und Empfindungen des Volkes. Zusammen mit ihnen umfasste die russische Musik die Gefühlswelt des einfachen Menschen, eines Vertreters des bescheidenen und demokratischen Milieus. Tief mit der Volkstradition verbunden, bildeten ihre Lieder den festen Boden, auf dem die Kunst von Dargomyschski und - später - Tschaikowski, einem brillanten Meister der Romantik, heranwuchs und zu einem der Höhepunkte der russischen Musik des 19. Jahrhunderts.

### **A. N. WERSTOWSKI (1799-1802)**

Alexej Nikolajewitsch Werstowski ist einer der herausragenden Vertreter der russischen Musikkunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In die russische Kulturgeschichte ging er vor allem als bedeutender Komponist des Musiktheaters ein, als Vertreter einer hellen und unabhängigen Strömung, die mit der Schaffung der romantischen Oper verbunden war. Werstowski wurde auch als Autor zahlreicher Romanzen, Kantaten, Musik für Vaudevilles, Dramen und geistliche Musik bekannt. Sein vielseitiges musikalisches Schaffen brachte ihm hohe gesellschaftliche Anerkennung ein.

A. N. Werstowski wurde am 18. Februar 1799 auf dem Gut Seliwjorstowo in der Provinz Tambow geboren. Die Bedingungen, unter denen der zukünftige Komponist aufwuchs, waren für die Entwicklung seines musikalischen Talents außerordentlich günstig. Im Haus der Werstowskis herrschte eine Atmosphäre der Verehrung der Kunst und vor allem der Musik. Orchester- und Kammermusik wurde häufig in Hauskonzerten gespielt. Als Interpreten traten alle Mitglieder der Familie auf. Der spätere Autor von „Askolds Grab“ beginnt im Alter von acht Jahren, als Pianist aufzutreten, und mit zehn Jahren ist er bereits Solist in öffentlichen Konzerten und wird als begabter Musiker beschrieben.

1816 tritt Werstowski in das Petersburger Institut der Eisenbahningenieure ein. Doch die Musik reizt ihn weiterhin. Er nimmt Klavierunterricht bei dem damals berühmten Komponisten und Pianisten J. Field und studiert gleichzeitig Violine bei Böhm und

Maurer. Seine zweite unstillbare Leidenschaft gilt dem Theater, mit dem Werstowski durch seine Freunde - Schriftsteller, Dramatiker und Komponisten - verwandt ist. Fasziniert vom Theater, versuchte sich Werstowski mit seiner charakteristischen überschwänglichen Energie als Interpret, Schauspieler und Komponist. 1819 wurde sein Vaudeville „Großmutter's Papageien“ in der Vertonung von A. A. Schachowski zu einem großen Erfolg. Fortan ist Werstowski in den gesellschaftlichen Kreisen als begabter Amateurmusiker sehr beliebt. Er ist erst zwanzig Jahre alt.

Nach seinem Abschluss am Institut macht er eine glänzende Karriere als Beamter im Ministerium. Doch Werstowski trifft eine schwerwiegende Entscheidung, die sein Schicksal radikal verändert: er gibt seinen Dienst als Beamter auf und widmet sich dem professionellen Dienst an der Kunst. Der Umzug des Komponisten nach Moskau (1823) ist mit dieser Entscheidung verbunden. Hier tritt er in die Literatur- und Theaterwelt Moskaus ein und erlangt bald eine prominente Stellung. Seine Freundschaftsbande verbinden ihn mit M. N. Sagoskin, A. I. Pissarew, S. T. Aksakow und S. P. Schewyrew. Zu seinem Bekanntenkreis gehörten Gribojedow, Puschkin, Schukowski und Odojewski. Aus der schöpferischen Zusammenarbeit entstanden zahlreiche Romanzen und Vaudevilles, die damals sehr beliebt waren: „Wer ist Bruder, wer ist Schwester“ (nach Texten von Gribojedow und Wjasemski); „Zwei Strolche“, „Mittel, Töchter zu heiraten“, „Lehrer und Schüler“, „Tausendsassa“ (nach Texten von Pissarew)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Die Musik für die Vaudevilles zu Pissarews Texten wurde in Zusammenarbeit mit Aljabjew komponiert.

Werstowskis leidenschaftliche Hingabe an die Kunst und seine Bereitschaft, ihr mit ganzem Herzen zu dienen, ist wirklich bewundernswert. Er ist im Theater als Komponist, Regisseur und Organisator einer Operntruppe tätig. Seine kompositorischen Bestrebungen werden weitgehend durch die Position des literarischen Kreises bestimmt, dem er angehört. Dieser Kreis, der von den Schriftstellern M. N. Sagoskin und S. T. Aksakow geleitet wird, schenkt den Ideen des Komponisten große Aufmerksamkeit. Unter der Leitung von S. T. Aksakow wurde dem Studium der Geschichte und Kultur der alten Rus mit seinen reichen musikalischen und poetischen Traditionen große Aufmerksamkeit gewidmet. Und für Werstowski übt die Welt der alten Legenden und Märchen eine besondere Anziehungskraft aus. Er verherrlicht sie in seinen Opern „Wadim“ (1828), „Askolds Grab“ (1836) und „Gromoboi“ (1857). Diese Werke zeugen von der ausgezeichneten Kenntnis des Autors von den Gesetzen des Musiktheaters und seiner Fähigkeit, einprägsame Charaktere und Bilder des Volkslebens zu schaffen. Es ist bezeichnend, dass die Theatralik von Werstowskis Denken nicht nur in seinen Opern, sondern auch in seiner Vokalkammermusik zum Tragen kam: bei der Aufführung seiner Romanzen und Balladen dachte der Komponist oft an Kostüme, Kulissen und Beleuchtung.

Werstowskis Musik spiegelt sensibel den Reichtum des intonatorischen Vokabulars seiner Zeit wider. Im Werk des Komponisten spiegeln sich Merkmale der verschiedensten Arten des russischen Volksliedes wider, insbesondere des städtischen. Der Komponist beherrschte auch den melodischen Reichtum der polnischen, der Zigeuner- und der spanischen Folklore, was zusammen mit seinem Gebrauch der musikalischen Deklamation seine musikalische Sprache sehr bereicherte.

Werstowski spielte eine große Rolle als Lehrer und Erzieher von Musik- und Theaterpersonal. Er initiierte die Eröffnung von Musikklassen für Orchestermusiker bei der Direktion der Moskauer Theater. Er trug aktiv zur Verbesserung der Arbeit der



Theaterschule bei und widmete der Auswahl und Ausbildung der Schauspielertruppe große Aufmerksamkeit. Fünfunddreißig Jahre seines Lebens arbeitete Werstowski nicht nur für das Theater, sondern auch im Theater. Diese Zeit in der Geschichte des Theaters wird oft als die Werstowski-Epoche bezeichnet.

Der Komponist starb im Jahr 1862.

## ROMANZEN

Die Vokalwerke bilden einen wichtigen Teil von Werstowskis schöpferischem Vermächtnis. Sie entstanden in der musikalischen und poetischen Atmosphäre des Russlands der 20er und 30er Jahre des 19. Jahrhunderts mit seiner Verehrung für Schukowski und Puschkin und dem Kult des städtischen lyrischen Liedes und bildeten einen der Höhepunkte in der Entwicklung der russischen Romantik jener Zeit. Wie Warlamow und Aljabjew griff auch Werstowski auf weithin populäre Intonationen der städtischen Volksmusik zurück. Doch schon in einem frühen Stadium seines Schaffens, in den 1820er Jahren, zeichnet er sich als Künstler von unnachahmlicher Individualität aus, der sich vor allem zur Verkörperung gefühlsbetonter Zustände und farbenfroher Bilder des Volkslebens und der Natur hingezogen fühlt.

Der Komponist zeichnet sich durch eine eingängige, hochexpressive Ausdrucksweise aus. Es war kein Zufall, dass Werstowski der Komponist einer neuen Art von Vokalmusik für Russland war - einer Ballade, die damals als „dramatische Kantate“ bezeichnet wurde. Seine besten Werke dieser Art waren seine Balladen zu Puschkins Gedichten („Der schwarze Schal“) und Schukowskis („Der arme Sänger“, „Drei Lieder“). Sie waren ein beispielloser Erfolg bei seinen Zeitgenossen. Der junge Odojewski schwärmte von ihnen als „der ersten Erfahrung dieser Art in unserem Vaterland“. Es ist anzunehmen, dass sich Werstowski bei der Arbeit an den Balladen auf die Erfahrungen von Schubert, dem Schöpfer dieser Musikgattung, stützte. Doch gelang es dem jungen Komponisten, den lyrischen Inhalt in seinen „dramatischen Kantaten“ auf eine ganz ungewöhnliche Weise zu verkörpern. Seine Balladen sind Erzählungen von Liebesqualen und Liebesfreuden, die durch die Kraft des Gefühls beeindruckend sind. Sie bauen auf einer Abfolge von kontrastierenden Episoden auf, die die Gefühle des romantischen Helden in ihrer ganzen Vielfalt offenbaren.

**„Der schwarze Schal“.** Die Ballade wurde nach einem Gedicht von Puschkin geschrieben, der die Handlung aus einem moldawischen Lied entlehnt hat. Wie viele Balladen von Werstowski wird auch „Der schwarze Schal“ als dramatische Szene behandelt. Sie wurde am Bolschoi-Theater von dem berühmten Sänger P. A. Bulachow (1824) in Kostümen, mit Lichteffekten und begleitet von einem Orchester uraufgeführt.

Die melodische Sprache der Ballade ist ausdrucksstark. Sie basiert auf den Intonationen einer städtischen Romanze, die in dramatischen Momenten zu einer pathetischen Deklamation wird. Der Klavierpart spielt eine eigenständige dramaturgische Rolle: er bestimmt die allgemeine Stimmung, präzisiert einzelne Details des Textes und erweckt die Erzählung durch die Einführung klanglicher Darstellungsmomente zum Leben (zum Beispiel hört man bei den Worten „Wir flogen auf mutigen Rossen dahin“ den Rennrhythmus und bei „Von selbst hob mein Arm sich zu wuchtigem Hieb“ imitiert der Klavierpart das Klopfen von Metall).

Die Ballade beginnt mit einer Klaviereinleitung, die in die Atmosphäre des Geschehens einführt, und endet mit einer Coda, einem Nachwort, das dem Werk

seine kompositorische Struktur und Einheit verleiht. In der Einleitung und der Coda herrscht eine düstere und tragische Stimmung vor. Das Pianissimo in f-Moll in tiefer Lage weist eine ängstliche, gedämpfte Ostinato-Figur in Sechzehnteln auf. Auf dem Scheitelpunkt der Klangwelle erscheint eine traurige Intonation - ein absteigender Sekund-Gesang. Der Komponist kehrt in der Einleitung mehrmals zu diesem Thema zurück und bereichert es durch Struktur, Dynamik und den Wechsel von Registern. Auch die Harmonie des verminderten Septakkords spielt in der Einleitung eine wichtige ausdrucksvolle Rolle.

77 **Andante doloroso**

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats (F major/C minor). The time signature is 6/8. The music begins with a piano (*pp*) dynamic. The upper staff features a melodic line with a prominent descending second interval, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment of sixteenth notes.

The second system continues the piece. The upper staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, which then transitions to piano (*p*) with a crescendo (*cresc.*) marking. The lower staff continues with its rhythmic accompaniment, showing some harmonic changes.

The third system shows a dynamic range from fortissimo (*ff*) to piano (*p*) and fortissimo (*sf*). The upper staff has a more active melodic line, and the lower staff continues with the sixteenth-note accompaniment.

The fourth system concludes the piece with a mezzo-forte (*mf*) dynamic that gradually diminishes (*dim.*). The upper staff features a melodic line that descends, and the lower staff continues with the accompaniment.

Das „Zigeunerlied“ wurde auf den Text eines Liedes von Semfira aus Puschkins Gedicht „Die Zigeuner“ geschrieben. Die Musik offenbart das leidenschaftliche Wesen und die Charakterstärke des schönen Zigeunermädchens, das stolz sein Recht auf die Freiheit der Liebe einfordert. Der Einfluss der musikalischen Alltagskultur, insbesondere des Zigeunerlieds mit seiner gesteigerten Emotionalität, ist in dieser Romanze deutlich zu erkennen. Die Romanze ist in Versform geschrieben, und die Struktur der Klavierstimme ist typisch für russische Alltagslieder. Die ungestüme Bewegungsdynamik, die Weite der Melodie, der Wechsel zwischen hohen und tiefen Stimmlagen und das kontrastreiche Nebeneinander von langsamem liedhaftem Gesang und lebhaftem Tanzrhythmus stammen aus dem Zigeunerlied. All dies schafft ein lebendiges und einprägsames Bild.

78 **Vivace**

*f*

Ста - рый муж, гроз - ный муж.

*p* *cresc.*

Ста - рый муж, гроз - ный муж, режь мо - ня, жги мо - ня:

*p* *cresc.*

я твер - да, не бо - юсь ни но - жа, ни ог - ня.

*f*

## „ASKOLDS GRAB“

In seinen romantischen Opern - „Wadim“, „Pan Twardowski“, „Askolds Grab“, „Wachtraum“, „Sehnsucht nach der Heimat“ und „Gromoboi“ - spiegelt sich das Interesse an der Geschichte der Vergangenheit und den alten Traditionen der Volksmusik und -dichtung wider, das für die romantische Kunst des 19. Jahrhunderts charakteristisch war. Die Romantik Werstowskis hat eine deutliche nationale Färbung. Die Themen seiner Opern, die gesamte Atmosphäre des Lebens und des Alltags, die er in ihnen wiedergibt, sind durchdrungen von der Liebe zur alten russischen Zeit, ihren Geschichten, Legenden und Traditionen. Der Komponist fühlte sich besonders von der fernen Zeit der Kiewer Rus angezogen, in der sich seiner Meinung nach die ursprüngliche russische Lebensweise und der russische Charakter - unberührt von den Entwicklungen der europäischen Zivilisation - in ihrer ursprünglichen Kraft und Reinheit präsentierten. Viel Raum widmet Werstowski der Darstellung des Volkslebens: in seinen Opern finden sich besonders viele Bilder von Volksfesten und Ritualen.

Werstowski zeichnete sich auch durch eine für die Romantik typische Neigung zur Verkörperung der menschlichen Seele aus. Er erfüllt seine Figuren mit hellen, starken Gefühlen und zeigt sie in akuten, spannungsgeladenen Momenten des Lebens.

„Askolds Grab“ (1835) ist Werstowskis beste Oper und zugleich eine der höchsten Errungenschaften der russischen Oper in der Vor-Glinka-Ära<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Das Libretto wurde von M. N. Sagoskin, dem Autor des gleichnamigen Romans, geschrieben.

Ein Jahr vor Glinkas „Iwan Sussanin“ inszeniert, war „Askolds Grab“ lange Zeit ein durchschlagender Erfolg. Die Lieder der Oper drangen durch ganz Russland, sie hielten Einzug in den Alltag, sie wurden, wie ein Zeitgenosse sagte, „von den Leierkastenmännern in London, Paris, Berlin und Wien“ gespielt. Und das ist nicht verwunderlich. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren märchenhafte Fantasieopern bei ihrem Publikum stets beliebt. Die Popularität von „Askolds Grab“ beruhte vor allem auf der ansprechenden Handlung, von der Rimski-Korsakow viele Jahre später sagte, sie sei „so gut, dass sie eines zeitgenössischen Komponisten würdig wäre“. Vor allem aber verdankte die Oper ihren Erfolg ihrer Musik. Werstowskis Talent als Kenner und Liebhaber von Volksliedern, insbesondere von Stadtliedern, zeigte sich hier in voller Pracht. Die Musik in „Askolds Grab“ ist melodiös und emotional. Und obwohl die Handlung in der grauen Vorzeit angesiedelt ist, ist sie durchdrungen von den Intonationen des zeitgenössischen Liedguts des Komponisten. Der damalige Hörer verlangte nicht, dass die Musik historisch korrekt ist und der dargestellten Epoche entspricht. Andererseits freute er sich, bekannte und beliebte Genres sowie bekannte und beliebte Intonationsarten vorzufinden. Bezeichnenderweise fügte Werstowski den russischen Liedmustern ein polnisches Element in Form der damals in Russland äußerst beliebten Rhythmen der Polonaise und Masurka hinzu<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Die Struktur von „Askolds Grab“ ist, wie bei allen russischen Opern aus der Zeit vor Glinka, durch den Wechsel von musikalischen Nummern und gesprochenen Dialogen gekennzeichnet.

**Kurze Inhaltsangabe.** Die Handlung spielt im alten Kiew, in der Zeit des Kampfes zwischen Christentum und Heidentum. Die jungen Leute tanzen und singen Lieder am Ufer des Dnjepr. Neiswestny, eine geheimnisvolle Figur in der Oper, schmiedet ein Komplott gegen den

Fürsten Swjatoslaw von Kiew. Neiswestny versucht, den jungen Wseslaw auf seine Seite zu ziehen, indem er ihm erzählt, er sei ein Nachkomme von Askold, der von Swjatoslaws Vorfahren ermordet wurde. Wseslaw weigert sich, an der Verschwörung gegen Swjatoslaw teilzunehmen, der ihn großgezogen hat. Ein unerwarteter Zufall kommt Neiswestny zu Hilfe: die Männer des Fürsten entführen Wseslaws Braut Nadeschda. Mit Hilfe des Komödianten Torop befreit Wseslaw Nadeschda und versteckt sich in den Felsen am Dnjepr. Die Zauberin Wachramejewna verrät den Dienern des Fürsten das Versteck der Ausreißer. Sie werden mit dem Tod bedroht. Neiswestny bietet daraufhin seine Hilfe an, wenn Wseslaw schwört, sich gegen Swjatoslaw zu erheben. Wseslaw lehnt abermals ab. Im letzten Moment kommt eine gute Nachricht: der Fürst vergibt Wseslaw nicht nur, sondern gibt ihm auch die Erlaubnis, Nadeschda zu heiraten. Der Unbekannte versucht zu fliehen, ertrinkt aber bei einem Sturm im Dnjepr.

Der Komponist schuf ein lebendiges und fesselndes Werk, in dem sich Realität und Fiktion vermischen, volkstümliche Szenen mit lyrischen abwechseln. Einen großen Raum in „Askolds Grab“ nehmen die Bilder der Natur ein: erwachend und ruhig zu Beginn der Oper; geheimnisvoll und unheimlich in der Szene an Askolds Grab; gewalttätig und turbulent im Finale der Oper.

Der nationale Charakter der Musik wird besonders in den Chorszenen deutlich. Im I. Akt sind dies die Chöre der Fischer („He du, Dnjepr“, „Nun, Brüder“) und der Kiewer („Licht des Monats“, „Birke im Tal“); im III. Akt - der Mädchenchor („Ach, Freundinnen“).

**Der Männerchor a cappella „He du, Dnjepr“** ist eine der bemerkenswertesten Nummern der Oper. Der Charakter des Chors ist willensstark und mutig, ganz im Sinne eines jugendlichen Liedes. Die Musik erinnert an das russische Volkslied mit seiner typischen diatonischen Tonleiter, dem beliebten Wechsel von Moll zu Paralleldur und Bewegungen in Quart, Quint und Oktave. Die klare rhythmische Organisation und harmonische Sprache zeugen vom Einfluss der städtischen Liedkultur.

79 Moderato

The image shows a musical score for a male chorus. It consists of four staves: a vocal line and three accompaniment lines (two treble clefs and one bass clef). The tempo is marked 'Moderato'. The lyrics are in Russian: 'Гой, гой, ты Днепр ли мой ши-ро-кий! Лей-ся быст-ро-ю вол-ной—'. The music is in 2/4 time and features a diatonic melody with a mix of major and minor intervals, characteristic of Russian folk music. The accompaniment provides a steady rhythmic and harmonic foundation.

Der zweite **Chor der Fischer**, „Nun, Brüder, beeilt euch“, verkörpert die Traditionen der volkstümlichen Arbeitslieder. Der rhythmische Puls der Arbeitsbewegungen wird durch den gemessenen Wechsel der Akkorde (T-D) im Orchester, zu dem sich dann die Bassstimme des Chors gesellt, ausdrucksvoll vermittelt.

80

Andantino

Му \_ те, брат \_

Му \_ те,

Detailed description: This system contains the first two staves of the musical score. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It begins with a rest for four measures, followed by the lyrics 'Му \_ те, брат \_' in the fifth measure. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, also in two flats and 4/4 time. It features a steady rhythmic pattern of quarter notes, alternating between chords of the tonic (T) and dominant (D) degrees, as described in the text. A piano dynamic marking 'p' is placed above the vocal staff in the fifth measure.

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for the second system. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand plays chords of the tonic and dominant degrees, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of quarter notes. A piano dynamic marking 'p' is present in the first measure.

цы, по \_ ско \_ ре \_ е со \_ би \_ рай \_ те не \_ во \_ да

по \_ ско \_ ре \_ е со \_ би \_ рай \_ те не \_ во \_ да

Detailed description: This system contains the third and fourth staves of the musical score. The top staff is a vocal line in treble clef with the lyrics 'цы, по \_ ско \_ ре \_ е со \_ би \_ рай \_ те не \_ во \_ да'. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef with the same lyrics. The piano accompaniment continues with the T-D chord pattern. A piano dynamic marking 'p' is present in the first measure of the piano part.

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for the fourth system. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand plays chords of the tonic and dominant degrees, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of quarter notes. A piano dynamic marking 'p' is present in the first measure.

Von den beiden Kiewer Chören ist der **Chor „Eine Birke im Tal“** von besonderem Interesse. Dies ist eines der ersten Beispiele für die volkstümlich-spielerische Szene in der russischen Oper. In der lebhaften, heiteren Musik sind die für russische Reigen- und Tanzlieder typischen melodischen Wendungen zu hören. Doch der Komponist verleiht ihnen dank des Masurka-Rhythmus, der in Chor und Orchester stets präsent ist, einen modernen, urbanen Klang (Beispiel 81).

81 **Moderato assai**

При до\_ли \_ нуш \_ ке бе\_рё \_ за бе\_ла\_я сто \_ я \_ ла,

при бе\_ре\_знь\_ко до\_ви\_ца пла\_ка\_ла, ры\_да\_ла, ай, ма\_ли\_

Ай, ма\_

Ка\_ли\_

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are also vocal lines, with lyrics 'Ай, ма\_' and 'Ка\_ли\_' respectively. The bottom staff is a piano accompaniment. The music is in a major key and 4/4 time.

\_на, ай, ма\_ли\_на! А

\_ли\_на, ай, ма\_ли\_на! А

\_на, ма\_ли\_на! А

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are also vocal lines, with lyrics '\_на, ай, ма\_ли\_на! А', '\_ли\_на, ай, ма\_ли\_на! А', and '\_на, ма\_ли\_на! А' respectively. The bottom staff is a piano accompaniment. The music continues in the same key and time signature.



**Der Mädchenchor „Ach, Freundinnen“** aus dem III. Akt ist ein chorisches Mädchenlied voller Kummer. In der Melodie kann man sogar die Intonation der Klage hören. Gleichzeitig entsteht eine besondere Leichtigkeit der Bewegung und eine lyrische Gesamtstimmung dadurch, dass hier die Intonationen der Romanze mit dem Rhythmus der Polonaise subtil kombiniert werden.

82 · Andante

The musical score is for a chorus piece in 3/4 time, marked 'Andante'. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line with the lyrics: "Ах, по\_дру\_жень\_ки, как груст - но круг\_лый год жить вза\_пер\_". Below the vocal line is the piano accompaniment, starting with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the vocal line with the lyrics: "- ти Из- за стен лишь лю\_бо\_пать - ся". The piano accompaniment in the second system begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Werstowskis größter Erfolg ist die Schaffung lebendiger Charaktere. Unter den Charakteren der Oper stehen der fröhliche Komödiant Torop, der romantisch geheimnisvolle Neiswestny und die poetische, zärtlich liebende Nadeschda hervor.

Der volkstümliche Geist von Werstowskis Musik kommt am deutlichsten in den Episoden zum Ausdruck, die mit der Charakterisierung von Torop verbunden sind.

Dieses auf der Grundlage der reichen Traditionen der russischen Musik und Poesie geschaffene Bild verallgemeinert die Vorstellung eines Volksmusikers und Sängers, eines talentierten Geschichtenerzählers und eines gerissenen, geschickten Geschäftsmannes. Als Liebling des Volkes tritt Torop in Szene II auf: beim Fest zu Ehren des Gottes Uslada singt er ein fröhliches Lied „Der helle Mond um Mitternacht“. Wir treffen ihn in der nächsten Szene wieder, wo er Wseslaw in seiner Ballade „Die späte Sonne strahlt“ vor seinem Treffen mit Neiswestny warnt. Das Fest findet seinen Höhepunkt mit Torops **Ballade aus dem III. Akt „Nahe der Stadt Slawiansk“**.

A . A. Алябьев  
A. A. Aljabjew



A. E. Варламов  
A. J. Warlamow



А. Л. Гурилев  
A. L. Guriljow



А. Н. Верстовский  
A. N. Werstowski



Die Ballade wird in der Szene der Befreiung Nadeschdas durch Wseslaw gespielt. Um die Aufmerksamkeit der Wachen des Fürsten abzulenken, erzählt Torop ihnen die amüsante Geschichte von der Entführung eines Mädchens aus dem Schloss des Bojaren durch einen tapferen Ritter. Die Wachen, die zugehört haben, bemerken nicht, dass die eigentliche Entführung hinter ihrem Rücken stattfindet.

Die Ballade beginnt mit einer ruhigen, getragenen Melodie, die auch Elemente des stimmlichen Ausdrucks enthält.

83 Andantino

Близ ко го ро да Спа вяк сна, на вер ху кру той го

ры зна ме ни тый жил бо

я рин, по про зва нью Ка ра чун,

Die Balladenform verbindet Elemente der Strophe mit dem Prinzip der übergreifenden Entwicklung. Die Strophe ist anfangs besonders deutlich. Die Chorzeilen der Wächter dienen als Refrain, der die Strophe abschließt. Mit zunehmender Intensität der Handlung dramatisiert die Musik und gibt Schritt für

Schritt wieder, was sich hinter den Wachen auf der Bühne abspielt. Wie bei Balladen üblich, ist sie mit einer Fülle von fantasievollen Details gespickt.

Bei den Worten „bald um Mitternacht“ zum Beispiel klingt die Musik vorsichtig und geheimnisvoll. Das Dur wird durch ein Moll und der gemessene Rhythmus durch eine punktierte Linie ersetzt. Die Orchesterbegleitung bedient sich eines Geräuschimitators, der das Trappeln eines Pferdes imitiert (zu diesem Zeitpunkt sind Nadeschda und Wseslaw auf der Flucht). Nachdem er seine Erzählung beendet und festgestellt hat, dass Nadeschda freigelassen wurde, singt Torop in Zigeunermanier ein lebhaftes Lied: „Die Becher kamen herbei“. Die immer noch ahnungslosen Wachen nehmen es auf. Dramatische Spannung schlägt in heftige Heiterkeit um. Die Ballade, die im Grunde eine ganze Opernszene ist, endet so.

Die lyrische Seite von Werstowskis Talent zeigt sich in der Charakterisierung Nadeschdas. Sie ist eine der bedeutendsten lyrischen Frauengestalten der frühen russischen Oper. Die zarte, verträumte Nadeschda steht in ihrem geistigen Bild den Heldinnen von Puschkin und Schukowski nahe. Ihre Musik ist der russischen lyrischen Romantik sehr verwandt. Doch wie so oft bei Werstowski wird die Melodie von Nadeschdas Arien durch die Einbeziehung von Sprüngen in langen Intervallen, Veränderungen der Stimmlagen, Klangfarben und dynamischen Kontrasten dynamischer.

**In der Arie Nadeschdas aus dem III. Akt „Die klare Sonne scheint und scheint“** wurde Werstowskis charakteristisches Bestreben, romantisch erregte Zustände in Musik zu verkörpern, besonders deutlich.

Die Arie besteht aus zwei Abschnitten<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Aufbau und Charakter dieser Arie haben viel mit der Arie der Agatha aus Webers Oper "Der Freischütz" gemeinsam.

Im ersten Teil herrscht eine träumerische, luzide Stimmung vor. Doch die Heiterkeit wird im zweiten Teil der Arie durch eine Explosion von Verzweiflung und Sehnsucht ersetzt. Hier werden expressive Intonationen erregter Sprache in den Gesang und romantische Wendungen eingebaut. Die Flüchtigkeit der Gesangsstimme wird durch die Orchesterbegleitung noch verstärkt. Die spannungsvoll pulsierende Textur in schnellem Tempo, überwiegend auf einem gedämpften Klang, und die vorherrschende Harmonie von verminderten Septakkorden in einer Molltonart bestimmen die Stimmung der Arie.

First system of piano introduction. Treble and bass clefs, key signature of two flats, 4/4 time. Dynamics: *p*.

Second system of piano introduction. Treble and bass clefs, key signature of two flats, 4/4 time. Dynamics: *f*.

Надежда

Vocal line and piano accompaniment. Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. Dynamics: *p*, *pp*. Lyrics: *Весь мой век прой — дет в тос — ке без — от —*

Vocal line and piano accompaniment. Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. Lyrics: *— рад — ной, мой друг ке — на — гляд — ный ко мне не при — дет.*

**Arie des Neiswestny.** Es war kein Zufall, dass die Identität der rätselhaften Figur mit dem Namen „Neiswestny“ dem Komponisten die Gelegenheit bot, eine große Arie mit einem komplexen psychologischen Inhalt zu schaffen, die die Darstellung eines akuten emotionalen Kampfes verkörpert.

Im II. Akt erwartet Neiswestny den von ihm herbeigerufenen Wseslaw nachts in einer geheimnisvollen und verlassenem Gegend in der Nähe des Grabes von Askold. Die romantische Atmosphäre wird durch den Chor unterstrichen, der hinter den

Kulissen erklingt; es sind die von den Heiden verfolgten Christen, die im Geheimen ihre Messe feiern. Von unheilvollen Vorahnungen geplagt, ist Neiswestny in unruhige Gedanken versunken. Sein Gemütszustand kommt bereits in der orchestralen Einleitung zum Ausdruck. Hier wird der Kampf zwischen Zweifel und Entschlossenheit verkörpert. Einzelne Sätze klingen wie unbeantwortete Fragen. Die Orchestergruppen und sogar die Untergruppen treten in ausdrucksstarke Dialoge.

Eine solch wirksame Rolle der orchestralen Klangfarben bei der Darstellung des psychologischen Zustands gehört zu Werstowskis bahnbrechenden Entdeckungen.

85 Moderato

Влч.  
К-б.

Скр.

Кл.  
Фар.

Гоб. Кл.  
Фар.

Die Arie besteht aus zwei Teilen: einer langsamen Meditation („Stille, des Herzens leitende Stimme“) und einem flotten, männlichen Allegro, dessen Schlussteil wie ein ekstatischer Schwur klingt: „Eher wird die Sonne verblassen und die Sterne auf die Erde fallen, als dass der Urenkel des tapferen Askold ein Sklave sein will.“

Die poetische Tiefe des ersten Satzes und sein Kontrast zur energiegeladenen zweiten Arie erinnern ein wenig an Ruslans Arie „O Feld, Feld“ aus Glinkas Oper „Ruslan und Ljudmila“, obwohl sie inhaltlich nicht so tiefgründig ist.

Die volkstümlichen und lyrischen Szenen der Oper werden durch das Reich der märchenhaften Fantasie unterbrochen. Im IV. Akt, 1. Szene, erscheint die Zauberin Wachramejewna mit ihrem Gefolge aus schwarzen Katzen, Eulen und bösen Geistern, als wäre sie einem russischen Märchen entsprungen. Sie braut einen Trank, um „halb Kiew zu verderben“.

**Zwischenspiel und Chor „Kocht den Trank“.** Aus dem dumpfen, kaum wahrnehmbaren Dröhnen des Basses erhebt sich eine geheimnisvoll düstere Intonation wie durch ein unwiderstehliches Hindernis. Für diese Episode wählte der Komponist die düstere Tonart h-Moll. Es dominiert die Harmonie des verminderten Septakkords. Der koloristische Effekt wird durch die Überlagerung der gleichen Akkorde, die von einem unsichtbaren Chor (den Stimmen der bösen Geister) vorgetragen werden, mit den synkopierten Akkorden des Orchesters noch verstärkt.

In dem Moment, in dem Wachramejewna ihre Zaubersprüche spricht, greift der Komponist auf die Technik des Melodrams zurück (d. h. Rezitation vor dem Hintergrund der Musik).



Allegretto

Ва\_рись, зель \_ е! Ва\_рись, зель \_ е!

*p*

This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in a soprano clef with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment in a bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/8. The piano part begins with a *p* dynamic marking.

Ва\_рись, зель \_ е, на ба\_дү лю\_

*p*

This system contains the next two staves. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment continues. A *p* dynamic marking is present above the piano part.

*p*

This system contains two staves of piano accompaniment. The piano part continues with a *p* dynamic marking.

- дей!

This system contains two staves. The vocal line has the lyrics "- дей!". The piano accompaniment continues.

*p*

This system contains two staves of piano accompaniment. The piano part continues with a *p* dynamic marking.

Die Autorität Werstowskis, eines Komponisten und Musikers in Russland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, war so groß, dass seine Zeitgenossen seinen Namen oft mit dem von Glinka gleichsetzten. Es besteht kein Zweifel, dass diese beiden Namen nicht vergleichbar sind. Aber in der Geschichte der russischen Kunst nimmt Alexej Nikolajewitsch Werstowski einen der ehrenvollsten Plätze als Schöpfer der romantischen Oper und der Romanze ein, Gattungen, die es der russischen Musik ermöglichten, große Fortschritte bei der Beherrschung des lebendigen nationalen Geschmacks, der großen Formen, der farbenfrohen Chor- und Orchesterkomposition, des Psychologismus und der Charakterdarstellung der Figuren zu machen.

## KAPITEL V

### **M. I. GLINKA (1804-1857)**

Michail Iwanowitsch Glinka wird oft als der „Puschkin der russischen Musik“ bezeichnet. So wie Puschkin mit seinem Werk die klassische Ära der russischen Literatur eröffnete, wurde Glinka zum Begründer der russischen klassischen Musik. Wie Puschkin fasste er die besten Errungenschaften seiner Vorgänger zusammen und erklomm gleichzeitig ein neues, weit höheres Niveau. Seitdem hat die russische Musik einen der führenden Plätze in der Weltmusikultur eingenommen.

Glinkas Musik macht auf uns den gleichen Eindruck wie Puschkins Poesie. Sie besticht durch ungewöhnliche Schönheit und Poesie, bewundert die Erhabenheit des Gedankens und die weise Klarheit des Ausdrucks. Auch sie steht Puschkin nahe mit ihrer leichten, harmonischen Wahrnehmung der Welt. Seine Musik spricht davon, wie schön der Mensch ist, wie viel Erhabenes in den besten Impulsen seiner Seele steckt - in Heldentum, Vaterlandsliebe, Selbstlosigkeit, Freundschaft, Liebe.

Wie Puschkin wuchs auch Glinka in der glorreichen Zeit des Vaterländischen Krieges von 1812 und der Dekabristenbewegung auf. Zwar war er noch ein Kind, als die Schlacht von Borodino stattfand, Moskau brannte, die russischen Truppen die sich zurückziehenden Franzosen verfolgten... Aber der Aufschwung der patriotischen Gefühle und des Nationalbewusstseins, den der Sieg über Napoleon in der russischen Gesellschaft auslöste, spielte eine große Rolle für seine Entwicklung als Bürger und Künstler. Hier liegen die Ursprünge der patriotischen Heldentaten von „Iwan Sussanin“ und „Ruslan und Ljudmila“.

Glinka wurde unweigerlich von der sozialen Befreiungsbewegung beeinflusst, die durch den Krieg von 1812 ausgelöst wurde. Der Komponist stand der Politik fern, aber er sympathisierte mit einigen Ideen der Dekabristen - er sah die Pflicht eines Mannes, seinem Land und der Gesellschaft zu dienen, liebte die Menschen leidenschaftlich und wünschte ihnen aufrichtig ein besseres Leben.

Es überrascht nicht, dass das Volkslied zum Protagonisten von Glinkas Kunst und zur Grundlage seiner Musik wurde.

Vor Glinka wurden in der russischen Musik (z. B. in Opern) einfache Menschen - Bauern oder Städter - nur im Alltagsleben gezeigt. Fast nie wurden sie als Protagonisten von wichtigen historischen Ereignissen von nationaler Bedeutung

dargestellt. Der Vaterländische Krieg von 1812 hingegen zeigte, dass das Schicksal des Vaterlandes in einem kritischen und gefährlichen Moment von den Massen des Volkes entschieden wird. Und Glinka brachte das Volk als aktiven Protagonisten der Geschichte auf die Opernbühne. Der Bauer Iwan Sussanin ist in seiner Oper keine Allerwärtsfigur, sondern ein großer Held, der das ganze Land rettet. Wie Ruslan verkörpert er die höchsten menschlichen Tugenden: Patriotismus und Tapferkeit, Verstand und Güte, geistige Reinheit und Adel. Zum ersten Mal in der russischen Musik wird ein „Bürgerlicher“ zur Hauptfigur in einer monumentalen, ernsten (und nicht komischen) Oper. Zum ersten Mal erscheint er als Symbol der Nation als Ganzes und als Träger ihrer besten geistigen Eigenschaften.

Die Herangehensweise des Komponisten an das Volkslied steht in diesem Sinne. Seine Worte sind bekannt (sie wurden von dem Komponisten und Kritiker J. N. Serow aufgezeichnet): „Es ist das Volk, das die Musik schafft, und wir Künstler arrangieren sie nur.“ Mit dem Arrangieren meint Glinka in diesem Fall ein tiefes Verständnis für den Geist der Volksmusik und ihren freien, schöpferischen Ausdruck.

Bei Glinkas Vorgängern war das Volkslied (oder die Musik in ihrem Charakter) meist nur dort zu hören, wo alltägliche Ereignisse geschildert und Alltagsszenen wiedergegeben wurden. Wenn es aber darum ging, heroische Bilder darzustellen, tiefe und subtile psychologische Emotionen zu vermitteln und tragische Charakterkonflikte aufzuzeigen, wandten sich die Komponisten einer ganz anderen Musiksprache zu, die der westeuropäischen Oper oder Symphonie näher stand. Bei Glinka hingegen ist die Nähe und innere Verwandtschaft zur Volkskunst überall spürbar: sowohl in den Bildern des Alltagslebens als auch in den heroischen, lyrischen oder tragischen Bildern.

Volkstümliche „Zitate“, d. h. getreue Wiedergaben echter Volksweisen, sind in Glinkas Musik seltener als in der Musik der meisten russischen Komponisten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Aber viele seiner eigenen musikalischen Themen sind von volkstümlichen Themen nicht zu unterscheiden. Man kann mit Fug und Recht behaupten, dass die Intonation der Volkslieder und ihre musikalische Sprache zu Glinkas eigener Sprache wurden, mit der er seine unterschiedlichsten Gedanken und Gefühle ausdrückte. Die Hauptmerkmale der russischen Volksmusik - eine große innere Emotionalität bei äußerer Zurückhaltung und Strenge des Ausdrucks, ein breiter Gesang, rhythmische Freiheit und der Variationscharakter der Entwicklung - bildeten die Grundlage für das gesamte Werk des Komponisten.

Glinka war der erste russische Komponist, der in seiner Zeit das Höchste erreichte auf professionellem Niveau im Bereich Form, Harmonie, Polyphonie, Orchestrierung, beherrschte die komplexesten, entwickelten Gattungen der Musikkunst seiner Zeit (einschließlich Oper mit einer durchgehenden musikalischen Entwicklung, ohne gesprochene Dialoge). Er näherte sich der Volkskunst auch mit vollem kompositorischem Geschick. Dies half ihm, das einfache Volkslied zu „veredeln“ und - wie er selbst sagte - zu „färben“ und es in größere musikalische Formen einzuführen. Glinka nutzte die radikalen und einzigartigen Qualitäten des russischen Volksliedes und verband sie mit dem Reichtum an Ausdrucksmitteln der Weltmusikultur, um einen nationalen Musikstil zu schaffen, der zur Grundlage der russischen Musik in den folgenden Epochen wurde.

Der Drang, Idealbilder von Helden zu verkörpern, die das Gemeinsame über das Persönliche stellen, das Streben nach monumentalen Formen und erhabener Sprache - all das ist mit Glinkas Klassizismus verwandt. Gluck und Beethoven erinnern an Glinkas heroische, tragische Bilder, die von einem strengen, majestätischen Pathos durchdrungen sind. Auch mit den Vertretern des Klassizismus,

insbesondere mit Mozart, kam er durch seine Liebe zu einer klaren, durchsichtigen und unverwechselbaren Sprache, zu logischem Denken und zur Ausgewogenheit der Form in Berührung.

Nach Glinka ist eine wichtige Bedingung für Schönheit „die Proportionalität der Teile zu einem kohärenten Ganzen“. Er verfügt über den ganzen Reichtum der musikalischen Ressourcen sehr bewusst, ordnet die Details der allgemeinen Idee unter und strebt danach, dass alles (wie er sagte) „an seinem Platz ist, alles legitim und organisch durch die Idee des Werkes gerechtfertigt“.

Glinka wurde auch von einigen der Bestrebungen der Romantik berührt. Er war am wenigsten von den romantischen Stimmungen der vagen Träumerei oder der gequälten Wehmut aufgrund akuter Unzufriedenheit mit der Realität und der Unzufriedenheit mit dem Leben betroffen. Sie beeinflussten Glinka nur in seiner Jugend, als er, wie er selbst sagte, „ein romantisch veranlagter Junge war und gerne süße Tränen der Zärtlichkeit weinte“. Weit entfernt von seiner ausgeglichenen Natur waren die heftigen Gefühlsausbrüche, die Ausbrüche der Leidenschaft, die für manche Romantiker typisch sind.

Glinka nähert sich der Romantik durch etwas anderes - sein Interesse an der Darstellung des Volkslebens mit seinem einzigartigen Nationalkolorit (was die Romantiker als Lokalkolorit bezeichneten), der Natur, der historischen Antike, ferner Länder und Gegenden... Er fühlte sich zu Volksmärchen und Fabeln, zu Bildern der Volksfantasie hingezogen. Die Farbigkeit, die Großzügigkeit der Klangpalette, die Vielfalt neuer harmonischer Mittel und orchestraler Klänge, die Schärfe der Kontraste - das sind die Dinge, die Glinka am ehesten mit der Romantik verbindet.

So verbindet Glinka in seinem Werk einige Merkmale des Klassizismus und der Romantik (eine ähnliche Kombination war auch für Chopin und teilweise für Mendelssohn typisch). Aber im Großen und Ganzen sind es nicht diese Züge, die das schöpferische Bild des Komponisten bestimmen. Die Vertreter des Klassizismus neigten dazu, die Wirklichkeit vom Standpunkt spekulativer Ideale aus zu beurteilen und darzustellen, und jeder Held war die Verkörperung einer einzigen Idee oder moralischen Eigenschaft (Mut, Gerechtigkeit, Klugheit usw.). Das Individuelle wurde vom Universellen überholt. Die Romantiker hingegen interessierten sich vor allem für das Ungewöhnliche, das Außergewöhnliche, das Unverhältnismäßige.

Glinkas Hauptanliegen war die wahrheitsgetreue Offenlegung des Wesens der realen Ereignisse und der emotionalen Erfahrungen des Menschen. In jeder einzelnen Erscheinung suchte er das Allgemeine, Typische zu finden, und andererseits verallgemeinernde Gedanken, die er notwendigerweise in konkrete Bilder umsetzte - vollblütig, lebendig, realistisch. Diese Prinzipien sind charakteristisch für die realistische Methode.

Realistische Bestrebungen waren in der russischen Musik schon vor Glinka vorhanden. Sie manifestierten sich jedoch nur in besonderen Beobachtungen und Skizzen des Lebens. Glinka war jedoch der erste russische Komponist, der sich zu großen Verallgemeinerungen des Lebens, zu einer realistischen Widerspiegelung der Realität als Ganzes aufschwang. Sein Werk läutete eine Ära des Realismus in der russischen Musik ein.

Aus all den verschiedenen Aspekten des Lebens wählt der Komponist vor allem jene aus, die die Gesinnung und die starken Gefühle großer, geistig bedeutender Menschen offenbaren. Er interessiert sich vor allem für solche geschichtlichen Ereignisse, in denen sich die inneren sozialen Widersprüche nicht manifestieren und die Menschen und die Gesellschaft als ein Ganzes stehen. Auch im Innenleben des Menschen hebt der Komponist eher die ganzheitlichen Gefühle und Emotionen hervor

als psychologische Widersprüche und Momente des emotionalen Kampfes. Andererseits wird jedes Bild in seiner Musik auf vielfältige Weise enthüllt.

Glinka erscheint uns nicht nur als großer Meister, der alle Geheimnisse der Komposition beherrscht, sondern vor allem als großer Psychologe, als Kenner der menschlichen Seele, der in deren Innerstes vordringen und der Welt davon erzählen kann.

## **LEBENS- UND SCHAFFENSWEG**

Kindheit und Jugend. Michail Iwanowitsch Glinka wurde am 20. Mai <sup>1</sup> 1804 im Dorf Nowospasskoje in der Provinz Smolensk geboren.

<sup>1</sup> Alle Daten sind im alten Stil angegeben.

Hier, auf dem Landgut seines Vaters, verbrachte er seine Kinderjahre. Der Junge war in seiner Familie von Liebe und Zuneigung umgeben. Er zeichnete sich durch seine Milde und seinen Sanftmut und gleichzeitig durch seine lebhaftere Sensibilität und Wissbegierde aus. Gierig saugte er die Schönheit der russischen Natur auf, lernte das Leben der russischen Bauern kennen. Schon in diesen Jahren wurde in ihm die Liebe zum Volk geboren, die er durch das Leben trug. Ljudmila Iwanowna Schestakowa sagte: „Mein Bruder liebte das russische Volk inbrünstig, er verstand es. Er verstand es, mit ihnen zu reden, die Bauern vertrauten ihm, hörten ihm zu und respektierten ihn.“

Glinka entwickelte schon früh eine Vorliebe für die Musik. Unter dem Einfluss des Leibeigenenorchesters seines Onkels entwickelte sich dies mit der Zeit zu einer echten Leidenschaft. „Musik ist meine Seele!“ - sagte eines Tages ein zehnjähriger Junge, gefangen von den Eindrücken der spielenden Leibeigenen. Besonders angetan war er von russischen Volksliedern, die tief in seiner Seele verwurzelt waren. „Vielleicht, - so schrieb der Komponist später, - waren diese Lieder, die ich als Kind hörte, der erste Grund, warum ich begann, mich mit russischer Volksmusik zu beschäftigen.“

Fasziniert vom Orchester, versuchte sich der kleine Glinka als Geiger und Flötist. Im Alter von elf Jahren begann er mit dem Klavier- und dann mit dem Geigenunterricht. Gleichzeitig studierte er Fremdsprachen, Literatur und Geschichte, las mit Begeisterung geografische Bücher (sein Interesse an fernen Ländern und seine Reiselust hielten ihn sein ganzes Leben lang aufrecht), lernte zu zeichnen und zeigte in allem bemerkenswerte Fähigkeiten. In seinen reifen Jahren zeichnete sich Glinka durch eine hohe Kultur und ein umfassendes Wissen in verschiedenen Bereichen aus. Insbesondere beherrschte er acht Sprachen.

Als der Vaterländische Krieg von 1812 ausbrach, floh die Familie Glinka vor der feindlichen Invasion in die Tiefen Russlands. Als sie in ihre Heimatstadt Smolensk zurückkehrten, hörte der spätere Autor von „Iwan Sussanin“ viele Geschichten über das Heldentum patriotischer Bauern, die sich zur Verteidigung ihrer Heimat erhoben.

1817 wurde Glinka nach Petersburg versetzt und in das Adelsinternat aufgenommen, eine dem Lyzeum ähnliche Bildungseinrichtung für Kinder des Adels. Hier setzte er seine Ausbildung fort und schloss sie ab.

Nach den Erinnerungen eines Mitschülers von Glinka war im Internat „der Gedanke an Freiheit und Verfassung in vollem Gange“. Einige von Glinkas Kameraden wurden später zu Dekabristen. Auch der persönliche Tutor des späteren Komponisten und enge Freund Puschkins, W. K. Kuchelbecker, war Mitglied des Geheimbundes, der später aus dem Lyzeum entlassen wurde, weil er Gedichte zu Ehren des verbannten Puschkin rezitierte. Auch Puschkin selbst besuchte das Internat vor seinem Exil (sein jüngerer Bruder war dort Schüler).

Glinka schloss 1822 das Internat ab, diente danach kurz als Beamter und nahm dann seinen Abschied. Während seiner Zeit im Internat begann er, Klavier- und Geigenunterricht sowie Musiktheorie bei den besten Lehrern in Petersburg zu nehmen. Gleichzeitig besuchte Glinka das Opernhaus und nahm bereitwillig an Amateuraufführungen von Musik in vertrauten Familien teil, und während seiner Besuche in Nowospasskoje hörte er dem Leibeigenenorchester seines Onkels zu. In seinem letzten Jahr im Internat begann Glinka zu komponieren, obwohl er noch nicht über ausreichende Kenntnisse für eine ernsthafte Komposition verfügte.

Glinkas Reise in den Kaukasus im Jahr 1823 (zur Behandlung durch Mineralwasser) hinterließ einen bleibenden Eindruck in seinem Gedächtnis. Sie ermöglichte es ihm, zum ersten Mal mit den Liedern und Tänzen der kaukasischen Völker Bekanntschaft zu machen. Diese Eindrücke schlugen sich später in den Werken des Komponisten nieder (insbesondere in seiner Oper „Ruslan und Ljudmila“).

**Die frühe Periode seiner Kunst (1825-1834).** Nach seinem Abschluss am Internat verbrachte Glinka viel Zeit mit dem Studium der Musik. Zunächst schien er ein ganz normaler Amateur zu sein, wie es sie im Adel zu jener Zeit zuhauf gab. Er musizierte oft mit Freunden, spielte vierhändig, komponierte einfache Romanzen und sang sie selbst. Doch allmählich begann er, die Musik ernster zu nehmen: er studierte die Klassiker, „arbeitete viel über russische Themen“ (wie er in seinen Erinnerungen schrieb) und versuchte sich an der Komposition von Symphonien, Chören und Kammermusikwerken. Er kam nach Nowospasskoje, um mit dem Orchester Sinfonien und Ouvertüren verschiedener Komponisten (u. a. Mozart und Beethoven) einzustudieren, wodurch er, wie er selbst sagte, „die Art und Weise kennenlernte, wie die meisten der besten Komponisten für das Orchester instrumentiert wurden“.

Von besonderer Bedeutung für Glinkas Entwicklung und Ausbildung als Künstler war sein Umgang mit den größten Literaten seiner Zeit: Puschkin, Gribojedow und Schukowski. Sie waren ein leuchtendes Beispiel für die Ernsthaftigkeit, mit der er an die Kunst heranging. Glinka begann, die hohe bürgerliche Aufgabe des Künstlers zu erkennen.

Ende der 20er Jahre hatte Glinka bereits mehrere Werke komponiert, darunter die berühmte Romanze „Auf´s neue verfolge mich nicht“ (1825). Er hatte jedoch das Bedürfnis, sich weiter zu vervollkommen, und so beschloss er, eine zur medizinischen Behandlung unternommene Auslandsreise zu nutzen, um sich gleichzeitig (in seinen Worten) „musikalisch zu verbessern“.

Четыре года Глинка провел в Италии и Германии. С большим интересом и вниманием знакомился он с жизнью зарубежных стран, с их культурой, встречался с композиторами Берлиозом, Мендельсоном, Беллини, Доницетти, слушал и изучал современную музыку, овладевал искусством пения и сочинения для голоса, общаясь с лучшими певцами. В последние месяцы пребывания за границей Глинка совершенствовал композиторское мастерство в

Berline под руководством известного немецкого теоретика музыки профессора Зигфрида Дена.

In Italien komponierte Glinka eine Reihe bemerkenswerter und bedeutender Werke, die von den dortigen Musikern und dem Publikum bejubelt wurden. Dazu gehören ein Sextett für Klavier und Streichinstrumente, das Trio Pathétique, die Romanzen „Venezianische Nacht“, „Der Sieger“ und andere. Daneben schrieb Glinka auch einige eher oberflächliche Stücke. Doch beides befriedigte den Komponisten selbst bald nicht mehr. „Alle Stücke, die ich schrieb, um den Mailändern zu gefallen, - schreibt Glinka, - überzeugten mich nur in der Tatsache, dass ich nicht meinen eigenen Weg ging und dass ich wirklich kein Italiener sein konnte.“

Bei Glinka war die Idee gereift, ein großes, wirklich nationales Werk zu schaffen. Zeitgenossen zufolge hat Glinka bereits 1832 „den von ihm konzipierten Plan einer großen, fünftaktigen Nationaloper im Detail entwickelt; die geplante Handlung war ziemlich national mit einem starken patriotischen Einschlag“. Zwei Jahre später bestätigt er in einem Brief seine Absicht, „unserem Theater ein großes Werk zu geben... das Wichtigste ist, die Handlung gut zu wählen - zumindest wird sie sicher national sein. Und nicht nur die Handlung, sondern auch die Musik: ich möchte, dass sich meine lieben Landsleute hier zu Hause fühlen“. Etwa zur gleichen Zeit sagte Glinka: „Wir haben eine ernste Aufgabe vor uns. Wir müssen unseren eigenen Stil herausarbeiten und der russischen Opernmusik einen neuen Weg bahnen.“

Als er nach Russland zurückkehrte, war Glinka bereits ein ausgereifter Künstler, der in der Lage war, die historische Aufgabe der Schaffung eines nationalen Musikklassikers in Angriff zu nehmen.

**Die Zeit der schöpferischen Reife (1834-1844).** Noch im Ausland, wo er sich „ganz dem Studium des Geistes der russischen Musik hingab“ (wie er über diese Zeit schrieb), komponierte Glinka zwei musikalische Themen für eine zukünftige Nationaloper. Als er 1834 nach Russland zurückkehrte, begann er eifrig an der Verwirklichung seines Traums zu arbeiten. Die von Schukowski vorgeschlagene Handlung von „Iwan Sussanin“ faszinierte ihn.

Zu Glinkas Zeiten wurde die Geschichte von den Heldentaten des einfachen russischen Bauern Sussanin von reaktionären Historikern und Schriftstellern immer wieder zur Verherrlichung der Autokratie und der Mächtigen benutzt. Auch im Opernlibretto von Baron J. Rosen erhält sie eine offizielle monarchische Interpretation. Rosen war ein mittelmäßiger Dichter und Dramatiker, aber ein Mann, der dem Hof (dem Thronfolger) nahe stand und für seine monarchistischen Überzeugungen bekannt war. Rosen schuf ein Libretto, das von der Idee durchdrungen war, die zaristische Herrschaft zu verherrlichen.

Glinkas Idee war jedoch eine andere. Dies geht aus dem Plan der Oper hervor, den Glinka selbst erstellt hatte, bevor er das Libretto schrieb. Dem Plan zufolge sollte die Oper den Titel „Iwan Sussanin“ tragen. Eine häusliche heroische und tragische Oper. Daraus geht hervor, dass Glinka in der Oper die Tapferkeit des russischen Volkes und die edlen geistigen Qualitäten des einfachen Bauern verherrlichen wollte, der eine Heldentat zur Rettung seines Vaterlandes vollbrachte.

Fast die gesamte Musik der Oper wurde von Glinka auf ungewöhnliche Weise komponiert - vor dem Text, nach seinem eigenen Plan, so dass Rosen den Text später schrieb (und somit den Komponisten nicht wesentlich beeinflussen konnte).

Während er an der Fertigstellung der Oper arbeitete, übte Glinka sie gleichzeitig mit seinen Sängern ein. Zu ihnen gehörten O. A. Petrow und A. J. Worobjowa, die in den Rollen des Sussanin und des Wanja bemerkenswerte Leistungen erbrachten.

Die Uraufführung der Oper „Iwan Sussanin“ im Bolschoi-Theater (*Kamenny-Theater*) in Petersburg fand am 27. November 1836 statt. Dieser Tag ging als der Geburtstag der russischen Musikklassiker in die Geschichte ein.

Glinkas Oper wurde von den führenden Persönlichkeiten der russischen Gesellschaft sehr positiv aufgenommen. Schon vor der Aufführung hatte Gogol einen Artikel geschrieben, in dem er den innovativen Wert der Oper hervorhob. Der bedeutende Musikkritiker Odojewski gab eine aufschlussreiche Bewertung der Oper ab. „Glinkas Oper, - schrieb Odojewski in seinem Artikel über Iwan Susanin - ist etwas, was man lange gesucht und in Europa nicht gefunden hat - ein neues Element in der Kunst, und eine neue Periode in ihrer Geschichte beginnt - eine Periode der russischen Musik. Diese Art von Leistung, legen wir die Hand aufs Herz, ist nicht nur eine Sache des Talents, sondern des Genies!“

„Iwan Sussanin“ wurde in der oberen Gesellschaft anders behandelt. Zar Nikolaus I. wollte, dass Glinkas volkstümlich-patriotische Oper als Verherrlichung der Autokratie angesehen wird. Sie wurde daher in „Ein Leben für den Zaren“ umbenannt, und Nikolaus I. lobte den Komponisten „huldvoll“. Gleichzeitig machten die Aristokraten von Petersburg keinen Hehl aus ihrer Feindseligkeit gegenüber Glinka, der einen einfachen Bauern zum Helden einer monumentalen historischen Oper gemacht und die Musik einer Volksmelodie geschrieben hatte. Sie nannten diese Musik „Kutschermusik“, worauf Glinka am Rande seiner „Notizen“ bemerkte: „Das ist gut und sogar wahr, denn Kutscher sind meiner Meinung nach gescheiter als Gutherren.“

1837 wurde Glinka an den Hofchor berufen. Während seiner dreijährigen Tätigkeit in der Kapelle trug er wesentlich zur Hebung des künstlerischen Niveaus und zur Entwicklung der gesamten russischen Chorkunst bei. Im Jahr 1838 reiste er in die Ukraine, um neue Sänger für die Kapelle zu rekrutieren. Unter den Bauernjungen, die er mitbrachte, befand sich der spätere berühmte Sänger und Komponist, Autor der klassischen ukrainischen Oper „Der Saporoger an der Donau“, S. S. Hulak-Artemowskyj, der Glinkas Gesangsschüler wurde.

Bald nach der Aufführung von „Iwan Sussanin“ plante Glinka eine neue Oper - „Ruslan und Ljudmila“. Der Komponist hatte davon geträumt, dass Puschkins das Libretto schreiben würde, aber diese Pläne wurden durch den frühen Tod des Dichters vereitelt. Glinka musste selbst mit der Arbeit am Libretto beginnen.

Neben Auszügen aus Puschkins Gedicht enthält das Libretto Gedichte, die von verschiedenen Personen geschrieben wurden: von Glinka selbst, dem Literaten N. W. Kukolnik und einigen anderen Freunden des Komponisten. Dies und einige Unklarheiten in Glinkas Erinnerungen führten zu der Annahme, dass die Oper spontan und ohne einen konkreten Plan komponiert wurde. Diese Legende wurde jedoch durch die Forschungen des bedeutenden russischen Kritikers W. W. Stassow und später des sowjetischen Musikwissenschaftlers B. W. Assafjew widerlegt. Bereits in den 70er Jahren entdeckte und veröffentlichte Stassow den „Originalplan für ‚Ruslan und Ljudmila‘“, der von Glinkas Hand geschrieben wurde. Aus diesem Dokument geht hervor, dass die Arbeit an der Oper auf einem detaillierten Manuskript beruhte. Es ist auch erwiesen, dass es einen Hauptautor des Librettos gab - den begabten Amateurdichter W. F. Schirkow, einen von Glinkas engsten und treuesten Freunden. Der Komponist korrespondierte mit ihm und überwachte seine Arbeit, und wie bei der Komposition der ersten Oper schrieb er oft die Musik vor dem Text.



Die Arbeit an „Ruslan und Ljudmila“ dauerte mehr als fünf Jahre. Dieser Zeitraum erscheint nicht so lang, wenn man bedenkt, dass Glinka in denselben Jahren seine „Walzer-Fantasie“, die Musik zu Kukolniks Tragödie „Fürst Cholmski“ und viele seiner besten Romanzen schrieb, darunter „Wenn ich des Augenblicks gedenke“, „Zweifel“ und den Zyklus der zwölf Romanzen „Abschied von Petersburg“.

Dennoch wäre die Oper „Ruslan und Ljudmila“ vielleicht schneller entstanden, wenn Glinka sich in günstigeren Umständen befunden hätte. Die weltliche Gesellschaft in der Hauptstadt war ihm weiterhin feindlich gesinnt und nutzte seine familiären Probleme (die Trennung von seiner Frau), um ihn in Intrigen und Klatsch zu verwickeln. Trost und Trostlosigkeit fand er nur bei seinen Freunden. Zu ihnen gehörten der berühmte Maler K. Brjullow und N. W. Kukolnik.

Schließlich wurde „Ruslan und Ljudmila“ fertiggestellt und am 27. November 1842 aufgeführt, genau sechs Jahre nach der Premiere von „Iwan Sussanin“. Die Handlung der neuen Oper konnte nicht als Verherrlichung der Autokratie interpretiert werden und war zudem mit dem Namen Puschkin verbunden. Die offizielle Haltung gegenüber „Ruslan und Ljudmila“ war daher anders: Nikolaus I. brachte seine Abneigung gegen den Komponisten offen zum Ausdruck. Als er zur Uraufführung kam, verließ er den Saal noch vor dem Ende der Aufführung. Dies war das Signal für die aristokratische Öffentlichkeit, die Oper offen zu verfolgen.

Glinka wurde jedoch von der führenden musikalischen Gemeinschaft verteidigt. Sie unterstützte das Werk des Genies, und die Oper „Ruslan und Ljudmila“ wurde in ihrem ersten Jahr vierzig Mal aufgeführt. Odojewski widmete der Oper einen bemerkenswerten Artikel, in dem er an seine Zeitgenossen schrieb: „Auf dem russischen Musikboden ist eine herrliche Blume gewachsen - sie ist eure Freude und euer Ruhm. Lasst die Würmer versuchen, ihren Stängel hinaufzukriechen und ihn zu beschmutzen, die Würmer werden zu Boden fallen, aber die Blume wird bleiben. Pflege sie! Sie ist eine zarte Blume und blüht nur einmal in einem Jahrhundert.“

Die höfischen Kreise ergriffen alle Maßnahmen, um „Ruslan und Ljudmila“ zu verunglimpfen. Ihre Einstellung zu Glinkas Oper wird durch diese Tatsache belegt: der Bruder des Zaren, Großfürst Michail Pawlowitsch, schickte straffällige Offiziere anstelle ins Wachhaus zu den Aufführungen von „Ruslan und Ljudmila“... Die Oper wurde immer seltener aufgeführt, und 1846, als das russische Opernensemble nach Moskau ging, wurde sie von der Petersburger Bühne entfernt und erst 1858 wieder aufgeführt.

Glinka nahm die Schikanen der aristokratischen Gesellschaft schwer auf sich. Er versuchte, sich selbst zu vergessen, indem er sich in neue Eindrücke und schöpferische Absichten vertiefte.

**Die letzte Periode seines Lebens und Schaffens (1844-1857).** Im Jahr 1844 verließ Glinka Petersburg und ging nach Paris. Hier verbrachte er etwa ein Jahr damit, die französische Kultur kennenzulernen und sich auf eine Reise nach Spanien vorzubereiten. In Paris begegnete er Berlioz wieder und schloss eine enge Freundschaft mit ihm. Glinka lobte die innovative Musik des französischen Komponisten, die zu dieser Zeit von den meisten seiner Landsleute nicht anerkannt wurde. Berlioz half bei der Organisation von Aufführungen mehrerer Werke Glinkas in Paris und veröffentlichte einen großen Artikel über ihn in einer der Zeitungen. Die erfolgreichen Pariser Konzerte brachten dem russischen Musiker die Anerkennung zahlreicher führender französischer Persönlichkeiten ein. Sie waren von großer Bedeutung für die Förderung der russischen Musik im Ausland.

Im Mai 1845 reiste Glinka nach Spanien, angezogen vom Reichtum der dortigen Volksmusik. Hier blieb er zwei Jahre lang und besuchte viele Städte und Regionen. Glinka suchte nach Beispielen echter, origineller Volksmusik unter den einfachen Leuten. Überall begegnete er Volkssängern und -tänzern, Handwerkern und Maultiertreibern, von denen er Melodien spanischer Lieder und Tänze aufnahm.

Die Reise nach Spanien führte zu bemerkenswerten kreativen Ergebnissen. Bereits 1846, während seines Aufenthalts in Madrid, komponierte Glinka die Ouvertüre „Jota aragonesa“, das erste Beispiel der neuen symphonischen Gattung - Fantasie über Volksthemen. Nach seiner Rückkehr aus Spanien komponierte er 1848 eine zweite spanische Ouvertüre. In einer überarbeiteten Fassung von 1851 trug sie den Titel „Erinnerungen an eine Sommernacht in Madrid“ (verkürzt: „Eine Nacht in Madrid“).

Die letzten neun Jahre seines Lebens (1848-1857) verbrachte Glinka abwechselnd in Petersburg, Warschau, Paris und Berlin. Er schrieb die sinfonische Fantasie „Kamarinskaja“ (1848) und begann die Arbeit an neuen großen Werken - der Sinfonie „Taras Bulba“ und der Oper „Dwumuschniza“ (*Frau mit zwei Ehemännern; Bigamie*) -, gab sie dann aber auf. Nach „Kamarinskaja“ schrieb er nur noch einzelne kleine Stücke, hauptsächlich Romanzen und Überarbeitungen einiger früherer Werke. Zur gleichen Zeit schrieb er seine Erinnerungen - „Notizen“.

Die unmittelbare Ursache für das fast völlige Schweigen war die Vernachlässigung durch die hohe Gesellschaft. Glinkas Musik wurde absichtlich zum Schweigen gebracht, selten und schlecht aufgeführt. Die Oper „Iwan Sussanin“ wurde nachlässig inszeniert, die zweite Oper wurde überhaupt nicht aufgeführt. Außerdem begannen wieder Intrigen und Klatsch und Tratsch. All dies veranlasste Glinka, das „offizielle“ zaristische Petersburg zu verlassen, das ihm verhasst geworden war.

Aber es gab noch andere Umstände (die vielleicht nicht einmal Glinka selbst in vollem Umfang bewusst waren), die den Kompositionsprozess behinderten und diese eigentümliche Krise hervorriefen. Die 40er Jahre waren geprägt von neuen Tendenzen in der russischen Kunst (siehe oben, auf S. 70 beschrieben; *Stichwort: 1840-е годы; 1840er Jahre*). Die Kunst machte sich auf den Weg, soziale und psychologische Konflikte zu reflektieren; entscheidend für eine neue Richtung war eine kompromisslose Haltung gegenüber der Ungerechtigkeit des bestehenden Systems, gegenüber der Ohnmacht der Unterdrückten und Verletzten. Unter diesen Bedingungen war es für den führenden Künstler - wie Glinka - nicht mehr möglich, weiter zu komponieren. Die Suche nach neuen Wegen erwies sich als sehr beschwerlich. Der veränderte Blick auf die Welt und die Suche nach neuen stilistischen Möglichkeiten führten erst in einigen Romanzen der späten 40er Jahre zu künstlerischen Ergebnissen.

In diesen schwierigen Jahren fand Glinka Unterstützung bei führenden Persönlichkeiten der russischen Kultur. In Petersburg bildete sich um ihn ein Kreis von Musikern verschiedener Generationen. Neben Dargomyschski und dem Sänger Petrow besuchten auch die jungen Musikkritiker W. W. Stassow und A. N. Serow häufig sein Haus. Später schloss sich ihnen der junge Balakirew an - der zukünftige Leiter der Mächtigen Handvoll. Glinka und die jungen Musiker unterhielten herzliche und freundschaftliche Beziehungen. Der Komponist wurde auch von seiner Schwester L. I. Schestakowa moralisch unterstützt, die nach dem Tod ihres Bruders viel zur Förderung seiner Kunst beitrug.

Im Jahr 1856 ging Glinka nach Berlin. Hier traf er Dehn wieder und begann, neue Wege zur Entwicklung der Polyphonie zu erforschen, die auf einer Kombination von russischen Volksliedern und klassischen polyphonen Formen basierten. Im Januar

1857 erkältete sich Glinka und fiel krank ins Bett. In der Folge verschlimmerte sich sein Leberleiden. Am 3. Februar starb Glinka. Seine Asche wurde bald nach Petersburg überführt und auf dem Friedhof der Alexander-Newski-Lawra beigesetzt, wo ein Denkmal errichtet wurde.

Der Tod Glinkas löste in den breitesten Kreisen der russischen Gesellschaft tiefe Trauer aus. Im selben Jahr veröffentlichte Stassow eine umfassende Skizze von Leben und Werk des Komponisten. Etwas später verfassten Serow und der bekannte Musikkritiker G. A. Laroche wertvolle Werke über Glinka.

## „IWAN SUSSANIN“

Die Oper „Iwan Sussanin“ ist das erste Beispiel für ein heroisches Volksmusikdrama in der Geschichte der Weltmusik.

Die Oper basiert auf einer wahren Begebenheit - der patriotischen Tat von Iwan Ossipowitsch Sussanin, einem Bauern aus dem Dorf Domnino in der Nähe von Kostroma, zu Beginn des Jahres 1613. Moskau war bereits von den polnischen Invasoren befreit worden, aber immer noch zogen Trupps von Invasoren durch das russische Land. Um die vollständige Befreiung des Landes zu verhindern, wollte eine dieser Abteilungen den neu gewählten russischen Zaren Michail Fjodorowitsch gefangen nehmen, der zu dieser Zeit in der Nähe von Domnino lebte. Doch Sussanin, den die Feinde zu ihrem Führer machen wollten, führte die Eindringlinge in einen tiefen Wald und tötete sie, wobei er selbst ums Leben kam.

Sussanin gab sein Leben für den Sieg seines Heimatlandes über den Feind. Seine Leistung wurde von den besten Leuten Russlands gelobt, darunter zum Beispiel der große revolutionäre Demokrat Dobroljubow. Über die bemerkenswerten Helden, die das russische Volk hervorgebracht hat, schrieb er: „Erinnern wir uns... ein einfacher Mann, der Bauer Sussanin aus Kostroma, der fest und unerschütterlich an seinen Pflichtgefühlen festhielt, opferte furchtlos sein Leben, um den Zaren zu retten, in dem er die Rettung ganz Russlands sah.“

In der russischen Literatur und Kunst wurde das Thema Sussanin schon vor Glinka entwickelt. Wie wir bereits wissen, wurde die Oper von Dawos zu diesem Thema geschrieben. Das bedeutendste Werk zu diesem Thema stammt von dem dekabristischen Dichter Rylejew. Sein poetischer Gedanke „Iwan Sussanin“ (1825) wurde von Puschkin wohlwollend aufgenommen. Für Rylejew (wie für Puschkin) war Sussanins Heldentat Ausdruck seines Patriotismus und eines hohen Pflichtgefühls gegenüber dem ganzen Volk, dem ganzen Land.

Glinka verkörperte das Thema auf ähnliche Weise. Um seine musikalische Intention und den volkstümlichen Charakter seiner Musik deutlicher hervorzuheben, verzichteten die sowjetischen Operntheater auf das Libretto von Rosen und inszenierten die Oper (die zu ihrem Autorennamen „Iwan Sussanin“ zurückkehrte) mit einem neuen Text des Dichters S. Gorodezki.

**Kurze Inhaltsangabe.** Das neue Libretto versetzt die Oper in das Jahr 1612.

Erster Akt. Eine Straße im Dorf Domnino. Hier haben sich Soldaten der Volksmiliz und Bauern versammelt, unter ihnen Iwan Sussanin und seine Tochter Antonida. Antonida träumt von der Rückkehr ihres Bräutigams Bogdan Sobinin und von ihrer Heirat mit ihm. Auf dem Fluss erscheint ein Boot - Sobinin und eine Gruppe von Männern kommen an. Er berichtet den Dorfbewohnern von den Siegen seiner Truppe und den Erfolgen des von Minin und Poscharski geführten Freiwilligenkorps und bittet Sussanin gemeinsam mit Antonida um die

Zustimmung zur Hochzeit. Sussanin beschließt zunächst zu warten: die Rus ist nicht bereit für Hochzeiten, während die Rus unter dem Joch des Feindes leidet. Doch als er von Sobinin erfährt, dass die Polen bereits in Moskau eingekesselt sind, gibt er den Bitten nach und willigt ein.

Zweiter Akt. Das Lager der Invasoren. Ein Ball auf der Burg des polnischen Königs Sigismund. Die ritterlichen Adligen rühmen sich ihrer Stärke und träumen von der endgültigen Eroberung der Rus und reicher Beute. Plötzlich erscheint ein Bote aus Russland. Er bringt die Nachricht von der Niederlage, die Minins Miliz dem polnischen Heer zugefügt hat. Ein Trupp des Adels bricht zu einem Feldzug auf, um Minin zu fangen und Moskau einzunehmen.

Dritter Akt. Die Hütte von Sussanin. Die Vorbereitungen für den Junggesellinnenabschied sind im Gange. Die Bauern, die zur Arbeit in den Wald gehen, betreten das Haus für einige Augenblicke. Sobinin bricht auf, um die Gäste zu rufen. Unerwartet taucht eine Gruppe von Polen auf. Sie verlangen von Sussanin, ihnen den Weg nach Moskau zu zeigen. Sussanin schickt seinen Adoptivsohn Wanja, um die russischen Krieger vor dem Feind zu warnen, und er selbst geht mit den Polen los und beschließt, sie in den undurchdringlichen Wald zu führen. Die Mädchen kommen in der Hütte an. Sie treffen Antonida in ihrem Kummer an. Sobinin kehrt zurück, begleitet von den Bauern, und macht sich auf die Suche nach Sussanin.

Vierter Akt. Erstes Bild. (Derzeit nicht in der Inszenierung enthalten.) Sobinins Trupp streift auf der Suche nach Feinden durch den Wald.

Zweites Bild. Nacht. Wanja rennt zu den Toren des Klosters und weckt die Bürger und die Miliz, die sich ins Kloster geflüchtet haben. Sie stürzen sich auf den Feind.

Drittes Bild. Ein tiefer, schneebedeckter Wald. Hierher hat Sussanin die erschöpften Polen gebracht. Es ist Nacht. Die Polen schlafen ein. Sussanin allein ist wach. Er denkt an seinen bevorstehenden Tod, erinnert sich an seine Lieben und verabschiedet sich von ihnen. Ein Schneesturm zieht auf. Als die Polen erwachen, sind sie überzeugt, dass Sussanin sie in die undurchdringliche Wildnis geführt hat. Die Morgendämmerung bricht an. Feinde töten in ihrer Wut den Helden.

Epilog. Der Rote Platz in Moskau. Das Volk feiert den Sieg über die Invasoren. Antonida, Sobinin und Wanja erzählen von Sussanins Tod. Das Volk preist das russische Land, für das der Held sein Leben gegeben hat, und ehrt Minin, Poscharski und die Befreier-Krieger.

**Erster Akt. Einleitung.** Die Oper beginnt mit einer Ouvertüre (auf die wir später, am Ende der Analyse der gesamten Oper, eingehen werden). Der erste Akt beginnt mit einer monumentalen Chorszene - der Einleitung.

Die beiden Chöre wechseln sich in der Einleitung mehrmals zwischen Männer- und Frauenchor ab. Das Thema des Männerchors beginnt dreimal, unverändert, und wird im weiteren Verlauf der Oper wiederholt (Beispiel 87).

87 Allegro

Русский воин

Т. *mf*

Родина моя!

Б.

Хор

Русская земля

Русская земля

ля!

Бурчатся

ля!

над тобой.

perdendosi

Der Männerchor in der Einleitung vermittelt anschaulich „die Kraft und Unbekümmertheit des russischen Volkes“ (Glinkas Worte aus seinem Opernplan). Sowohl die Art der Darstellung als auch die Intonation verleihen der Musik einen volkstümlichen Charakter. Das Thema des Männerchors steht in mancherlei Hinsicht<sup>1</sup> den Bauern- und Soldatenliedern mit heroisch-epischem Charakter nahe (z. B. „Du steig auf, rote Sonne“, „Kein weißer Schnee“).

<sup>1</sup> Ein leichter und maskuliner Charakter, die Vorherrschaft von Dur mit Betonung der melodischen Grundlagen (I., III. und V. Stufen), das Vorhandensein der Intonation I-VI-V als Kern der gesamten Melodie.

Die Merkmale verschiedener Arten von Volksliedern werden hier zusammengeführt und verallgemeinert.

Unter Beibehaltung der Liedstruktur befindet sich die Melodie in einer energischen, marschähnlichen Bewegung, die ihren heroischen Charakter noch verstärkt. Sie unterstreicht die Intonation eines entschlossenen, bejahenden Rufs mit einem Sprung in eine Dur-Sexte. Zum ersten Mal in der russischen Kunst vermittelt die Musik im Stil eines lebendigen Volksliedes ein hohes heroisches Pathos.

Im vierten Satz („Alle, die in den Tod gehen“) läuft das Thema in der gleichnamigen Molltonart und nimmt einen harten Unterton der Trauer an: das Volk gedenkt der Helden, die ihr Leben für das Vaterland gaben.

Die Melodie des zweiten Chors, eines Frauenchors, ist zuerst im Orchester zu hören. Das lebhafteste, fröhliche Thema erinnert an die Reigentanzlieder der Bäuerinnen, die dem Frühlingserwachen der Natur gewidmet sind (Beispiel 88).

88

C.  
A.

*p*

На зов сво ей род ной стра ны и -  
дут е ё сы ны. Зо ло ту ю бра гу,  
хлеб и мёд пре под но сит вам на род!

Die wichtigsten melodischen Bilder in der Einleitung stehen im Kontrast zueinander. Während die erste von Entschlossenheit und Tatkraft dominiert wird, ist die zweite von Anmut, Weichheit und Lyrik geprägt. Gleichzeitig sind sie durch ihren optimistischen und lebensbejahenden Charakter verbunden. So zeigte Glinka in der Einleitung verschiedene Seiten des Volkscharakters: unerschütterliche Entschlossenheit und herzliche Herzlichkeit, mutige Tapferkeit und liebevolle Wahrnehmung der heimischen Natur.

Die ideologische Bedeutung der Einleitung wird durch ihre majestätische und ausgedehnte Form noch verstärkt. Ausgehend von einfachen Liedthemen entwirft Glinka ein monumentales musikalisches Bild, das mit einer Schlussfuge endet, die die gesamte Entwicklung zusammenfasst. Sie verbindet die Intonationen des Männer- und Frauenchors (Beispiel 89).

C. *mf marcato*

A. *mf marcato* Кто

T. Кто на Русь хо-дил,

B.

*mf marcato*

на Русь хо-дил, все-

все-гда се-бя там гу-бил,

все-гда се-бя гу-бил! За-го-

-гда се-бя гу-бил!

тот все-гда се-бя гу-бил! За-го-

-ня-ли мы гер-ман-ский сброд в си-не о-зе-ро под лёд!

-ня-ли мы гер-ман-ский сброд в си-не о-зе-ро под лёд!

**Arie (Kavatine und Rondo) der Antonida.** Nach einer monumentalen chorischen Einleitung gibt Glinka ein musikalisches Porträt von Antonida, der Tochter von Sussanin (lyrisch-koloraturreicher Sopran). In der Arie zeigt der Komponist ihre innere Welt, die Reinheit ihrer Gefühle und ihre Treue in der Liebe. In der Figur der Antonida hebt er jene Züge hervor, die er als wesentlich für das Vorhaben der Oper bezeichnete: Zärtlichkeit und Anmut.

Die Arie der Antonida besteht aus zwei Teilen: einer Kavatine und einem Rondo. Die langsame, nachdenkliche Kavatine ist im Geiste der russischen lyrischen Lieder gehalten. Ihre Melodie enthält organisch zahlreiche „Abteilungen“, die intonatorisch mit dem Frauenchor der Einleitung<sup>1</sup> verbunden sind.

<sup>1</sup> Die allmähliche Umwandlung der Intonationen des Frauenchors in die Eröffnungssphrase der Kavatine ist in der orchestralen Überleitung zwischen der Einleitung und der Arie der Antonida zu erkennen.

Auch die Orchestrierung verleiht der Kavatine ein volksliedhaftes Gepräge: die Klarinetten- und Flötenphrasen, die klanglich den volkstümlichen Blasinstrumenten (der Schaleika und der Flöte) nahe kommen, greifen die Gesangsmelodie auf.

Auf die Kavatine folgt ein lebhaftes, anmutiges Rondo. Seine leichte, leuchtende und elegante Musik ist auch liedhaft und erinnert an die „Russischen Lieder“, die im städtischen Leben zu Glinkas Zeiten weit verbreitet waren.

**Sussanins Auftritt.** Antonida wird von Sussanin (Bass) beantwortet. Der erste Auftritt ist die Exposition der Hauptfigur der Oper.

In Glinkas „ursprünglichem Plan“ ist Sussanin als „eine wichtige Figur“ vorgesehen. Und seine ersten Zeilen klingen in der Tat „wichtig“, d.h. gemächlich, gewichtig und würdevoll.

90 Più moderato  
Сусанни



Что га \_ дать о свадь \_ бе! Го \_ рю нест кон \_  
\_ ца. За \_ топ \_ таи хлеб в по \_ лях, ры \_ да \_ ет мать - зем\_ля.

Sussanins Rezitative sind typisch für Glinkas Stil. Sie sind melodios und haben viele fließende Passagen in weiten Intervallen und Gesänge auf einzelnen Silben. Ihre Intonation ist dem russischen Volkslied nachempfunden. Insbesondere die erste Äußerung Sussanins - „Was gibt es bei einer Hochzeit zu vermuten“ - verwendet eine authentische Volksmelodie, die Glinka von einem Fuhrmann in Luga gehört hat. Auf diese Weise zeigt der Komponist sofort die organische Einheit von Sussanin und der gesamten bäuerlichen Masse. Die Intonationen des Helden werden vom Chor sofort aufgegriffen und teilweise wiederholt.



**Chor der Ruderer.** „Neue Akzente im allgemeinen musikalischen Bild des Volkes bringt der Chor der Ruderer „Unser Fluss ist gut!“ (im alten Libretto „Das Eis hat den Fluss vollständig bedeckt“).

Der Chor hat ein lebhaftes nationales Kolorit. Sein breites, freiheitliches Thema steht den russischen Langliedern nahe (insbesondere die asymmetrische Struktur und die variable Harmonik sind typisch). Begleitet werden die Sänger von einer Klarinette - einer „Pfeife“ (um Glinkas Ausdruck zu verwenden). Zum Chor der Ruderer gesellt sich dann eine chorisch-tänzerische Melodie von volkstümlicher Struktur, die an den Frauenchor der Einleitung erinnert. Die Instrumentierung dieser Episode (mit Pizzicato - Zupfen) reproduziert gekonnt den Klang der Balalaika.

Der Chor der rudern den Soldaten gibt den ersten Blick auf den neuen Helden der Oper, Bogdan Sobinin (dramatischer Tenor). Diese Figur wird in der folgenden Szene ausführlicher charakterisiert.

**Die Szene Sobinins und des Volkes.** Sobinins Charakter wird im Plan als „kühn“ definiert. Dies zeigt sich in den leidenschaftlichen und schwungvollen Liedphrasen mit einem federnden und klaren Rhythmus, die im Geiste der gekonnten Soldatenlieder der Glinka-Ära (insbesondere derjenigen von 1812) verfasst sind.

91 **Moderato**

Собинин

Эх, ко\_гда же\_них\_к не\_ве\_сте без по\_дар\_ка при\_ез\_жал! Я смо\_

\_ей дру\_жи\_ной вме\_сте вра\_жью шай\_ку ра\_зо\_гнал!

Indem Glinka die Helden von 1812 darstellte, weckte er direkte Assoziationen zur heutigen Zeit, zu den denkwürdigen Ereignissen des Vaterländischen Krieges gegen Napoleon.

**Das Trio „Quäle mich nicht, Liebster“**, das auf die Szene von Sobinins Ankunft folgt, ist von einer Stimmung durchdrungen, die allen Beteiligten gemeinsam ist: Sobinin ist wegen der Verzögerung der Hochzeit traurig und sehnsüchtig, während Antonida und Sussanin ihn trösten und tiefes Mitgefühl mit ihm empfinden. Dementsprechend sind alle Teile des Trios gleich und basieren auf denselben Intonationen. Die Musik hat einen gefühlvollen lyrischen Charakter und ist intonatorisch der städtischen Hausromantik nahe.

**Der zweite Akt** bildet einen starken Kontrast zum ersten. Die russische Dorfstraße wird durch den Thronsaal im Schloss eines polnischen Königs ersetzt. Die Bauern werden durch die Feiern den ersetzt. Der Chor- und Sologesang weicht einer orchestralen Ballettmusik (der Chorpart hat keine eigenständige Bedeutung, sondern

ergänzt lediglich den Klang des Orchesters). In ihrer Aufführung nimmt ein Orchester aus Blechblasinstrumenten teil, das auf der Bühne platziert ist („Band“).

Der zweite Akt enthält vier Tänze: Polonaise, Krakowiak, Walzer und Masurka, die eine große Tanzsuite bilden. Alle vier Tänze (mit Ausnahme des Walzers) sind polnische Nationaltänze. Die Musik der Suite besticht durch Schönheit und Eleganz (wenn auch von einer ganz anderen Art als im ersten Akt). Diese Qualitäten kommen besonders in den mittleren Stücken - dem Krakowiak und dem Walzer - zum Ausdruck.

**Der Krakowiak** ist mit großem Schwung und Temperament geschrieben. Sein Hauptthema ist dank des synkopischen Rhythmus besonders beschwingt. Dann taucht eine Reihe weiterer heller und abwechslungsreicher Themen auf, und die fröhliche Musik des Krakowiak nimmt einen jugendlichen, dann anmutigen Ton an. Von Zeit zu Zeit kehrt das Hauptthema (oder die Haupttonart G-Dur) zurück. Dadurch nähert sich die Form des Tanzes dem Rondo an.

Der 6/8-**Walzer** ist sehr eigenartig und elegant, eher intim in seiner Stimmung. Die Synkope auf dem zweiten Takt macht ihn zu einer Masurka und verleiht ihm eine polnische Note. Der Walzer zeichnet sich durch die besondere Subtilität und Transparenz der Orchestrierung aus. Im Allgemeinen spielt er die Rolle eines lyrischen Zwischenspiels zwischen anderen bravourösen, brillanten Tänzen.

Die Polonaise und die abschließende **Masurka** haben einen anderen Charakter. Die Polonaise ist hochmütig, großartig und angriffslustig. Ihre Intonation ähnelt einer Fanfare. Die rücksichtslose und bravouröse Masurka mit ihrer schwungvollen Melodie und den klangvollen Akkorden - Akzente auf dem dritten Schlag, die an Säbelhiebe erinnern - ist voller Schwung und Brillanz.

Auf den Intonationen und Rhythmen dieses Tanzes baut Glinka die Schlusszene des zweiten Aktes auf. Hier wird das Porträt der polnischen Invasoren am deutlichsten gezeichnet, deren äußerer Glanz Gier, leere Arroganz und rücksichtslose Eitelkeit verdeckt. Gleichzeitig entwickelt sich der Tanz zu einer ganzen dramatischen Handlung und vermittelt die verschiedenen Stadien der sich entfaltenden Handlung. Nach dem Eintreffen des Boten sind in der Musik der Masurka beispielsweise Anklänge von Angst und Verwirrung zu hören, und nachdem die Adligen beschließen zu marschieren, wird die Musik wieder schneidig und kämpferisch. Das Trompetensolo klingt wie ein Signal zum Marschieren.

Sowohl die Polonaise als auch die Masurka erscheinen in dieser Szene nicht als (bäuerliche) Volkstänze, sondern als ritterliche Tänze. Es ist kein Zufall, dass ihre Intonationen und Rhythmen später in der Oper jedes Mal das Erscheinen eines polnischen Militärkommandos begleiten werden.

Vor Glinka wurde der Tanz in der Oper meist nur als eingefügtes Divertissement einzelner Ballettnummern ohne direkten Bezug zur Handlung eingesetzt. Glinka war jedoch der erste, der den Tänzen eine wichtige dramaturgische Rolle zuwies. Sie wurden zu einem Mittel der figürlichen Charakterisierung der Figuren. Glinka ordnete die musikalische Gliederung der gesamten Tanzszene der einzigen dramaturgischen Idee unter. Ein ähnliches Prinzip wurde später von vielen russischen Komponisten (Tschaikowski, Glasunow) verwendet.

Mit dem „Polnischen Akt“ des „Iwan Sussanin“ legte Glinka den Grundstein für die klassische russische Ballettmusik.

**Der dritte Akt** lässt sich in zwei Hälften unterteilen: die erste, bevor die Feinde kommen, und die zweite, sobald sie auftauchen.

Die erste Hälfte ist von Ruhe und Unbeschwertheit geprägt. Sussanin wird hier als liebevoller Vater mit seiner Familie gezeigt, was neue Seiten an der Figur offenbart.

**Wanjas Lied.** Die Handlung beginnt mit einem Lied Wanjas, dem Adoptivsohn Sussanins (diese Rolle wird von der Altstimme gesungen). Laut Glinka drückt es „ein ruhiges und sorgloses Leben und die Dankbarkeit gegenüber seinem Wohltäter aus... Ihr Charakter ist naiv, wie der Charakter des Waisenkindes selbst“. Die Einfachheit und geistige Reinheit der bäuerlichen Jugend wird von Glinka in der wunderbar klaren und plastischen Liedmelodie vermittelt. Der friedliche und ruhige Charakter des Liedes wird durch die an ein Wiegenlied erinnernde Begleitung noch verstärkt. Wanjas Lied steht in seiner Einfachheit und natürlichen Melodie den russischen Volksliedern nahe. Mit diesen Liedern ist es auch durch mehrere strukturelle Merkmale verwandt: in der ersten Strophe ist jeder der Sätze asymmetrisch (7 Takte) und besteht aus Phrasen in 3 und 4 Takten.

**Das Quartett** (Antonida, Wanja, Sobinin und Sussanin) ist der höchste Ausdruck von Frieden, Wohlbefinden und Gelassenheit.

Im folgenden Gespräch zwischen Sussanin, Antonida und Wanja taucht im Orchester ein neues ruhiges, nachdenkliches und zärtliches Thema auf. Man könnte es „das Thema des Familienglücks“ nennen (Beispiel 92).

92 **Moderato**

Сусанин ))

Ну вот, я дожил, слава богу,

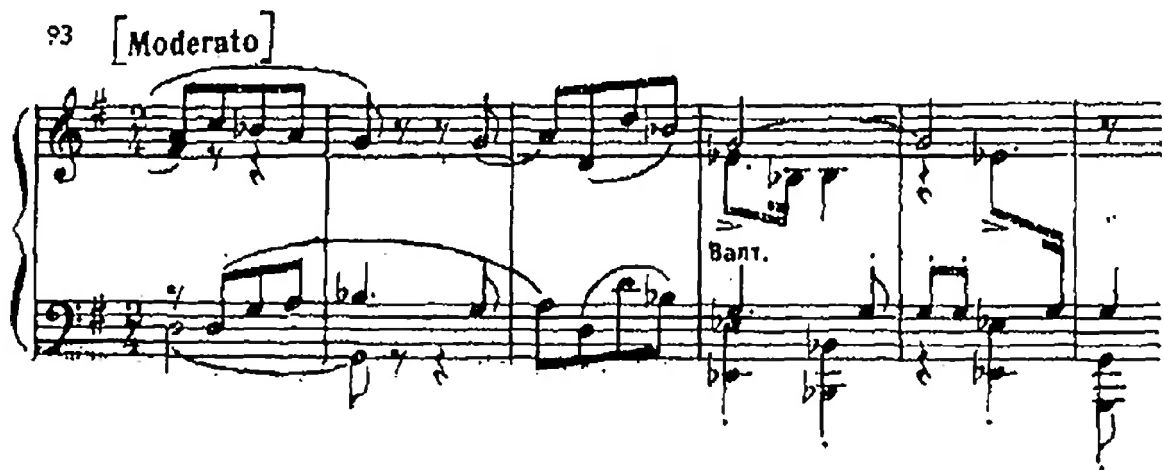
Скр.  
)) dolce

гу, до свадьбы бы дожил любви.

Dieses Thema wird später wieder auftauchen, wenn Susyanin sich an seine Familie vor seinem Tod zurückerinnert.

**Ankunft der Polen.** Nach einem Bild des friedlichen Lebens eines russischen Bauern ist der stärkste Kontrast die Invasionsszene, die von enormer dramatischer Spannung geprägt ist.

Mitten in der ruhigen Unterhaltung und den Vorbereitungen für die Hochzeit hören Sussanin, Antonida und Wanja plötzlich das Getrappel einer sich nähernden feindlichen Truppe. Die weiche und ruhig fließende Melodie der zweistimmigen Tonleiter, das „Thema des Familienglücks“ (diesmal in g-Moll), wird plötzlich und scharf durch das Thema einer Polonaise (in Es-Dur) unterbrochen.



Dieser Zusammenprall der beiden Themen (der einen Zusammenprall zwischen den beiden Lagern bedeutet) wird wiederholt, und der Kontrast ist beim zweiten Mal noch stärker, da die Liedmelodie nun in G-Dur und das polnische Thema in Es-Dur steht.

In der folgenden Musik zeigt Glinka anschaulich den unversöhnlichen Konflikt zwischen den fremden Eindringlingen und dem furchtlosen russischen Bauern. Indem er die Szene als Dialog zwischen Sussanin und dem feindlichen Kommando gestaltet, kontrastiert er ständig zwei stark gegensätzliche musikalische Merkmale.

Die Musik der Polen basiert immer noch auf den Intonationen der Polonaise und der Masurka, aber sie hat nicht mehr den Glanz und die Nonchalance der Ballszene, und es gibt einen Hauch von unheilvoller Bedrohung. Wenn die Feinde, wütend über Susyanins Eigensinn, in Raserei geraten, wird ihre Musik besonders scharf und es gibt scharfe Dissonanzen.

Zugleich bleibt Sussanins Rede ruhig und gelassen. Wieder erklingt das Thema des Familienglücks, und nur der zitterige Rhythmus der Begleitung verrät die Aufregung und den Ärger, den der alte Bauer verbirgt.

Der Kontrast zwischen den musikalischen Eigenschaften der Kontrahenten wird besonders in der Episode deutlich, in der ihre Themen gleichzeitig erklingen. Sussanins russische breit gesungene Melodie im Vierertakt gehorcht nicht dem Dreitakt der Masurka, und es entsteht eine Kombination verschiedener Metren - Polymetrie.

Poljaki *risoluto e marcato* Бо — же, дай

Ведь на — ши по — гиб — нут в Моск — ве под о — са —

си — лы мне, ты у — муд — ри ме — ня, ты на — у —

дой! За — ста — вим ве — сти нас иль

чи ме — ня! Бо — же, дай си — лы мне!

бу — дем пы — тать.

Erst als Sussanin so tut, als sei er bereit, seinen Feinden zu dienen, dringen Masurka-Elemente in seine Musik ein. Aber selbst an dieser Stelle erinnern die wiederholten „sturen“ Bassläufe des Orchesters an die Sturheit und geistige Zähigkeit des Helden.

meno mosso

Да, ва - ша прав - да! День - ги - си - ла. Чер -

- вон - цы луч - ше, чем мо - ги - ля.

Das Bild des patriotischen Sussanin wird in seinen beiden Antworten an die Polen lebendig. Es handelt sich um die wichtigsten Episoden der gesamten Szene, in denen der Komponist die musikalischen Hauptthemen der Eröffnungs- und Schlusschorszenen verwendet.

In der ersten dieser Episoden erklingt eine majestätische Melodie - ein Vorläufer des Themas des Schlusschors der Oper „Ruhm“.

Maestoso

Сусанин

Ве - лик и свят наш край род - ной,

Eine andere Antwort führt das bereits bekannte heroische Thema des Männerchors in der Einleitung mit denselben Worten ein: „Fürchte dich nicht, fürchte nicht den Tod, lass mein Leben für die heilige Rus.“ So wird die tiefe innere Verbindung zwischen Sussanins Heldentaten und dem Heldentum des russischen Volkes insgesamt deutlich.

Gefühle. Sussanin, der Vater, wird mit verblüffender Wahrhaftigkeit und außergewöhnlicher Wärme in seiner Abschiedsrede an Antonida verkörpert. Die Melodie ist voller rührender Herzlichkeit und Schmerz, und die sanfte Akkordbewegung im Orchester mit ihren gemessenen Bassschlägen scheint die Flut der Gefühle zurückzuhalten.

**Chor der Mädchen.** Die dramatische Spannung setzt sich durch eine Reihe von kontrastierenden Gegenüberstellungen fort.

Gerade erst erklang die Musik, die die Verzweiflung von Antonida nach dem Weggang ihres Vaters darstellt, als hinter der Bühne ein sorglos heller, frei fließender, frühlingshaft frischer und klarer Hochzeitschor von Mädchen - Antonidas Freundinnen - erklingt: „Sie haben sich ausgebreitet, sie haben sich ausgegossen“ *„(Es soll ausdrücken, dass Menschen auf einer Feier ausgelassen und fröhlich sind und sich dabei frei bewegen und ausbreiten.)“* Dieser Refrain ist eine der poetischsten Seiten in Glinkas Werken. Die bescheidene, naive Schönheit der unkomplizierten Melodien, die Reinheit und Transparenz der Harmonie, das variable fünfteilige Metrum bringen den Chor näher an das rituelle Volkslied.

**Romanze der Antonida.** Der Refrain des Mädchenchors wird durch die nächste wichtige Episode der Oper eingeleitet - die Romanze der Antonida. Sie wurde von Glinka sieben Jahre vor der Oper für eine Romanze zu Delwigs Worten „Es regnet nicht so oft im Herbst“ geschrieben. Aber diese Musik drückt das Gefühl der Trauer so innig aus und verallgemeinert typische Merkmale der Volksliedgattungen (einerseits bäuerliche Klagen und Wehklagen, andererseits die städtische lyrische Lied-Romanze), dass sie ohne wesentliche Veränderungen in der Stimmungslage der Oper verwendet und weiterentwickelt werden konnte.

Die Musik der Romanze hat viel mit den vorangegangenen Antonida-Merkmalen - der Kavatine und dem Rondo - gemeinsam. Auch hier stützt sich die Melodie auf die Quintstufe (Quinte) der Harmonie<sup>1</sup>, die immer wieder von benachbarten Klängen umgeben (gesungen) wird.

<sup>1</sup> Vgl. auch das Thema des Männerchors in der Einleitung (insbesondere in der Moll-Fassung).

Glinka betrachtete dies als „sehr national“. „Die Quinte ist die Seele der russischen Musik“, - sagte er.

97 Adagio non tanto

АНТОНИДА

*p*

Валт.

Не о том скорб\_лю, по\_дру\_жень\_ки, я го\_рю\_ю не о

том, что мне жалко воли девицы ей, что оставлю отчий дом!

Фл.

*dolcissimo*

*pp*

Mehr noch als in der Kavatine wird hier die schmachende Intonation der kleinen Sekunde (D - Es) betont. Diese melodische Wendung wird durch die für die russische Volksliedharmonik charakteristische plagale Folge (Tonika - Subdominante - Tonika) harmonisiert.

Die gleiche melodische Wendung (V.-Stufe - VI.-Stufe) findet sich in der zweiten Hälfte der Strophe. Obwohl die Tonalität hier Dur (B-Dur) ist, wird die kneifende Intonation der kleinen Sekunde beibehalten, da die VI. Stufe des harmonischen Dur (Ges) genommen wird.

98

Нас по стигла лютового ре,

Die Melodie der Romanze wird von einer absteigenden Bewegung beherrscht, wie bei einer Klage oder einer Rede, die eine Beschwerde zum Ausdruck bringt. Die kurzen Phrasen des mit Antonida sympathisierenden Mädchenchors und das zart gemusterte Spiel der Soloinstrumente (Flöte, Klarinette) in den orchestralen Nachspielen haben die gleiche Richtung.

**Das Finale des dritten Aktes** ist eine große Volksszene. Sie wird vom Chor der Bauern beherrscht, die von Sobinin angeführt werden, um Sussanin zu retten. Das Thema, das zu Beginn der Szene im Orchester erklingt, unruhig und mitreißend, vermittelt die Angst von Sobinin und den Bauern und charakterisiert gleichzeitig ihre Energie und Entschlossenheit.

**Der vierte Akt** besteht aus drei Bildern.

Die **Szene in der Vorstadt** wurden von Glinka auf Wunsch der hervorragenden russischen Sängerin A. J. Worobjowa (der ersten Darstellerin der Rolle des Wanja)



speziell für ihren Benefizabend geschrieben, bereits nach der ersten Inszenierung der Oper.

Das Bild beginnt mit einem Monolog, der aus einem Rezitativ und einer kurzen Arie besteht. Das Rezitativ, das aus kurzen, gebrochenen Motiven besteht, ist eine sehr ausdrucksstarke Darstellung der erregten Rede des Jungen, der vor Müdigkeit und Aufregung keucht. Die fließende, liedartige Arie, in der Wanja seine Hilflosigkeit beklagt und sein Vertrauen in die Rettung der Rus zum Ausdruck bringt, erinnert an sein Lied aus dem dritten Akt, ist aber von größerer innerer Kraft erfüllt.

Es folgt ein kurzer Chor von Männern aus den Vorstädten und der Miliz, die durch den Ruf des Jungen geweckt werden, und der letzte Teil des Bildes, in dem die Zeilen des Chors mit der Stimme des Solisten durchsetzt und kombiniert werden. Wanjas musikalisches Bild nimmt einen neuen, heroischen Charakter an, und sein Part ist erfüllt von beschwörenden, willensstarken Intonationen, die an die kühnen Rufe Sobinins erinnern. Dieser Abschnitt kann als Fortsetzung von Wanjas Arie betrachtet werden - ihr schneller Teil, der durch den Chor mit dem ersten, langsamen Teil verbunden ist. Auf diese Weise wächst die traditionelle zweiteilige Arie (langsam - schnell) zu einer großen Opernszene.

Die **Szene Sussanins mit den Polen im Wald** ist der dramatische Höhepunkt der gesamten Oper. Hier entscheidet sich das Schicksal des Protagonisten und seiner Feinde. Es war diese Szene, die Glinka sofort am meisten an der Handlung von Iwan Sussanin reizte. Der Komponist hat die Szene nicht nur entworfen, sondern auch einen Teil des Textes selbst skizziert.

Das Bild beginnt mit einem Chor von Polen, die in der Dunkelheit der Nacht durch einen schneebedeckten, dichten Wald wandern. Glinka verwendet erneut den Rhythmus der Masurka, um sie zu beschreiben. Aber jetzt ist sie ohne Bravour und Militanz und klingt düster, vermittelt die bedrückte Stimmung der Polen, einen Vorgeschmack auf das bevorstehende Unheil. Instabile Akkorde (erweiterter Dreiklang, verminderter Septakkord) verleihen der Musik einen schmerzhaften, zerklüfteten Charakter, während das dumpfe Timbre des Orchesters das Gefühl von Düsternis und Melancholie noch verstärkt.

99      *Con moto*  
Скр.  
*p*

The image shows a musical score for piano, measures 99-104. The score is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked 'Con moto' and 'Скр.' (Crescendo). The piano part is marked 'p' (piano). The music is in a minor key and has a somber, melancholic character.

**Arie Sussanins.** Sussanins Sterbearie und der anschließende rezitativische Monolog offenbaren die wichtigsten Merkmale seines Charakters.

Das kurze einleitende Rezitativ „Sie fühlen die Wahrheit...“ basiert auf Sussanins üblicher breiter, gemächlicher und sicherer Intonation einer Liedstruktur. Dies ist eines von Glinkas besten Beispielen für ein melodioses Rezitativ.

Das Orchester setzt die absteigenden melodiosen Phrasen vom Zwischenspiel bis zum vierten Akt fort und schöpft dabei aus den tiefen Winterwäldern.

100 *Adagio non tanto*

Фп. Кп.

Die Arie selbst („Du wirst kommen, meine Morgenröte“) ist von einer Stimmung tiefer Nachdenklichkeit und inniger Trauer geprägt. Umso größer ist Sussanins Mut: er opfert das Liebste für seine Heimat, seine Liebe zu ihr und das Bewusstsein seiner erfüllten Pflicht geben ihm die Kraft, all sein Leid mit Würde zu ertragen. Trotz der Schwere seines Kummers behält Sussanin seine Männlichkeit, seine Erhabenheit und seine Tapferkeit vollständig bei. In der Arie gibt es keine Spur von Sensibilität oder Melodramatik.

Die Melodie wiederholt mehrfach die ausdrucksstarken, warmen Intonationen, die für das russische lyrische Lied typisch sind (einschließlich der auf der harmonischen Quinte und ihrer Nachahmung basierenden Wendungen von wenigen Sekunden). Die Melodie ist breit gesungen, einfach und streng im Umriss<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Auch hier ergibt sich eine Analogie zur Moll-Version des Männerchorthemas der Einleitung.

101 *Cantabile spianato ed espressivo assai*

Сусанни

Ты при-дешь, мо-я за-ря! Взгля-ну в ли-цо тво-е,

Nur gelegentlich tauchen einzelne Chromatismen, reduzierte Intervalle und in der Harmonie scharfe Dissonanzen auf, wie Blitze eines unerträglichen seelischen Schmerzes, die bisher nicht typisch für Sussanins Intonationen waren.



М. И. Глинка  
M. I. Glinka



А. С. Даргомыжский  
A. S. Dargomyschski

102а  
Сусанин

тяж - ка мо - я пе - чаль!

102б  
Сусанин

лег - ла на серд - це скорбь...

Eine große Rolle spielen die absteigenden skalenartigen Phrasen und Füllungen, ähnlich denen, die in der Pause des vierten Aktes oder in der instrumentalen Einleitung der Arie zu hören sind. Diese Intonationen, die mit dem Bild der mächtigen russischen Natur verbunden sind, verbinden das ganze Bild und betonen die Untrennbarkeit von Sussanin und seinem Heimatland.

103 Сусанин

лу - чом при - вет - ным го - ря.

Eine einzige Entwicklungslinie zieht sich durch die gesamte Arie. Die Arie ist in drei Teile gegliedert. Der erste Satz ist der konzentrierteste und zurückhaltendste. Im zweiten Satz wird das Gefühl offener ausgedrückt, und die Melodie ist mit ausdrucksstarken, immer komplexeren Gesängen gesättigt (wieder die ansteigende Quinte - A). Im dritten Satz wiederholt sich die Musik des ersten Satzes, allerdings wird der Orchesterteil dramatischer und sein Rhythmus unruhiger: synkopische Akkorde überlagern die Melodie, und die Bässe weisen eine unregelmäßige Pulsation auf (Triolen). In der Coda schließlich erklingen Sussanins Worte der Todesstunde gegen das angespannte Tremolo der Streicher. Die Gesangsstimme deckt einen enormen Tonumfang ab, mit einem neuen, höchsten Ton in der gesamten Arie (Es - VI. Stufe in der Subdominante).

Die Sussanin-Arie ist ein anschauliches Beispiel für Glinkas innovative Herangehensweise an das Volkslied, die im einleitenden Abschnitt des Kapitels erörtert wurde. Hier entsteht aus der Intonation des russischen Volksliedes erstmals eine Musik, die von echter Tragik durchdrungen ist. Odojewski sagt zu dieser Arie,

dass es Glinka „gelungen ist, einen neuen, bisher unbekanntem Charakter zu schaffen und die Volksmelodie zur Tragödie zu erheben“.

**Monolog Sussanins.** Die Gedanken und Gefühle des sterbenden Sussanin werden auch in seinem rezitativischen Monolog unmittelbar nach der Arie deutlich. Der Orchesterteil enthält nacheinander Auszüge aus dem Quartett des dritten Aktes, aus dem Rondo von Antonida, aus der Szene vor der Ankunft der Polen (Thema des Familienglücks) und aus dem Finale des ersten Aktes (Sobinins Marschthema). Die Gesangsstimme von Sussanin setzt sich mit Gesängen aus Sobinins Geschichte im ersten Akt und aus Wanjas Lied fort. Die Szene endet mit einer dramatischen Explosion der Gefühle („Ach du stürmische Nacht“): für einen Moment bricht eine leidenschaftliche, quälende Sehnsucht aus, aber sofort findet Sussanin die Kraft, sich zurückzuhalten.

**Schneesturm-Szene.** Der Schneesturm beginnt. Die Orchesterstimmen wechseln sich mit der gleichen monotonen melodischen Figur ab: sie überlagern sich und nehmen sich gegenseitig auf, um ein polyphones Fugato zu bilden. Die Musik malt gleichzeitig ein Bild der tobenden Elemente und vermittelt die ängstliche Gemütsverfassung des Helden. Durch das Heulen des Schneesturms, wie ein Lichtstrahl, wie ein Abschiedsgruß von Heimat und Familie, bricht Antonidas Rondomelodie durch. Sie verschmilzt nicht mit den Stimmen des Schneesturms, da sie in einem anderen, zweistimmigen Takt kommt. In den Bässen wird sie durch den unheilvollen Rhythmus der Masurka beantwortet.

The image shows a musical score for a section titled '104 Mosso'. The score is written for piano (pp) and is in 2/4 time. It features a treble and bass clef. The music is in a minor key, indicated by a flat sign. The score includes a section labeled 'Banr.' (Barricade) and a section labeled 'Фп.' (Fugato). The music is characterized by a monotonous, repetitive melodic figure that is layered to create a polyphonic effect. The tempo is marked 'Mosso' (moderato). The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.

**Finale des vierten Aktes.** Der Sturm legt sich, die Polen erwachen und das Drama nimmt seinen Lauf. Die Polen sind von rasender Wut ergriffen, aber auch von Verwirrung in ihren Äußerungen. Sussanin hat die Nerven nicht verloren, seine Intonation ist immer noch voller Würde, Entschlossenheit und Gelassenheit. Fest, in einem klaren, unterbrochenen Rhythmus, ertönt seine Antwort an die Polen: „Ich habe es nicht nötig zu betrügen.“ Dieselbe Musik wird mit den Worten „Bis hierher habe ich euch geführt, wo selbst der graue Wolf nicht hingelangt ist“ wiederholt, die Glinka selbst in das Libretto geschrieben hat. Diese zweite Antwort wird, wie der Komponist angibt, von Sussanin „laut und triumphierend“, mit großem Pomp ausgesprochen.

Beide Male führt Glinka Sussanin in die Rolle ein und entwickelt eine Passage aus seinem ersten Rezitativ, das auf dem Lied eines Lugaer Kutschers basiert (im ersten Akt - „Was gibt es bei einer Hochzeit zu vermuten“; dort beginnt diese Passage mit den Worten „Zertretenes Brot“).

105

*marcato*

Сусанин



И тьма прой\_дёт, ко\_гда при\_дёт рас\_свет! Пря\_мым пу\_тём во



мра\_ке я и\_ду. Пря\_мым пу\_тём я вас, па\_ны, ве\_ду.

Gleichzeitig führte er, wie Glinka selbst betont, in den Orchesterteil „unser berühmtes Räuberlied<sup>1</sup> ‚Unten an der Mutter Wolga‘ ein, indem er dessen Anfang mit einem verdoppelten Begleitsatz verwendete“.

<sup>1</sup> So wurde das Lied genannt, das die Tüchtigkeit des Volkes ausdrückt.

106

Сусанин (с притворным спокойствием)

 Musical notation for the first system of 'Susaniin'. It features a vocal line on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. Below it is a piano accompaniment consisting of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The piano part includes dynamic markings *mf* and *p*, and a circled eighth note in the bass line.


Хи\_трить мне нуж\_ды нет: по


Musical notation for the second system of 'Susaniin'. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The piano part features a circled eighth note in the bass line.

со\_ве\_сти сво\_ей ве\_ду го\_стей.

So hebt Glinka im dramatischsten Moment der Handlung die Verbundenheit des Helden mit dem Volk besonders hervor, indem er in seinem Part zwei authentische russische Volkslieder kombiniert.

Auch Sussanins Musik im Finale des vierten Aktes erhält einen neuen, majestätischen und feierlichen Charakter, vor allem in der Episode „Meine Morgenröte erwacht“. Hier werden die Intonationen von Sussanins Arie wiedergegeben und weiterentwickelt und gleichzeitig die charakteristische melodische Wendung aus dem Schlusschor der Oper „Ruhm“.

107а Сусанин  
*mf*  
  
 вста — ет мо — я за — ря,

107б  
 Сусанин  
  
 сей — час за — ря взой — дёт!

Das Ende der Episode („Die Morgenröte erhebt sich über das Land“) und Sussanins letzte Zeilen sind von triumphaler Begeisterung erfüllt. Der Held stirbt mit dem Gedanken an den bevorstehenden Triumph seines Heimatlandes.

**Epilog.** Die Oper endet mit einem grandiosen Bild eines Volksfestes auf dem Roten Platz in Moskau.

Im Orchesterzwischenpiel, das dem Epilog vorausgeht, findet ein allmählicher Übergang von der Trauer um den gefallenen Sussanin zum nationalen Jubel statt. Hier gibt es zum letzten Mal einzelne Schwünge der Masurka, übertönt von der heroischen Melodie des Männerchors der Einleitung, erst in Dur und dann in Moll - wie in der trauervollen Strophe der Einleitung. Daraus entwickelt sich ein freudiger und beschwingter Satz, durchdrungen von Fanfaren und Appellen - als ob die Nachricht von Sussanins Heldentaten von Mund zu Mund und über das ganze Land getragen wird. Dieser Satz mündet direkt in den Chor „Ruhm!“, der die organische Verbundenheit und Einheit der heroischen und heroischen Bilder des Volkes in der Einleitung und im Epilog der Oper hervorhebt.

Der Epilog besteht aus drei Teilen: 1.) der Refrain „Ruhm“ in der ersten Bearbeitung; 2.) die Szene und das Trio von Wanja, Antonida und Sobinins „Ach, nicht ich, Armer“ mit Chor; 3.) das Finale - die neue, abschließende Bearbeitung von „Ruhm“.

Das **Trio „Ach, nicht ich, Armer“** ist im Geiste eines volkstümlichen „Klagelieds“ für einen Helden konzipiert. Tiefe Traurigkeit wird in die herzliche Melodie der breit gehauchten Melodie gegossen. Diese Hauptmelodie von Wanja ist mit Unterchören (die Stimmen von Antonida und Sobinin) im Charakter einer Volksliedpolyphonie verwoben. Von der Intonation her steht sie den bäuerlichen lyrischen Liedern nahe, enthält aber auch die für städtische Liebeslieder typischen Melodien.

Das geniale „**Ruhm**“ krönt die Oper mit Würde. Dieser Chor verkörpert mit größter Klarheit und Prominenz das Reckenbild des erobernden Volkes. Der Gedanke des Patriotismus und der Größe des Vaterlandes, der sich durch die gesamte Oper zieht,



findet in „Ruhm“ seine vollständigste, vollendetste und lebendigste figurative Verkörperung. Serow: „Dieser Hymnenmarsch ist nicht losgelöst von dem mit Menschenmassen bedeckten Roten Platz, vom Klang der Trompeten und Glocken zu sehen. Es handelt sich keineswegs um ein eigenständiges Musikstück, sondern um einen äußerst raffinierten Rahmen für das historische Drama von Sussanin. Glinka pflegte zu sagen, dass dieser Chor (und der gesamte Epilog) ein gelungener Vorläufer der Oper sei. Glinka hatte Recht, vielleicht mehr, als er selbst dachte. In allen bisher existierenden Opern gibt es keinen Schlusschor, der so eng mit der Aufgabe des Musikdramas verbunden ist und mit einem so kraftvollen Pinsel ein historisches Bild eines bestimmten Landes in einer bestimmten Zeit zeichnet.“

In Glinkas „Ruhm“ verallgemeinerte er die Zeichen verschiedener Volksliedgattungen. Seine Feierlichkeit und epische Kraft verleihen ihm die Züge einer Hymne. Die melodische Linie ist sehr einfach und wird von einer fließenden, fortschreitenden Bewegung mit einigen Wendungen beherrscht, bei der sich drei oder vier benachbarte Töne abwechseln, die an das Läuten einer Glocke erinnern (b).

108 Allegro maestoso

Славься, славься, ты Русь моя! Славься, род...

на я моя земля! Да будет во веки ве...

ков сильна любима, наша родная страна.

Die Melodie hat nur einen aufsteigenden Sprung, durch eine Dur-Sext (a). Die sich daraus ergebende Intonation des bejahenden Rufs: I. Stufe - VI. Stufe - V. Stufe (C - A - G) ähnelt der Intonation im Männerchor der Einleitung und setzt die Melodie ähnlich wie diese in Beziehung zu den Melodien von Volksliedern.

Die Harmonisierung von „Ruhm“ basiert auf einfachen diatonischen Akkorden, fast ausschließlich Dreiklängen. Plagiale Wendungen (IV-I, II-VI), die ausgiebige Verwendung von Seitenschritten, die Bassbewegung parallel zur Melodie und das Unisono der Stimmen - all diese Merkmale der Harmonie und der Struktur verleihen dem Chor ein strenges, etwas archaisches Gefühl und bringen ihn in die Nähe alter Volkslieder.

Doch „Ruhm“ hat nicht nur die epische Majestät einer Hymne. Es weist auch Züge eines Marsches auf. Die federnden rhythmischen Akzente in der symmetrischen, „quadratischen“ Komposition (die zweitaktigen Töne werden zu viertaktigen Tönen, dann zu achttaktigen Sätzen und zu einer sechzehntaktigen Periode verbunden) geben der Musik eine klare und geordnete Struktur. Die Fanfare evoziert das Bild einer militärischen Prozession. Glinka nannte diesen Chor eine „Marschhymne“ und unterstrich damit seinen aktiven, willensstarken Charakter. Die Melodie und die Struktur spiegeln einige der Attribute von Salutschüssen und militärischen Kantilenen



**Ouvertüre.** Neben den oben erwähnten symphonischen Episoden ist eine eigenständige Orchesternummer - die Ouvertüre - von großer Bedeutung für die Oper. Laut Glinka hat er „die Arbeit an der Oper so begonnen, wie andere sie beenden, das heißt mit der Ouvertüre“. Zu diesem Zeitpunkt gab es bereits einen „Plan für die gesamte Oper“, der sich in der Ouvertüre widerspiegelte.

Die Ouvertüre, die in Form eines Sonatentallegros mit einer Einleitung geschrieben ist, baut auf Themen der Oper auf und fasst deren Hauptgedanken in einer verallgemeinerten Form zusammen.

Die langsame Einleitung (g-moll) drückt eine tiefe Traurigkeit über die Helden aus, die für das Volk gestorben sind. Sie beginnt mit dem Eingangsschor der Einleitung, d. h. dem heroischen Hauptthema des russischen Volkes in seiner Mollform. Darauf folgt (mit einem Oboensolo) die Musik des Trios „Ach, nicht ich, Armer“ - die Geschichte von Sussanins Tod. Am Ende der Einleitung erklingen raue, aber energische Appellrufe. Sie bereiten den Übergang zum rasanten Hauptteil der Ouvertüre vor (tempo vivace).

Die Ouvertüre (g-Moll) verwendet das ängstliche und ungestüme Thema des Volkschors aus dem Finale des dritten Aktes als Hauptteil. Die mehrstimmige Entwicklung seiner Motive dient als Grundlage für die weitere Entwicklung der Ouvertüre, in der das Thema einen dramatisch gespannten Charakter annimmt. Ein Seitenthema (in B-Dur)<sup>1</sup> ist Wanjias Lied aus dem dritten Akt, „Wie Mutter ermordet wurde“ (das die Menschen in Friedenszeiten beschreibt).

<sup>1</sup> Bei der Wiederholung in der Reprise steht die Seitenstimme in G-Dur.

Schon in der Exposition werden die russischen Themen mit den polnischen kontrastiert: im Zwischenteil (d.h. zwischen Haupt- und Nebenteil) gibt es ein Diskantmetrum, und es werden Masurka-Intonationen in der gleichen Weise gespielt wie später in der Szene der Ankunft der Polen in Sussanins Haus. Bereits hier deutet Glinka also kurz den Hauptkonflikt des Werkes an und spannt den Bogen zu einem der Höhepunkte in der musikalischen und dramaturgischen Entwicklung der gesamten Oper.

In der Coda der Ouvertüre werden die Kontraste noch deutlicher und spannungsreicher. Die ängstlich verlaufenden Motive des Hauptteils führen zu den frostigen, gefühllosen Akkorden, die eine von Sussanins Antworten an die Polen in der Waldszene begleiten werden („Unsere Rus, die Gäste empfängt, wird ihnen ein Schneetuch legen“). Die Sätze der Polen aus derselben Szene (das Erwachen der Polen nach dem Schneesturm) erscheinen dann als Ausdruck einer latenten Bedrohung. Sie werden immer eindringlicher und scheinen im Begriff zu sein, die ganze Musik zu übernehmen. Doch die dreistimmige Tonskala wird durch eine zweistimmige unterbrochen, und die Musik entwickelt sich zu jubelndem Glockengeläut, das zur triumphalen Intonation des Hauptteils in G-Dur (dem gleichnamigen Dur in Bezug auf die Einleitung und die Sonatentallegro-Tonalität) führt.

Auf diese Weise schafft die Ouvertüre einen allmählichen Übergang von einer düsteren, traurigen Einleitung über ein Aufeinandertreffen gegensätzlicher Bilder zu einer triumphalen Coda.

Die Oper „Iwan Sussanin“ zeichnet sich durch ihre außergewöhnliche Struktur und die Einheit der musikalischen und dramatischen Entwicklung aus. Ihre Dramaturgie

basiert auf dem Konflikt zwischen zwei Kräften - dem russischen Volk und dem polnischen Adel.

Jeder Akt der Oper ist eine Etappe in der Entwicklung dieses Konflikts. Die ersten beiden Akte sind Darstellungen der gegnerischen Lager; der dritte Akt führt zu ihrem offenen Kampf; der vierte Akt ist der Schlusspunkt der Handlung. Der Epilog schließlich bildet den Abschluss der gesamten dramaturgischen Entwicklung und zeigt den Triumph der Sieger.

Der Konflikt zwischen dem russischen Volk und den fremden Eindringlingen zeigt sich nicht nur in der Handlung der Oper, sondern vor allem in ihrer Musik. Die musikalischen Charakteristika der russischen Bauern, angeführt von Sussanin, und der polnischen Invasionsadligen sind in jeder Hinsicht gegensätzlich. Einige Unterschiede hängen mit den nationalen Eigenheiten der Musikkulturen zusammen (so sind die Russen durch Lieder gekennzeichnet, die überwiegend im geraden Metrum stehen, während die Polen Tänze haben, die größtenteils im Dreiermetrum stehen). Gleichzeitig zeigt Glinka großen Respekt vor der nationalen Kultur des anderen Landes, indem er die Farbigkeit, die melodische Einzigartigkeit und den rhythmischen Reichtum der polnischen Musik herausstellt. Der Hauptkontrast liegt jedoch in den sozio-psychologischen Merkmalen. Die polnischen Invasoren werden von der sorglosen und „rücksichtslosen“ (in Gogols Worten) oder kämpferischen Musik der Polonaise und Masurka begleitet, die den Charakter von Hoftänzen der Adligen erhalten. Die Russen sind in ruhige und mannhafte Lieder mit bäuerlichem oder soldatischem Charakter gekleidet. Glinka gibt seinen Helden warme, gesungliche Melodien, die den ganzen Reichtum menschlicher Gefühle zu vermitteln vermögen, während seine Feinde dieser Melodien beraubt sind und sich fast ausschließlich durch Orchestermusik oder, in den Refrains, durch Themen instrumentaler Art auszeichnen.

In ähnlicher Weise vermittelt Glinka durch die Musik selbst die Entfaltung und Lösung des Konflikts. Die Musik, die die Invasoren charakterisiert (die Masurka), verliert am Ende der Oper ihren kriegerischen Geist und klingt unbeständig und unterdrückt. Die russische Musik hingegen wird immer eindrucksvoller und mündet schließlich in der mächtigen, jubelnden Hymne „Ruhm“.

In „Iwan Sussanin“, einem volksmusikalischen Drama, spielen die Massenszenen eine äußerst wichtige Rolle. In einigen von ihnen zeichnet Glinka Bilder des Volkslebens oder von Ritualen als Hintergrund für das Hauptgeschehen. In anderen ist er in aktiver Aktion (Kampf gegen den Feind) oder als Inspirator der Figuren der Oper zu sehen.

Schließlich sind die Einleitung und der Epilog in der Oper besonders wichtig. Mit den Worten von B. W. Assafjew schrieb Glinka: „Wie mit dem schönen steinernen Mauergürtel, mit dem die Russen die Kreml der alten Städte umgaben, umrahmt Glinka seine heroische Erzählung von Sussanins Taten mit der Choreinleitung und dem Finale, dem „Ruhm.“ Diese Szenen bilden die Voraussetzung und den Abschluss für die gesamte Handlung. Hier werden die größten Gedanken der Menschen zum Ausdruck gebracht, die Grundzüge ihres Charakters verkörpert und ihre Einstellung zum Geschehen zum Ausdruck gebracht. So erscheint das Volk in der Oper nicht nur als aktiver Teilnehmer am historischen Geschehen, sondern auch als dessen Richter.

Die Bauern Sussanin, Antonida und Wanja, der Soldat Sobinin, ragen aus seinem Umfeld heraus. Im Laufe der Oper werden die Bilder dieser Figuren aus verschiedenen Blickwinkeln gezeigt. So zeigt Sussanin zunächst Eigenschaften wie stattliche Gelassenheit und Festigkeit, gefolgt von Güte, Liebe zur Familie, Mut

angesichts der Gefahr, Tiefe der Gefühle und schließlich Inspiration, die aus dem Vertrauen auf den Sieg der gerechten Sache geboren wird. In ähnlicher Weise offenbart Antonida nicht nur Verträumtheit, zärtliche Sanftheit und Anmut, sondern auch die Stärke ihrer Gefühle und geistige Festigkeit. Sobinin zeichnet sich nicht nur durch sein Können, sondern auch durch seine Lyrik aus. Einen besonderen Platz nimmt Wanja ein, dessen Charakter sich entwickelt und grundlegend verändert: aus dem naiven und einfältigen Jungen Wanja wird ein Held, der patriotische Heldentaten vollbringt.

Mit bemerkenswerter Sensibilität und psychologischer Wahrhaftigkeit vermittelt Glinka die Charaktere und Emotionen der Figuren, indem er sie mit verschiedenen Merkmalen ausstattet. Aber er betont und konzentriert die wichtigsten, führenden Charakterzüge in jeder Figur, und der Held der Oper bleibt zwar ein lebendiges Individuum, erscheint aber auch als Verkörperung einer der Seiten des Charakters des ganzen Volkes - weise Größe (Sussanin), Tapferkeit (Sobinin), Herzlichkeit (Antonida).

Die Musikdramaturgie der Oper offenbart die Beziehung zwischen den Figuren und der Masse, die Einheit ihrer Gefühle, Gedanken und Bestrebungen. Oft singen Sussanin, Antonida, Wanja und Sobinin mit dem Chor mit, verschmelzen mit ihm im Dialog oder werden zu dessen Teilhabern. Aber in anderen Episoden ähneln ihre Intonationen denen der Chorszenen (Einleitung, „Ruhm!“ usw.).

Die Nationalität der Figuren der Oper bestimmt die untrennbare Verbindung zwischen der Musik und dem russischen Volkslied<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Natürlich bis auf die polnischen Szenen.

Am häufigsten verwendet Glinka verschiedene Arten von Bauernliedern: lyrische Lieder, Reigentänze, Hochzeitszeremonien und jugendliche Lieder. Eine Reihe von Nummern in der Oper ist mit dem Soldatenlied verbunden. Schließlich wendet sich Glinka wiederholt dem zeitgenössischen städtischen Lied zu und führt auch Variationen davon in bäuerliche Melodien ein. Dabei zitiert der Komponist fast keine originalen Volksweisen (es gibt nur zwei Ausnahmen - beide in der Rolle des Sussanin: das Lied vom Lugaer Kutscher und „Unten an der Mutter Wolga“). Er schafft seine eigenen Melodien mit der gleichen Intonationsstruktur, Harmoniestruktur und Rhythmus.

Glinka stellt die Charaktere der Figuren in vollständigen, abgerundeten Episoden dar - Arien, Lieder, Romanzen, Ensembles und Chöre. Hier, in den wohlklingenden Gesangsmelodien, offenbart der Komponist den Reichtum ihrer geistigen Welt und die Fülle ihrer Gefühle. Bei Glinka wird die Arie zum Mittelpunkt der Rolle des Helden, zu seinem facettenreichen musikalischen Porträt in einem wichtigen Moment seines Lebens (man denke an die Arien von Sussanin und Antonida). Eine ähnliche Rolle, wenn auch in kleinerem Rahmen, spielen Lied und Romanze, die ebenfalls keine eingefügten Nummern, sondern dramaturgisch begründete Merkmale sind (z. B. Wanjas Lied, Antonidas Romanze).

In den russischen Opern vor Glinka waren Arien und andere fertige Nummern dafür bekannt, dass sie durch gesprochene Dialoge ergänzt wurden. Diese Tendenz gab es (und gibt es teilweise noch) in der westeuropäischen Musik (französische komische Oper, deutsches und österreichisches Singspiel). Aber ja, es sind auch andere Arten von Opern bekannt, in denen anstelle des Sprechens eine musikalische Deklamation - ein Rezitativ - vorkommt. Glinka war der erste russische Musiker, der eine Oper ohne gesprochenen Dialog, also mit Rezitativ, schuf, aber das war nicht der Weg, den

seine Zeitgenossen (wie die italienischen Komponisten Bellini und Donizetti) gingen. Sein Rezitativ ist kein einfaches Band zwischen den Nummern oder eine "musikalische Rede", sondern eine Art Gesang, der dem Lied nahe kommt. Diese Art des melodischen Rezitativs, das auf der Intonation von Liedern basiert, wurde vom Komponisten als „charakteristischer Gesang ohne Melodie“ bezeichnet.

Im Rezitativ geht Glinka von den Sprachmerkmalen dieser oder jener Figur aus, die deren Charakter widerspiegeln. Aber ohne die individuelle Sprechweise zu reproduzieren, verallgemeinert er diese Merkmale (z.B. die sanfte Langsamkeit von Sussanin, den Eifer von Sobinin usw.) und überträgt sie in melodiosen Wendungen des russischen Volksliedstils. Die besten Beispiele für dieses Rezitativ sind uns in der Rolle des Sussanin begegnet.

Die Schöpfung von „Iwan Sussanin“ war ein Wendepunkt in der Entwicklung der russischen Oper und eines der wichtigsten Ereignisse in der Geschichte des gesamten Operngenres. Glinka führte neue Volkshelden in die Oper ein. Er war der erste russische Komponist, der die große Opernform mit allen zu seiner Zeit verfügbaren musikalischen Ausdrucksmitteln beherrschte und diese Form auch aktualisierte und weiterentwickelte. Er schuf die erste russische Oper, die sich durch eine echte stilistische, dramaturgische und musikalische Ganzheit auszeichnet.

### **„RUSLAN UND LJUDMILA“**

Neben „Iwan Sussanin“ ist Glinkas zweiter Höhepunkt seine Oper „Ruslan und Ljudmila“. Hier offenbart sich Glinkas Genialität auf neue Weise. Nach dem volksmusikalischen Drama über ein historisches Thema schuf der Komponist eine märchenhaft-epische Oper voller Poesie alter Legenden und reich an farbenfrohen Bildern der Fantasie, Naturszenen und Volksriten. Nachdem er in „Ruslan und Ljudmila“ die Errungenschaften seiner ersten Oper weiterentwickelt hatte, erreichte er einen noch höheren Grad an künstlerischer Reife und Meisterschaft.

„Ruslan und Ljudmila“ ist nach Glinkas Definition „eine große magische Oper“. Sie hat jedoch nur äußerlich Ähnlichkeit mit den Märchen-Fantasie-Opern des frühen 19. Jahrhunderts. Glinkas Werk ist voll von großem philosophischen Gehalt. Die Fantasie war für ihn kein Vorwand, um ein äußerlich spektakuläres, aber inhaltsarmes Spektakel zu schaffen. Glinka nutzte das Märchen, um seine tiefsten Vorstellungen von Pflichttreue, vom Triumph des Guten über das Böse und vom Triumph der Liebe als Mittel der getreuen Darstellung russischer Volkscharaktere auszudrücken. Die Figuren in Glinkas Märchenoper tragen die Züge sehr realer menschlicher Charaktere.

„Ruslan und Ljudmila“ basiert auf einem Gedicht des jungen Puschkin aus dem Jahr 1820. Der Protagonist Ruslan ist aus russischen Heldenepen und Märchen hervorgegangen und basiert auf legendären Kriegeren, die gegen furchterregende Ungeheuer und Zauberer kämpfen. Es ist bekannt, dass die poetische Vorstellungskraft der Menschen in düsteren Fantasiebildern oft die wirklichen Feinde der alten Rus verkörperte - militante Nomaden, die die alten russischen Städte aus dem Osten angriffen und die Zivilbevölkerung töteten und verschleppten. Die Heldentaten der Epen spiegelten somit den Kampf unserer Vorfahren gegen die fremden Eindringlinge wider.

Glinka hat die Handlung und die Eigenschaften der Hauptfiguren von Puschkin übernommen, sie aber gleichzeitig etwas umgedeutet. Der Dichter machte aus den Helden des Gedichts die Figuren eines Volksmärchens. Gleichzeitig zeigte er in diesem jugendlichen Werk eine etwas spielerische und schelmische Haltung gegenüber seinen Figuren. Der junge Dichter wandte sich gegen die falsche Prachtentfaltung in der Kunst, indem er sie von den Sockeln der Recken herabsetzte und ihnen die Schwächen der einfachen Leute verlieh. Später bekam Puschkin einen tieferen Einblick in den Geist des Epos und begann, es ernster zu nehmen (was zum Beispiel aus dem 1828 geschriebenen Prolog zu „Ruslan und Ljudmila“ sowie aus vielen anderen Äußerungen Puschkins hervorgeht). Kurz vor seinem Tod teilte Puschkin Glinka mit, dass er nun vieles an seinem Gedicht ändern werde. Man kann davon ausgehen, dass er beabsichtigte, den Inhalt bedeutsamer zu machen und ihm den Anstrich von schelmischer Ironie zu nehmen.

In dieser Richtung hat Glinka die Darstellung von „Ruslan und Ljudmila“ in seiner Oper neu überdacht. Er gab den spielerischen Ton in der Darstellung der Hauptfiguren völlig auf und schilderte ihre Handlungen und Emotionen mit Herzenswärme und Anteilnahme, was ihnen eine größere Bedeutung verlieh. Glinka nutzte die Möglichkeiten der Opernaufführung, um ein umfassenderes Bild des mächtigen alten Kiew zu zeigen. So wurde Puschkins Beschreibung des Fürstenmahls, die nur siebzehn Zeilen umfasste, zu einer grandiosen Szene; einige Zeilen des Gedichts, das von Ruslans Rückkehr nach Kiew handelt, bildeten ein vollständiges Opernfinale.

Die verschiedenen Umstände, die das Schreiben der Oper verzögerten und erschwerten, führten zu einigen dramaturgischen Ungereimtheiten im Libretto: die Verbindung der Ereignisse ist nicht immer klar (fünfter Akt) und einige Szenen sind zu langatmig. Im Großen und Ganzen entspricht das Libretto jedoch der ideologischen und künstlerischen Grundidee des Komponisten.

**Kurze Inhaltsangabe.** Erster Akt. Die Gemächer des Fürsten Swetosar von Kiew. Die Hochzeit seiner Tochter Ljudmila und des Ritters Ruslan wird gefeiert. Unter den Gästen sind die erfolglosen Bewerber Ljudmilas, der junge chasarische Khan Ratmir und der prahlerische Recke Farlaf. Das Fest wird durch einen plötzlichen Donnerschlag unterbrochen, und es wird dunkel. Alle werden von einer Benommenheit ergriffen. Als sich die Finsternis auflöst, stellt sich heraus, dass Ljudmila von einer unbekanntenen, bösen Macht entführt worden ist. Swetosar verspricht demjenigen, der die Fürstin findet und sie nach Kiew zurückbringt, die Hand seiner Tochter. Ruslan, Ratmir und Farlaf machen sich auf die Suche nach Ljudmila.

Zweiter Akt. Erstes Bild. Die Handlung spielt sich in der Höhle des guten Zauberers Finn ab, den Ruslan aufsucht. Finn verspricht dem Fürsten seine Hilfe und enthüllt, dass Ljudmila von dem schrecklichen Zauberer Tschernomor entführt wurde, der von Ruslan getötet werden soll. Er erzählt auch die Geschichte seiner unglücklichen Liebe zu Naina, die sich als böse Zauberin entpuppt.

Zweites Bild. Der feige Farlaf klettert aus dem Graben, in den er aus Angst vor den Gefahren der Reise getrieben wurde. Er bereut es, eine so gefährliche Reise unternommen zu haben. Plötzlich taucht Naina vor ihm auf. Sie verspricht Farlaf Hilfe bei der Suche nach Ljudmila.

Drittes Bild. Ruslan kommt auf dem verwüsteten Feld einer alten Schlacht an und denkt über die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens nach. Auf dem Feld bemerkt der Recke einen riesigen Kopf und erhält, nachdem er ihn bekämpft hat, ein magisches Schwert, das darunter versteckt ist. Ruslan erfährt von dem Kopf, dass es dem Recken, Tschernomors Bruder, gehörte, der von ihm heimtückisch ermordet wurde. Das Schwert, das Ruslan erhält, muss Tschernomor töten.

Dritter Akt. Das magische Schloss Nainas. Die Jungfrauen, die von der bösen Zauberin beherrscht werden, fordern die müden Reisenden auf, im Schloss Zuflucht zu suchen. Gorislawa, die Geliebte Ratmirs, sehnt sich nach dem Khan. Ratmir erscheint. Von Naina verzaubert, erkennt er die besorgte Gorislawa nicht. Auch Ruslan betritt Nainas Schloss, ebenfalls verzaubert. Unerwartet taucht Finn auf und rettet die Recken. Die Mauern von Nainas Burg stürzen ein. Ruslan und Ratmir machen sich zusammen mit Gorislawa erneut auf die Suche nach Ljudmila.

Vierter Akt. Die gefangene Ljudmila schmachtet in den zauberhaften Gärten von Tschernomor. Der Luxus, von dem sie umgeben ist, schmeichelt ihr nicht. Ljudmila sehnt sich nach Kiew und Ruslan und ist bereit, sich umzubringen, da sie sich dem magischen Gnom nicht unterwerfen will. Tschernomor erscheint, umgeben von Sklaven, und seine Diener und Sklaven führen eine Reihe von Tänzen auf. Plötzlich ertönt aus der Ferne ein Signalhorn. Ruslan ruft Tschernomor herbei. Der Zauberer verzaubert Ljudmila in einen magischen Traum und stürzt sich in den Kampf. Ruslan besiegt den Zauberer, indem er ihm den Bart abschneidet, der seine Macht verbirgt. Der Recke findet Ljudmila, kann sie aber nicht erwecken und macht sich mit dem schlafenden Mädchen auf den Rückweg, begleitet von Ratmir und Gorislawa. Die Sklaven Tschernomors, die der russische Recke befreit hat, folgen ihnen.

Fünfter Akt. Erstes Bild. Ruslans Lager bei Nacht, bewacht von Ratmir. Ratmir singt von seiner Liebe zu Gorislawa. Plötzlich stürmen Tschernomors Diener herein und erzählen ihm erschrocken vom mysteriösen Verschwinden Ljudmilas, nach dem auch Ruslan verschwunden ist. Ratmir ist verzweifelt. Doch da taucht wieder einmal der gute Genius Finn auf. Er überreicht Ratmir einen magischen Ring, der Ljudmila erwecken soll.

Zweites Bild. Swetosars fürstliche Gemächer. Hierher hat Farlaf die schlafende Ljudmila gebracht, nachdem er sie mit Hilfe von Naina von Ruslan entführt hat. Die Kiewer trauern um die Fürstin, die niemand wecken kann. Doch nun taucht Ruslan auf. Mit dem Ring, den Finn von Ratmir bekommen hat, erweckt er die Prinzessin. Die jubelnde Menge lobt Ruslan und Ljudmila und singt vom Vaterland.

**Erster Akt.** Dem ersten Akt ist eine Ouvertüre vorangestellt (siehe unten).

**Einleitung.** Die Handlung beginnt mit einer monumentalen, majestätischen chorischen Einleitung. Es ist, als würde Glinka ein reckenhaftes Tor errichten, das die Oper einleitet. Die Einleitung verkörpert die Lebensweise und die Weltanschauung der alten Slawen, wie sie in dem Volksepos dargestellt werden. Die Musik ist durchdrungen von mannhafter Kraft, ruhiger Zuversicht und Optimismus.

Die Hauptakteure der Einleitung sind der Chor und der legendäre Sänger und Märchenerzähler Bajan<sup>1</sup>, der als dessen Sänger fungiert.

<sup>1</sup> Dieser Name stammt von Puschkin aus der „Geschichte von Igors Feldzug“.

Die Solo- und Ensemblestimmen der anderen Figuren sind ebenfalls organisch in den musikalischen Gesamtfluss integriert. Glinka verwendet eine für die Volkskunst (insbesondere die alte Musik) typische Form des Wechsels zwischen dem Chor und den einzelnen Sängern, die aus ihm heraus singen. Auf dieser Grundlage schafft er eine große Opernszene, die von einer einzigen musikalischen Entwicklung durchdrungen ist. Das Hauptthema, das in der ersten Phrase von Bajan vorgestellt wird, variiert und wird in den Chören und in den Rollen der einzelnen Figuren aktiv entwickelt. Gleichzeitig verleiht die wiederholte Wiederkehr dieses Themas der Szene eine innere Einheit und bringt sie der Rondoform näher.

Die Einleitung beginnt mit einigen Takten orchestraler Einleitungen - Rufe von Blechbläsern und schwungvollen, klar rhythmischen Motiven, die der Musik Energie verleihen und ihr den nötigen Schwung geben, um voranzukommen. Sie spielen auch in der Einleitung die gleiche Rolle.



Vor dem Hintergrund der getragenen Akkorde des Chors ist der erste Satz des weisen Bajan (lyrischer Tenor) ruhig und majestätisch: „Taten vergangener Tage“.

110 [Allegro]

Баян *legato*

Тенора *p ben legato*

Басы *p*

Де\_ла дав\_но ми\_нув\_ших дней

Де\_ла дав\_но ми\_нув\_ших дней

Dies ist das Hauptthema der Einleitung. Es spielt eine außergewöhnlich große Rolle in der gesamten Oper.

Das Thema „Taten vergangener Tage“ basiert auf einem Dur-Dreiklang, dem die sechste Stufe (Sexte der Tonika) hinzugefügt wurde. Das Thema ist sehr klar, leicht und stabil, und der Refrain (melodische Umgebung) der III. und V. Stufe verleiht ihm eine gewisse Weichheit. Im Bajan-Teil klingt es sanft, wie die erzählenden Melodien epischer Lieder über Recken.

Bajans einleitende Sätze (im Dialog mit dem Refrain) führen zu seinem ersten Lied. Bajan erscheint in diesem Lied als die Verkörperung der Volksweisheit, als lebendige Verkörperung der mächtigen schöpferischen Gabe des Volkes. Der große Sänger öffnet einen Schleier über der Zukunft und sagt die Prüfungen voraus, die den Helden der Oper widerfahren werden. Bajans Lied bringt eine der wichtigsten Botschaften der Oper zum Ausdruck: dass wahre Liebe belohnt werden wird.

Das erste Bajan-Lied enthält eine Andeutung eines zukünftigen Kampfes zwischen den Mächten des Guten und des Bösen. In den ersten beiden Strophen des Liedes („Bekleidet mit der Morgenröte“ und „Der feurige Bräutigam“) stehen sich melodiose, von Licht und friedlicher Freude erleuchtete Intonationen und beunruhigende, harte, halb rezitativische Phrasen gegenüber, die eine latente Bedrohung ausdrücken. Dieser Kontrast wird durch die harmonische Färbung (Dur - Moll) betont. Das Lied behält seine intonatorische Verbindung mit Bajans Hauptthema „reckenhaft“ bei, entwickelt sich aber nun zu einer singbaren Melodie, die auch breit gesungene Wendungen enthält („Die Blume der Liebe, der Frühling“, „Zum Ruf der Liebe eilt“).

Der volkstümlich-epische, „heldenepische“ Charakter des Liedes, wie auch die einleitenden Phrasen von Bajan, die ihm vorausgehen, wird durch seine harmonischen Merkmale (es gibt Wendungen von natürlicher Moll- und phrygischer Harmonie) und auch durch die orchestrale Farbe hervorgehoben. Die Kombination von Klavier und Harfe, die Glinka gefunden hat, vermittelt perfekt das Rasseln des Psalters: das Orchester reproduziert seine klangvollen Akkorde und das lebendige Zupfen der Streicher.

Ruslan (Bass), Ljudmila (lyrisch-kolorierter Sopran), Swetosar (Bass), Ratmir (Alt) und Farlaf (Bass) dringen in das Bajan-Lied ein. Im Ensemble werden die melodischen Linien der Beteiligten individualisiert: Ruslan singt offen und zärtlich, Ljudmila nimmt sie auf, Ratmir ist leidenschaftlich und eifersüchtig-erregt, Farlaf ängstlich und Swetosar fest und gemessen. Ratmir, Farlaf und Swetosar tauschen nach dem Lied Phrasen aus, und die Äußerungen von Ratmir und Swetosar bauen auf dem Hauptthema von Bajan auf, und die Rede des treibenden Farlaf fällt dadurch auf, dass seine Intonation dieses Themas verändert wird - die aufsteigende Bewegung der Melodie wird durch die absteigende ersetzt.

**Vivace assai**

111а **ратмир**

Лей\_те пол\_не \_ е кубок зна\_ той... Всем нам на\_пи\_сан час ра\_ко\_вой!

111б **фарлаф**

Ве\_щи\_е пе\_сни на для ме \_ ия: пе\_сни не стра\_ш\_ны хра\_брым, как я!

Das zweite Bajan-Lied ist in einer anderen, lyrischeren Stimmung und basiert auf den Intonationen einer Romanze. Es steht in keinem direkten Zusammenhang mit der Handlung und ist dem Andenken an Puschkin gewidmet. Seine Aufnahme in die Oper war ein mutiger Schritt von Glinka. In einer Zeit, in der sich die Hofkreise bemühten, die Erinnerung an Puschkins tragisches Schicksal zu heilen, besang Glinka seinen Lieblingsdichter und erinnerte ihn an seinen frühen Tod („Aber die Zeit auf Erden für einen Sänger ist kurz“).

Die einleitenden Refrains, in denen der Fürst und das junge Paar gepriesen werden, sind im Wesentlichen majestätische Hochzeitslieder, d. h. sie basieren auf einer der alten Volksliedgattungen. Das Hauptthema des Bajan variiert in diesen Refrains. Es nimmt eine andere rhythmische Form an (zum Beispiel erscheint es in einem breiten Sechs-Viertel-Takt, was typisch für prunkvolle Lieder ist), wird in verschiedenen Stimmen vorgetragen, manchmal sogar gleichzeitig in mehreren Versionen.

112 [Vivace]  
Сопрано

Альты  
Тенора  
Басы  
Кларнет

в не\_бе дро\_жит, дро\_  
в не\_бе дро\_  
в не\_бе дро\_жит, дро\_  
Так под гро\_зо\_  
в не\_бе дро\_жит, дро\_  
в не\_бе дро\_  
в не\_бе дро\_жит, дро\_  
в не\_бе дро\_жит, дро\_  
ю в не\_бе дро\_жит,

жит, дро\_жит, дро\_жит  
жит, дро\_жит, дро\_жит  
жит, дро\_жит, дро\_жит  
жит, дро\_жит, дро\_жит  
ю в не\_бе дро\_жит,

Die volltönende Akkordstruktur, die zahlreichen Wechsel zwischen den Chorgruppen oder zwischen den Solisten und dem gesamten Chor, die ungestüme Bewegung, die sich gegen Ende beschleunigt, die farbenreichen harmonischen Abfolgen - all das verleiht den Chören einen ungewöhnlich festlichen und schillernden Klang. Nur in einer Episode (ab den Worten „Die Lichter verblassen“) ändert sich der Charakter der Musik kurz. Das abwechselnde Einsetzen der rhapsodischen Stimmen mit der Moll-Version des Hauptgesangs (wodurch ein polyphones Fugato entsteht) vermittelt einen allgemeinen Zustand der Faszination - alle scheinen wie erstarrt zu sein, betäubt von der Schönheit der Herzogin. Aber diese Episode überschattet nur den sonnigen Glanz der Musik, die sie umgibt.

Insgesamt entwirft die Einleitung ein majestätisches und kraftvolles Bild der alten Rus. Mit gleicher Kraft vertritt sie zwei Ideen, die sich durch den Rest der Oper ziehen: die Verherrlichung des Vaterlandes und die Verherrlichung der treuen Liebe.

Auf die Einleitung folgt **Ljudmilas Kavatine**, ihr erstes „musikalisches Porträt“. Diese Kavatine ist eine ganze Szene mit Chor und besteht aus mehreren Abschnitten, in denen die Heldin der Oper in verschiedenen Gemütszuständen dargestellt wird: mal traurig wegen der Trennung von ihrem Elternhaus, mal unschuldig und kokett, mal herzlich und zärtlich. Alles in allem entsteht so das bezaubernde Bild eines einladenden und süßen Mädchens, das wie Antonida Zärtlichkeit und Anmut in sich vereint, sich aber durch ihre kindliche Spontaneität und Verspieltheit auszeichnet.

Der erste Teil der Kavatine (Ljudmilas Ansprache an ihren Vater) ist von einer leichten und heiteren Traurigkeit durchdrungen. Sie ist voll von tief empfundenen elegischen Intonationen, die typisch für die zeitgenössische lyrische Liedromanze der Glinka-Stadt sind (besonders bei den Worten „Lass meine Traurigkeit verschwinden“, wo die Begleitung die für eine häusliche Romanze typische Struktur erzeugt). Die Gesangsstimme ist mit zahlreichen Melismen und Rouladen verschönert, die ihr einen äußeren Glanz verleihen. Diese Verzierungen sind keineswegs sinnlos: sie charakterisieren die Fröhlichkeit der Heldin. Ihre Biegungen verbergen die melodischen Wendungen von Ruslans zukünftigen Themen (aus seiner Arie aus dem zweiten Akt, einem Abschnitt mit dem Titel „O Ljudmila, Lel hat mir Freude versprochen“) und Ljudmilas eigenen (aus dem Lied „O du, mein Teil“ aus dem vierten Akt).

113а [Andante capriccioso]  
Людмила

как по сне

113б Людмила

спо ю

113в Людмила

в те ре - му мо - ём

Ljudmila wendet sich dann erst an Farlaf und dann an Ratmir und Ruslan. Farlaf wird von Ljudmila in einem leicht spöttischen Tonfall getröstet, ihre Phrasen sind im Rhythmus einer scherzhaften Polka gehalten. Die Musik der Ansprache an Ratmir porträtiert den chasarischen Khan und hat einen deutlich orientalischen Klang (dank der Synkopen und Chromatizismen in der Melodie und den Anzeichen von harmonischem Dur). Die Polka-Musik wird in der Ansprache an Ruslan wiederholt, die hier Ljudmilas fröhliche Stimmung wiedergibt.

Die Kavatine wird von Aussagen des Chors (zunächst Frauenchor, dann gemischter Chor) „durchdrungen“, der sein Mitgefühl und seine Unterstützung für Ljudmila zum Ausdruck bringt. Musikalisch besonders bemerkenswert ist der rührend zarte Refrain „Sei nicht traurig, geliebtes Kind“, der von einem warmen und aufrichtigen Gefühl durchdrungen ist. Im Fünf-Achtel-Takt geschrieben, erinnert er an bäuerliche Sprichwörter und ist gleichzeitig in einigen Aspekten dem städtischen lyrischen Lied nahe.

Swetosar segnet die Frischvermählten. Es bildet sich ein **Quintett mit Chor** (Ruslan, Ljudmila, Ratmir, Farlaf, Swetosar). Hier, wie auch in den Ensemble-Episoden der Einleitung, gelingt es Glinka, die einzelnen Linien plastisch herauszuarbeiten. Jede von ihnen ist hörbar, obwohl sie zusammen ein kohärentes Ganzes bilden. Die Melodien von Ruslan und Ljudmila drücken stille Freude aus. Die Rolle des Ratmir, der sich nach seinen Chasaren sehnt, bekommt ein deutlich orientalisches Aussehen. Farlafs freches, prahlerisches Geplapper erscheint. Swetosar vervollständigt das Ensemble gelegentlich mit kurzen, gewichtigen Zeilen. Auf diese Weise enthüllt das Quintett gleichzeitig die Persönlichkeiten mehrerer Figuren und zeigt ihre unterschiedlichen Haltungen zu ein und demselben Ereignis.

Das Ensemble geht direkt in den Chor „**Lel geheimnisvoll, berauschend**“ über - eine der eigenständigsten Seiten von Glinkas Schaffen. Ausgehend von den ältesten rituellen Gesängen vermittelte der Komponist zum ersten Mal in der russischen Musik den Geist der alten heidnischen Gesänge. Der Fünf-Achtel-Takt, die Einfachheit der kantigen, kleinteiligen Melodie mit der eindringlichen Wiederholung einzelner Töne, die Unisono- und Oktavbewegung der Stimmen - all das verleiht der Musik einen streng majestätischen und archaischen Charakter.

Der Chor „Lel geheimnisvoll“ ist in Form von Variationen aufgebaut. Die Melodie bleibt praktisch unverändert und variiert nur zwischen der Orchesterbegleitung und der Chorstruktur, wodurch sich die Färbung des Themas immer wieder ändert. Es handelt sich um eine besondere Art der Variation in der Vokalmusik, die zuerst von Glinka geschrieben wurde, der sich im Allgemeinen häufig des für die russische Volksmusik so typischen Variationsprinzips bediente.

Plötzlich wird der Chor durch scharfe Akkorde des Orchesters unterbrochen - die **Szene von Ljudmilas Entführung** beginnt. Eine feindliche phantastische Kraft tritt ein, und die Gesamtstruktur der Musik ändert sich abrupt. Wie Blitze durchbohren kurze Passagen der Piccoloflöte das Orchester. Dazu gesellt sich eine bedrohlich klingende absteigende Skalenbewegung durch ganze Töne. (G - F - Es - Des - H usw.). Dies ist die so genannte Ganztonleiter. Sie ist keine Harmonie, da alle Stufen der Skala die gleiche Position in der Skala einnehmen und daher nicht nach ihrer Bedeutung in Grundtöne und Nicht-Grundtöne unterteilt werden können. Daher der ungewöhnliche, unnatürliche und leblose Charakter dieser Tonfolge, mit der Glinka das phantastische Bild von Tschernomor<sup>1</sup> schuf.

<sup>1</sup> Die Ganztonleiter wurde später von russischen Komponisten nach dem Vorbild Glinkas mehrfach zur Charakterisierung phantastischer und antagonistischer Figuren verwendet.

In diesem Fall wird die unheilvolle Färbung von Tschernomors „Tonleitern“ besonders deutlich durch die zutiefst menschlichen, traurigen Flöten- und Klarinettenphrasen, die als Antwort erklingen, als ob Ljudmila klagen würde.

Alle Anwesenden befinden sich in einem Taumel. Dieser Zustand wird in der Musik durch bizarre Sequenzen instabiler Akkorde vermittelt - Dominant-Septakkorde zu verschiedenen Tonalitäten (D-Dur, E-Dur, As-Dur), vereint durch einen gemeinsamen

Dehnungston (Es, enharmonisch ersetzt durch Dis). Sie „hängen in der Luft“, ohne sich aufzulösen, und vermitteln den Eindruck, dass die natürlichen Verbindungen zwischen den Phänomenen aufgelöst sind.

114 [Moderato]

(V<sub>7</sub>-Des) (V<sub>5<sub>b</sub></sub>-E) (V<sub>7</sub>-Des) (V<sub>5<sub>b</sub></sub>-E)

(V<sub>7</sub>-Des) (VII<sub>5<sub>b</sub></sub>-g) (V<sub>3</sub>-As) (V-As)

Die „Akkorde der Erstarrung“ führen in ein neues Ensemble ein - das **Quartett „Welch wunderbarer Augenblick“**. Derselbe erstarrte Es-Klang (Waldhorn) bleibt weiterhin „hängen“ - dehnt sich ohne Auflösung aus, und die Phrasen der Ensemblemitglieder Ruslan, Ratmir, Farlaf und Swetosar werden allmählich an ihn angehängt. Alle sind gleichermaßen fassungslos über das Geschehene und wiederholen daher nur passiv, mechanisch, wie in einem Traum, eine nach der anderen die gleichen fragenden Phrasen, voller Verwirrung. So entsteht aus der dramatischen Situation selbst eine komplexe mehrstimmige Form - der Kanon.

Allmählich schwindet die Trägheit und die Musik wird von Traurigkeit erfüllt. Die lyrisch durchdringenden Phrasen der Flöte, dem Instrument, das Ljudmila in ihrer Kavatine begleitete und sie nun an sie erinnert, verleihen ihr eine besonders poetische Farbe.

Der erste Akt endet mit der Versammlung der Recken, die sich auf der Suche nach Ljudmila auf den Weg machen. Hier taucht ein weiteres Quartett (mit Chor) auf, das in schneller Bewegung gehalten wird und von entschlossenen, zuversichtlichen und beschwörenden Intonationen durchdrungen ist.

**Zweiter Akt.** Das orchestrale Zwischenspiel des zweiten Aktes führt das Publikum in eine düstere, geheimnisvolle Welt der Fantasie und des Staunens. Das Zwischenspiel baut auf der Melodie der nachfolgenden Geschichte des Oberhauptes und auf dem Akkordthema von Naina auf. Diese symphonische Episode wurde von Tschaikowski hoch gelobt. Ihm zufolge „ist es Glinka gelungen, in der prägnanten und ganz und gar originellen Form dieses Zwischenspiels mit schwungvollen und kraftvollen Strichen, wie sie nur für große Künstler typisch sind, gleichzeitig eine erschütternde

künstlerische Wahrheit zu zeichnen: Farlafs Angst vor der alten Zauberin, Ruslans Angst und die Trauer des fantastischen Riesenkopfes. Hätte Glinka nichts anderes als dieses kurze Stück geschrieben, so müsste ein Musikkenner ihn allein schon deshalb zu einem musikalischen Talent ersten Ranges zählen“.

Im Mittelpunkt der ersten Szene des zweiten Aktes steht **Finns Ballade**, in der der Zauberer über sein Leben spricht. Die Musik basiert auf der Originalmelodie eines finnischen Volksliedes, das Glinka bereits 1829 (auf einer Reise zum Fluss Imatra) von einem Kutscher aufnahm. Diese einfache Melodie, die zu Beginn der Ballade erklingt, kehrt in der Gesangsstimme mehrmals wieder, manchmal unverändert und manchmal in Variationen. Mit dieser Melodie sind Zwischenepisoden verbunden (Geschichten über Schlachten und die Lehre der Zauberer), in denen ihre melodischen oder rhythmischen Wendungen beibehalten werden. In Finns Ballade gibt es also sowohl Anzeichen für eine Rondo- als auch für eine Variationsform. In diesem Fall interpretiert Glinka die Variationen sehr locker. Das Vorhandensein der sich entwickelnden Handlung erforderte sehr starke Veränderungen des Themas, das mal ruhig und erzählend, dann aufgeregter, dann wieder traurig oder spöttisch klingt. Die Variationen sind nicht koloristischen (farbigen), sondern charakteristischen, dramatischen Zielen untergeordnet.

Glinkas Phantasie ist unerschöpflich. So erscheint die Melodie zunächst im pastoralen Klang der Holzbläser und erinnert sofort an die friedliche Landschaft, die mit Finns Jugend verbunden ist. Dann wechselt derselbe Gesang in eine Moll-Tonart, begleitet von einem unterbrochenen Tremolo, und man hört darin Verzweiflung („Und alles wurde mir wild und düster“). Er wird dramatisiert und ein auf seinen Motiven basierender Abschnitt baut sich auf, der in die ferne Tonart g-Moll führt und ein Bild des Wanderns und Ringens zeichnet („Ich rief mutige Fischer“). Es gibt auch eine Variation, in der das Thema im Orchester durch die durchdringenden Akkorde der Oboen und Fagotten dupliziert wird, wodurch die altersschwache, zitternde alte Frau Naina ausdrucksvoll charakterisiert wird. Diese Variation nimmt das Thema der bösen Zauberin vorweg, das im nächsten Satz erscheint.

Während das erste Bild ganz der Darstellung von Ruslans gutem Beschützer Finn gewidmet ist, stellt das zweite Bild seine Widersacherin Naina vor und beschreibt einen von Ruslans Rivalen, Farlaf. Die epische Erzählung wird durch eine komödiantische **Szene mit Farlaf und Naina** ersetzt.

Zunächst sind die Akkorde abrupt, als würden sie „zittern“ und Farlafs Angst vor unbekanntem Gefahren zum Ausdruck bringen. Der Schrecken des Bergkriegers wird noch intensiver, als Naina erscheint. Seine Stimme ist von Angst unterbrochen, er wiederholt mehrmals dieselbe kurze Phrase mit ruckartigen Klängen: „Sag, wer bist du?“ Naina singt im Grunde genommen nicht, sondern spricht die Worte nur mit einer bezaubernden Stimme aus, die fast immer auf einem einzigen Ton liegt. Nainas Orchesterthema basiert auf einer wunderlichen, verzerrten Phrase mit Betonung auf einem scharf dissonanten Akkord - einem großen Dreiklang; das Gesicht der Hexe wird durch die kalten, „stacheligen“ Akkorde des Holzbläser-Stakkatos gegeben.

115a [Allegro]  
Нанна

По-верь, на-прас-но ты хло-по-чешь,

115b  
Гоб.  
Фар.

Nachdem ihm Nanna ihre Hilfsbereitschaft zugesichert hat, bringt Farlaf seine Freude in einem **Arien-Rondo** zum Ausdruck. Die Rondoform ermöglichte es dem Komponisten in diesem Fall, den Gemütszustand Farlafs psychologisch wahrheitsgetreu wiederzugeben, der in dem Gedanken an den bevorstehenden Triumph schwelgt und aus diesem Grund immer wieder zur ersten Phrase zurückkehrt, um sein prahlerisches Selbstvertrauen auszudrücken („Die Stunde meines Triumphs ist nahe“).

Farlaf schüttet seinen überschwänglichen Enthusiasmus in einer schnellen, ungeduldigen, keuchenden Kürze aus. Die Technik des kurzen Basses ist bekanntlich typisch für die italienische komische Opera buffa, wo sie ein sicheres Mittel ist, um das Publikum zum Lachen zu bringen. Glinka setzt sie meisterhaft ein, um die Hauptmerkmale von Farlafs Charakter - Arroganz und Angeberei - zu verkörpern.

Das nächste Bild enthält ein neues Porträtmerkmal - **Ruslans Arie**. Sie stellt verschiedene Aspekte des Aussehens der Figur dar. Die Bedeutung dieser Arie für die Dramaturgie der gesamten Oper ist sehr groß. Glinka zeigt die wichtigsten Eigenschaften Ruslans - die Tiefe seines Denkens, die Zähigkeit seines Geistes und seine heroische Kraft. Der Komponist zeigt, wie der Held die Zweifel und Ängste, die er hegte, überwindet und seine Entschlossenheit zurückgewinnt, eine Heldentat für die Liebe zu Ljudmila zu vollbringen.

Ruslans Arie besteht aus drei Teilen. Sie beginnt mit einer orchestralen Einleitung, die ein verlassenes Schlachtfeld malt. Es handelt sich jedoch nicht nur um eine Klanglandschaft, sondern auch um eine Verkörperung von Gefühlen und Gedanken, die durch das düstere, unheilvolle Bild eines toten Feldes inspiriert werden. Die melodischen Phrasen, die von einem Streichinstrument zum anderen wechseln und allmählich einen größeren Bereich durchqueren, vermitteln ein Gefühl von Ferne und Weite, während sie gleichzeitig einen Zustand schwermütiger Konzentration ausdrücken. Sie werden durch starre, statische Akkorde erwidert.



Der erste Teil der Arie, das Rezitativ „O Feld, Feld“ (nach Puschkins Worten), ist voll von tiefen Gedanken. Es verbindet verbale Ausdruckskraft mit der Weite des melodischen Atems. Auf diese Weise ist Ruslans Rede der gesanglichen Rede Sussanins sehr ähnlich.

116 **Maestoso**

Руслан

О по\_ле, по\_ле. Кто те\_бя у\_се\_ял мёрт - вы\_ми ко\_стя - ми!

Das Bild des Feldes bringt Ruslan dazu, über das menschliche Schicksal und die Vergänglichkeit aller irdischen Dinge nachzudenken. Diese Gedanken werden im zweiten Teil der Arie (ebenfalls zu Puschkins Worten „Zeiten aus ewiger Finsternis“) verkörpert. Hier wird Ruslans Intonation noch melodioser, wird zu einer fließenden, grüblerischen Melodie elegischen Charakters.

Ein kurzes Rezitativ und eine Orchesterverbindung leiten den dritten Abschnitt ein - „Gib mir, Perun, ein stählern Schwert in meine Hand“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Die Gesamtform behält also die Merkmale einer zweistimmigen Arie mit langsamen und schnellen Abschnitten und einem Akkord dazwischen.

Ruslan wird von seinen schwermütigen Gedanken befreit, und wir stehen wieder vor einem Recken, der vom Kampfgetümmel ergriffen ist.

Dieser Abschnitt ist in Sonatenform aufgebaut. Um den Protagonisten der Oper zu charakterisieren, verwendet Glinka die komplexeste und dramatisch reichste musikalische Form. Der Hauptteil (in E-Dur) ist in kämpferischer Marschbewegung gehalten und steckt voller Kraft und heroischer Stärke. Sein melodischer Kern ist eine der Variationen des Haupt-„Recken“-Gesangs der Oper, der hier durch klare Akzente und das Auftreten aktiver, willensstarker Wendungen (siehe den Sprung in eine große Sext) einen bejahenden und entschlossenen Charakter gewinnt.

117 **Allegro con spirito**

Руслан

дай, Пе\_рун, бу\_лат\_ный меч мне по\_ру\_ке,

Die Nebenstimme (in H-Dur) drückt Ruslans andere, lyrische Gefühle aus - zarte und doch mutige Liebe zu Ljudmila, eine warme Liebkosung. Gegen die wogende Begleitung erblüht eine berausgende, geschmeidige und biegsame Melodie, die zugleich breit gesungen und intensiv gesammelt ist.

118 *amoroso*

Руслан *p*



О Людмила!

Лель сулип мне радость.

Die melodischen Bilder der Haupt- und Nebenfiguren, die verschiedene Seiten von Ruslans Charakter darstellen - heroisch und lyrisch - liegen in ihren leichten, mutigen Stimmungen nahe beieinander. Ihre Einheit wird auch durch eine fast identische melodische Wendung unterstrichen (vgl. Beispiel 117).

119 Руслан



Что смягченный рок отдаст мне

Der Mittelteil, der an die Stelle der normalen Durchführung tritt, basiert vollständig auf der Melodie des Hauptteils. In der Reprise werden Haupt- und Nebenteil in einem neuen Tonverhältnis (E-Dur - G-Dur) wiederholt. Wie wir sehen, weicht Glinka hier von dem üblichen Prinzip der tonalen Subjektion in der Reprise der Sonatenform ab. In der Coda werden die Intonationen der Hauptstimme weiterentwickelt, die somit die Arie dominieren und ihren heroischen Gesamtcharakter bestimmen.

Die dritte Szene enthält auch einen kurzen Dialog zwischen Ruslan und dem Oberhaupt und die Erzählung des Oberaupts, dessen Rolle von Glinka für den unisono singenden Männerchor geschrieben wurde. In der Szene vor der Erzählung erregt eine nicht ganz humorlose Episode mit der Darstellung eines Sturms (Glinka sagte, er habe „das Heulen des Windes im russischen Ofenrohr“ wiedergegeben) die Aufmerksamkeit.

**Dritter Akt.** Dem dritten Akt geht wie dem zweiten Akt ein Orchesterzwischenpiel voraus. Er zeichnet sich durch seine außergewöhnliche Farbigkeit und Pittoreske aus. Wie Assafjew treffend beschrieb, malt die Musik eine helle Sternennacht und ein magisches Schloss in der Ferne. Zu Beginn und am Ende der Pause erklingen kraftvolle Akkorde, die Finns Auftritt in Nainas Schloss begleiten werden.

Der **Chor der Naina-Jungfrauen (der „persische Chor“)** zu Beginn des Stücks führt das Publikum in die Atmosphäre einer warmen südlichen Nacht voller leidenschaftlicher Trägheit ein. Der Chor basiert auf der ursprünglichen Melodie eines Volksliedes, das bei verschiedenen orientalischen Völkern verbreitet ist. Die Form dieses Refrains ist ein neues Beispiel für die von Glinka bevorzugten Variationen mit einer konstanten Gesangsmelodie und einer variierenden Orchesterbegleitung. Verschiedene Arten von Strukturen, Instrumentalklänge und harmonischen Farben wechseln sich ab. Sogar die harmonische Behandlung der Melodie ändert sich: in einer der Variationen wird das Dur-Thema in parallelem Moll harmonisiert, obwohl kein einziger Ton verändert wird. Glinka beweist einen ungewöhnlichen Reichtum an Phantasie, ein äußerst feines handwerkliches Können und einen raffinierten Geschmack. Der Chor der zauberhaften Jungfrauen erklingt mit bezaubernder Verführungskraft.

Ratmirs Freundin Gorislawa taucht auf. Wie Ljudmila wird sie von ihrer Hingabe an die Liebe angezogen, aber sie ist ungestümer und leidenschaftlicher im Ausdruck ihrer Gefühle. Diese Eigenschaften kommen in ihrer **Kavatine „Der prächtige Stern der Liebe“** zum Ausdruck. Die erste Intonation von Gorislawa ist von einem weiten Schwung geprägt und drückt einen leidenschaftlichen Durchbruch, ein helles Aufblitzen der Gefühle aus. Später in der Kavatine begegnet man vielen ähnlichen pathetischen Rufen des rezitativischen Typs, die sich insbesondere zu einer Sext steigern. Gleichzeitig erscheinen schärfere und angespanntere melodische Wendungen (durch das Vorhandensein von veränderten Graden), die absteigende Sequenzen bilden. Sie klingen wie ein Ausdruck von tiefem Schmerz und Leid.

120 [Allegretto agitato]

Горислава  
con passione

Уже ли мне до цвete лет любви сказять:

«Прости на век, прости, прости на век»,

Sowohl die Sext als auch die veränderte Intonation Gorislawas sind charakteristisch für die lyrischen Romanzen der Glinka-Ära. Ihre Verwendung verleiht dem Bild eine besondere Wärme und Menschlichkeit.

In der **Arie Ratmirs** wird ein eigentümlicher Charakter skizziert. Dieser Rivale, der zu Ruslans Freund wird, unterscheidet sich stark vom Protagonisten der Oper. Ratmir zeichnet sich durch Leidenschaft, gepaart mit Hegemonie, aus. Glinka findet Farben, um den chasarischen Khan in orientalischen Melodien darzustellen, die in Ratmirs Arie in ihrer wahren Form eingeführt werden.

Eines davon ist das sich gemächlich entfaltende Eröffnungsthema „Sowohl Hitze als auch Schwüle“, das reich an melodischen Mustern ist. Sein Charakter ist, in Glinkas Worten, „träge und sorglos“. Diese Melodie wird im Orchester zunächst vom Englischhorn dargeboten, das dann die Gesangsstimme begleitet. Mit seinem „schwülen“ Timbre erinnert es an östliche Volksinstrumente (z. B. die Surna).

Ein neues Thema, das sich durch das Orchester zieht, leitet den zweiten, rasanten Abschnitt von Ratmirs Arie „Der wunderbare Traum von der lebendigen Liebe“ ein. Der Musik in diesem Abschnitt fehlt ein ausgeprägtes orientalisches Aroma, abgesehen von den Synkopen, die einen launischen Rhythmus erzeugen. Glinka verwendet einen Walzer, der in seiner Stimmung leidenschaftlich ist, um die Leidenschaft der Liebe zu verkörpern.

In einem Versuch, Ratmir ihrem Charme zu unterwerfen, führt Naina ihm die **Tänze der zauberhaften Jungfrauen** vor. Diese Tänze bilden eine Folge von Episoden unterschiedlichen Charakters - mal fesselnd zart, dann anmutig und luftig, dann nachdenklich, dann strahlend brillant. Die Suite zeichnet sich durch die Plastizität, melodische Vielfalt und Eleganz der Musik aus. Am lebhaftesten sind die lyrischen Tänze, deren Melodie von romantischen Anklängen durchdrungen ist. Die Tänze der Naina-Mädchen sind das erste Beispiel für ein so genanntes klassisches Ballett in russischer Musik (im Gegensatz zu den Charaktertänzen, die auf nationalen Alltagstänzen basieren).

Das Finale des dritten Aktes beginnt mit einer ausgedehnten Ensembleszene, an der Ratmir, Gorislawa, Ruslan, der im Schloss erscheint, und die Mägde von Naina beteiligt sind. Hier geraten Ratmir und Ruslan völlig in den Bann von Naina; unter diesem Einfluss wird Ratmir sorglos und Ruslan wird vertrieben. Die Musik wird durch Chromatik komplexer und verliert ihre tonale Stabilität. Das Ensemble wird durch das Erscheinen von Finn unterbrochen, woraufhin ein Quartett (Finn, Ruslan, Ratmir und Gorislawa) erscheint, das seine allgemeine Freude über das Wiedersehen mit Ljudmila zum Ausdruck bringt. Das Quartett steht in starkem Kontrast zur vorherigen Szene. Die Verzauberung durch Naina hat sich verflüchtigt. In der Musik sind die tonalen Wanderungen und würzigen Harmonien verschwunden. Sie hat einen leichten, feierlichen Charakter angenommen.

Der **vierte Akt** zeigt die Figuren wie der dritte in einer Fantasiewelt, allerdings nicht mehr bei Naina, sondern bei Tschernomor. Die Handlung beginnt mit einer großen **Szene von Ljudmila in Tschernomors Garten**.

Während Puschkin seiner Heldin gegenüber eine scherzhafte, herablassende Haltung einnahm und sie trotz ihrer Treue zu Ruslan auch unter den neuen Umständen als naives und kokettes Mädchen darstellte, zeigt Glinka Ljudmila im vierten Akt gereift und erwachsen. In der Zeit ihrer Prüfungen eröffnen sich neue Facetten ihres Charakters: ihr Stolz und ihre Stärke. Die Musik füllt sich mit Dramatik. Innerhalb der melodischen Linie erscheinen kurze Phrasen und Ausrufe von aktiver, willensstarker Natur.

Der **vierte Akt** zeigt die Figuren wie der dritte in einer Fantasiewelt, allerdings nicht mehr bei Naina, sondern bei Tschernomor. Die Handlung beginnt mit einer großen **Szene von Ljudmila in Tschernomors Garten**.

Puschkin behält eine scherzhafte, herablassende Haltung gegenüber seiner Heldin bei und stellt sie trotz ihrer Treue zu Ruslan auch unter den neuen Umständen als naives und kokettes Mädchen dar. Im vierten Akt zeigt Glinka Ljudmila gereift und erwachsen. In der Zeit ihrer Prüfungen eröffnen sich neue Facetten ihres Charakters: ihr Stolz und ihre Stärke. Die Musik füllt sich mit Dramatik. Innerhalb der melodischen Linie erscheinen kurze Phrasen und Ausrufe von aktiver, willensstarker Natur.

121 **Vivace**  
Людмила

Без-ум-ный вол-шеб-ник! Я дочь Све-то-за-ра,

*sf p sf p sf p sf p sf p*

Die Stärke und Tiefe der Gefühle und die Bedeutung, die Ljudmila erlangt, spiegeln sich auch in der Größe dieser Szene im vierten Akt wider. Eine Reihe von Episoden wird von einem einzigen Atemzug durchdrungen. Die große Szene ist wie ein Rondo aufgebaut, in dem die Hauptepisode (Refrain) das Thema von Ljudmilas Leiden (Beispiel 122) und seine Varianten sind.

122 **(Allegro agitato)**  
Людмила

Вда-ли от-ми-по-го-в-не

по-ле за-чем мне жить,

Die langsame, lyrische Episode innerhalb einer Szene - die Arie „Oh du, mein Teil, mein Schicksal“ - ist von aufrichtiger Traurigkeit erfüllt. Hier zeigt sich die nationale Originalität der Musik besonders deutlich, und es entsteht das für das Genre des „russischen Liedes“ typische Bild der Klage eines Mädchens. Die sanfte, gesungene Melodie, die weichen, fließenden Phrasenenden, die Chromatismen, die gitarrenartige Begleitung - all das ist typisch für eine häusliche Romanze. Glinka verstärkte den lyrischen Klang der Musik noch, indem er die Struktur mit Polyphonie sättigte und die Solovioline die Stimme widerhallen ließ (zusammen bilden sie einen Kanon). Am Ende der Arie gibt es eine große dramatische Steigerung.

Nach einem Moment elegischer Traurigkeit kehrt wieder ein aktiver, energischer Tonfall zurück. Am Ende der Szene wendet sich Ljudmila, von Empörung ergriffen, mit einem zornigen Vorwurf an Tschernomor („Verrückter Zauberer, ich bin Swetosars Tochter“), wobei ihre Intonation dem Rhythmus eines schnellen Marsches unterworfen wird, der schwungvoll und von kühner Entschlossenheit erfüllt ist.

Die Solo-Episoden dieser Szene sind mit Chören von Meerjungfrauen, Blumen und Tschernomors Jungfrauen durchsetzt und manchmal kombiniert. Diese Chöre bezaubern durch ihre Schönheit, Sanftheit und Transparenz. Die schwankenden, sich wiegenden Klänge erwecken einen unrealistischen Eindruck. Glinka fügte eine Glasharmonika<sup>1</sup> in das Orchester ein, deren Klänge der Musik eine zauberhafte Note verleihen.

<sup>1</sup> In modernen Orchestern wird ihr Part von einer Celesta gespielt.

Einer der Refrains - ein besonders zartes Wiegenlied - beschließt diese Szene.

Plötzlich wird die Stille von den Klängen einer Blaskapelle durchbrochen, die auf der Bühne erscheint und sich zum Sinfonieorchester gesellt. Der **Marsch Tschernomors** beginnt. Tschernomor ist eine stumme Figur und der Marsch ersetzt im Wesentlichen die Arie, die sein Porträt hätte darstellen können.

Die erste kantige Phrase des Marsches malt ein Bild, das furchterregend und phantasievoll zugleich ist. Sie wird vom gesamten Orchester in Oktavverdopplungen gespielt. Darauf antworten ruckartige Akkorde in einem transparenteren Klang, der einen komödiantischen Unterton hat. Diese Grundelemente des Marsches - kraftvolles Unisono und leichte Akkorde, die ein Hüpfen darstellen - werden dann mehrmals nebeneinander gestellt. Es ist, als ob der Gnom sein Bestes gibt, um mächtig zu erscheinen, während er in Wirklichkeit schwach und damit lächerlich ist.

Glinka unterstreicht die phantastische Erscheinung von Tschernomor durch den Einsatz ungewöhnlicher Ausdrucksmittel. Gleich zu Beginn des Marsches ist es schwierig, seine Tonalität zu bestimmen. Hier gibt es Anzeichen von E-Dur, a-Moll, C-Dur, e-Moll und cis-Moll. Am ehesten liegt die Vermutung nahe, dass der Marsch in a-Moll<sup>1</sup> geschrieben wurde, allerdings unter Verwendung von chromatischen Schritten - Einleitungstönen anderer Tonarten.

<sup>1</sup> B. W. Assafjew bezeichnete den Marsch als C-Dur.

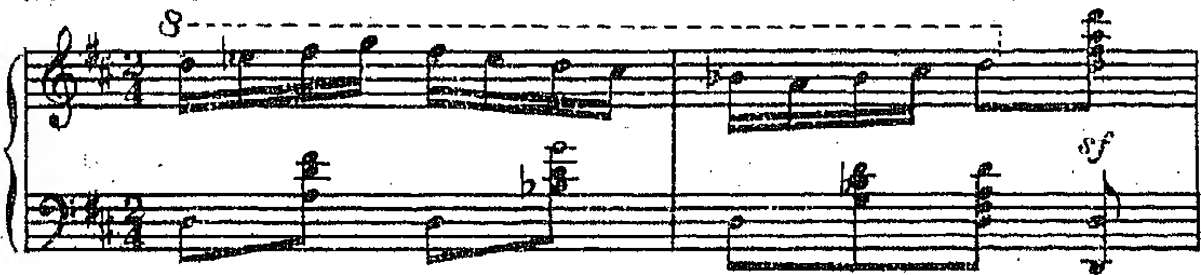
Die Verwendung von erweiterten Dreiklängen erinnert immer wieder an die chromatische Tonleiter aus der Szene von Ljudmilas Entführung<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> In den Stufen einer Ganztonleiter kann man nur einen erweiterten Dreiklang bilden.

Ungewöhnlich sind auch die Orchesterfarben, vor allem im Mittelteil des Marsches - dem Trio (es wird zweimal wiederholt, so dass eine doppelte dreiteilige Form entsteht), in dem die Glocken spielen.

**Orientalische Tänze.** Auf Tschernomors Marsch folgt die zweite Tanzsuite der Oper, die im Gegensatz zur ersten aus verschiedenen national gefärbten Volkstänzen besteht (das sogenannte Charakterballett). Sie werden von Sklaven, den Gefangenen Tschernomors, aufgeführt und charakterisieren somit nicht den bösen Zauberer, sondern Vertreter verschiedener orientalischer Völker. Der stürmische, geschmeidige türkische Tanz wechselt mit dem energischen und anmutigen arabischen und schließlich dem feurigen und kochenden Lesginka, wobei sich die Bewegung vom ersten bis zum letzten Tanz beschleunigt und am Ende zu einem Wirbelwind wird. Die eigentümlichste **Lesginka** wird darin durch zwei Melodien entwickelt, die Glinka von dem berühmten Künstler I. K. Aiwasowski aufnahm, der sie auf der Krim hörte (Beispiel 123a, b).

123a Allegro vivo



123b



Die Lesginka schließt mit einer außergewöhnlich originellen Coda (Vivace), die den Klang orientalischer Volksinstrumente mit ihrem typischen Leersaitenspiel, das in Quinten gestimmt ist, wiedergibt. Vor diesem Hintergrund pfeifen die chromatischen Passagen zügig.

Die Lesginka wird durch Ruslans Signalruf (ein Trompetensolo hinter der Bühne) unterbrochen und geht direkt in den Chor der Sklaven über, die ängstlich den Zweikampf des Recken mit Tschernomor beobachten. Die Szene ist auf den Gegenüberstellungen und Kollisionen von Ruslans aufsteigenden punktierten Offensivmotiven und Tschernomors absteigender celotoner Tonleiter aufgebaut, die in dem Moment, in dem Ruslan mit Tschernomors Bart vorbeifliegt, einen Tonumfang von drei Oktaven umfasst. Im Großen und Ganzen zeichnet der Chor jedoch weniger ein Bild der Schlacht als vielmehr der Verwirrung, die das gesamte zauberhafte Reich verschlungen hat.

Ruslans Ansprache an die schlafende Ljudmila steht im Mittelpunkt des Finales des vierten Aktes. Sie wird von einem Klarinettensolo begleitet. Die Musik drückt zunächst Ruslans Verzweiflung aus und dann den Ausbruch der Eifersucht bei dem Gedanken, dass Tschernomor die Liebe der Fürstin gewonnen haben könnte. Die ganze Szene ist dramatisch und verleiht Ruslans Charakter neue Farben, denn sie zeigt ihn in einer Zeit großer emotionaler Verzweiflung.

**Fünfter Akt.** Zweites Bild. Das alte Kiew. Das Volk von Kiew trauert um die Fürstin. **Der erste Chor** - „O du, lichtvolle Ljudmila“ - ähnelt mit seinem kraftvollen Klang und seinem majestätischen, epischen Charakter ein wenig der Einleitung der Oper, unterscheidet sich aber von deren Recken-Chören durch seinen anderen, trauernden Charakter.

**Der zweite Chor**, „Der kleine Vogel wacht am Morgen nicht auf“, ist weicher, elegischer und hat „Züge einer häuslichen Romanze“.

Die Szene des Erwachens von Ljudmila ist wunderbar poetisch. Die helle, bezaubernde, zarte Melodie, die zuerst Ruslan erklingt, wird von Ljudmila (zunächst mit tiefer Stimme) wiederholt und wandert dann von einer Figur zur nächsten als Vorbote von Freude und Glück. Die Stimmen der Anwesenden verschmelzen zu einem harmonischen Ensemble. Über ihnen erklingen Ljudmilas Rouladen, während sie eine Hymne aus Ruslans zweitem Thema singen.

124 [Adagio]  
Л ю д м и л а



раз - лу - ке ко - нец!

Die Oper endet mit einem mächtigen, jubelnden Finale, dessen allgemeiner Charakter, wie Glinka es beschrieb, „Kraft und Glanz“ ist. Das Finale von Ruslan und Ljudmila erinnert in seiner Monumentalität an den Schluss von Glinkas erster Oper, doch seine Besonderheit ist der kochende, ungestüme Satz (tempo prestissimo). Dieser Satz wird von den ersten kraftvollen Eröffnungsakkorden des gesamten Orchesters eingeleitet, die mit den skalenartigen Passagen der Violinen verwoben sind. Das Finale ist in Form eines Rondos aufgebaut. Sein Hauptthema wird vom Orchester gespielt, begleitet von Akkorden des Chores.

Diese freudig-lebendige, vorwärtsstürmende Melodie ist voller fröhlicher Begeisterung und Ekstase. Sie basiert auf einer Variante von Bajans „Recken“-Sexten, der hier einen äußerst aktiven und progressiven Charakter annimmt. So sind alle heroischen und patriotischen Szenen der Oper intonatorisch miteinander verbunden.



125 [Prestissimo]

Der letzte Teil des Hauptthemas des Finales unterscheidet sich von den vorangegangenen Teilen. Es ist eine Coda, in der die allgemeine Lebendigkeit noch verstärkt wird. Der Orchesterteil, der das Hauptthema kontrapunktiert, ist mit Wendungen aus der Lesginka (dem zweiten Thema) verwoben.

Die Abwechslung und Verschmelzung orientalischer und russischer Themen im Finale der Oper kann als Ausdruck der Idee einer fruchtbaren Interaktion verschiedener Kulturen gesehen werden.

126 Prestissimo

Die Idee des Finales ist die Verherrlichung des Vaterlandes und des jungen Paares. So verschmelzen die beiden Hauptlinien der Oper - die patriotische und die lyrische - noch einmal und endgültig.

**Ouvertüre.** Die brillante Ouvertüre zur Oper „Ruslan und Ljudmila“ ist eines von Glinkas größten symphonischen Werken. Sie wurde vom Komponisten nach der gesamten Oper komponiert und enthält eine Verallgemeinerung ihrer Grundideen. Wie die Ouvertüre zu „Iwan Sussanin“ ist sie auf den Themen der Oper aufgebaut, die meisterhaft entwickelt werden.

Die Ouvertüre (in D-Dur) ist in Sonatenform geschrieben. Sie zeichnet sich durch Faszination und Brillanz, beispielhafte Klarheit der Struktur, Relief der Themen und Prägnanz der Darstellung aus.

Die Eröffnungstakte, der Hauptteil der Ouvertüre und der Beginn des Verbindungsteils sind vollständig aus dem Finale des 5. Aktes übernommen. Glinka nannte die ersten Eröffnungsakkorde Recken-Faustschläge. Diese Akkorde bilden eine plagale Wendung (Tonika - Subdominante - Tonika), dank derer die Ouvertüre sofort ein russisches Nationalkolorit erhält. Im Bass erscheint ein Quart-Chor, der später in der Ouvertüre eine wichtige Rolle spielen wird.

127    **Presto**



Die Eröffnungsakkorde verleihen dem Satz einen mächtigen Schwung, und von den ersten Takten an fliegt die Musik, wie Glinka es ausdrückte, „mit allen Segeln“.

Unaufhaltsam in seinem Vorwärtsdrang verkörpert der Hauptteil auch ein reckenhaftes, heroisches Bild (siehe Notenbeispiel 125). Der Beginn des Verbindungsteils baut auf Imitationen der Hauptmaserung des Hauptteils auf. Doch dann wird der Fluss der Musik plötzlich zweimal von bedrohlichen Akkorden unterbrochen, die ihren Lauf verlangsamen. Im Bass erscheint der E - D - C - Abschnitt von Tschernomors Ganztonleiter. Dies ist die erste Warnung vor den Gefahren, die den Helden drohen.

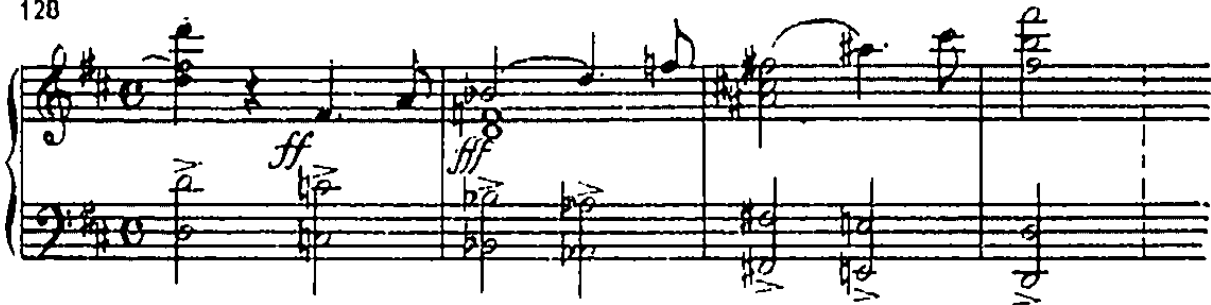
Der Seitenteil (in F-Dur) basiert auf dem zweiten Thema aus Ruslans Arie: „O Ljudmila, Lel versprach mir Freude.“ Mit dieser Melodie, die von den Celli melodios gesungen wird, erhält die Musik der Ouvertüre einen lyrischen Fluss, der mit der Idee der Treue in der Liebe verbunden ist.

Die Begleitstimme geht direkt in die Durchführung über, deren Beginn durch Akkorde und wie aus der Ferne erklingende Einleitungspassagen gekennzeichnet ist, so dass das schnelle Laufen keinen Moment lang aufhört. Aus dem unteren Register erhebt sich eine Welle von Echos verschiedener Stimmen mit dem Chor aus der Nebenstimme, doch unerwartet steht ihr ein Hindernis im Weg - die „Akkorde der Erstarrung“, die später bei der Entführung von Ljudmila erklingen werden. Wieder gibt

es also einen dramatischen Moment, der Geist von Tschernomor taucht auf. Doch der Ansturm der reckenhaften Energie überwindet die Hindernisse. Die Quart-Schläge aus der Einleitung (gespielt von den Pauken) erscheinen im Bass und ein neuer sprudelnder Strom von Klängen entsteht, der zum Thema des Hauptteils führt.

Die Reprise beginnt. Der Nebenteil steht in einer anderen Tonart als die Exposition, aber immer noch in der Dominanttonart (A-Dur) und nicht in der Haupttonart, wie es normalerweise der Fall ist. Der Satz ist somit unvollständig, und es ergibt sich die Notwendigkeit eines zusätzlichen Abschnitts - einer Coda. Hier kommt es zum endgültigen Aufeinanderprallen des russischen Recken-Bildes mit einer feindseligen phantastischen Kraft. Zweimal durchlaufen die Posaunen in den Bässen eine volle Chorskala.

128

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score features a series of chords and melodic lines. Dynamic markings include 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano). The music is characterized by a strong, rhythmic pulse, particularly in the bass line, which includes a full chromatic scale (Chorskala) as mentioned in the text.

Danach aber werden mit triumphalem Jubel die wichtigsten Intonationen des Hauptthemas und der Einleitung endgültig bestätigt. So verkörpert die Ouvertüre die optimistische Idee der gesamten Oper - das Gute triumphiert über das Böse, und die Macht triumphiert über die Intrige.

Die Oper „Ruslan und Ljudmila“ hat, wie „Iwan Sussanin“, einen klaren ideologischen und dramaturgischen Konflikt. Einerseits wird die Welt der alten Rus gezeigt, die positiven Charaktere sind Ruslan, Ljudmila und ihre Freunde. Auf der anderen Seite werden die phantastischen Figuren Tschernomor und Naina gezeigt, die ihnen feindlich gegenüberstehen.

Anders als die erste basiert Glinkas zweite Oper jedoch nicht auf wahren historischen Ereignissen, sondern auf einem Volksepos. Dies erklärt auch die Besonderheiten ihrer Dramaturgie, die man als episch bezeichnen kann.

In „Ruslan und Ljudmila“ wirkt sich der Konflikt nicht so deutlich auf den äußeren Ablauf der Ereignisse aus wie in der ersten Oper. Er manifestiert sich selten in direkter Handlung und entfaltet sich anders als bei „Iwan Sussanin“. Der erste Akt enthält die Darstellung der Hauptfiguren und den Schauplatz der Handlung - die Entführung von Ljudmila. Dieses Ereignis führt jedoch noch nicht zu einem Aufeinandertreffen und einem Kampf zwischen den gegnerischen Kräften. Was folgt, ist eine Reihe von einzelnen Szenen - Phasen und Episoden der Wanderschaft der Helden. Im zweiten Akt beginnen phantastische Bilder aufzutauchen, im dritten Akt verdichten sich die Elemente der magischen Fiktion, im vierten Akt treten sie in vollem Umfang auf. Erst hier kommt es zum einzigen Zusammenstoß zwischen Ruslan und Tschernomor, woraufhin im fünften Akt die Bilder der realen Welt zurückkehren und die Auflösung erfolgt.

So ist die Entfaltung von „Ruslan und Ljudmila“ durch das Fehlen einer ununterbrochenen dramatischen Handlung gekennzeichnet, in der jede aufeinanderfolgende Szene unweigerlich aus der vorangegangenen hervorgeht, während sich die Spannung aufbaut und die Oper allmählich ihren Höhepunkt erreicht. Wie in den volkstümlichen Epen (Heldenepen, Märchen) wechseln sich hier

die Bilder ab - umfangreich, entfaltet und vollständig. Einige von ihnen, wie die Einleitung und das Finale, sind völlig statisch und ohne Handlung. In ihrem Wechsel und ihrer Gegenüberstellung verkörpert sich die allgemeine Idee der Oper. Ein solcher Aufbau ist typisch für das Oratorium, wie es auch Glinkas „Ruslan und Ljudmila“ darstellt.

Die Komposition ist ausgewogen und rund. Vom Anfang bis zum Ende der Oper spannt sich ein großer Bogen: die Handlung beginnt und endet mit großen Volksszenen (der Einleitung und dem Finale). Das haben wir zum ersten Mal in „Iwan Sussanin“ gesehen, das also auch Merkmale eines epischen Dramas, eines Oratoriums aufweist. In „Ruslan und Ljudmila“ ist die Einleitung jedoch noch monumentaler, und die Einrahmung ist noch ausgeprägter, da die Ouvertüre musikalisches Material aus dem Finale enthält.

In „Ruslan und Ljudmila“ lassen sich zwei große dramatische Linien erkennen.

Eine davon ist heroisch-patriotisch, reckenhaft. Sie reicht von der Einleitung mit Bajans Liedern und Volksschören, die die Macht des Vaterlandes preisen, über Ruslans Monolog auf dem Totenfeld (zweiter Akt), Ljudmilas Tadel an Tschernomor und Ruslans Duell mit Tschernomor bis zum Finale des fünften Aktes. Der heroische Charakter dieser Szenen wird durch komödiantische Szenen, in denen der feige Farlaf dargestellt wird, aufgelockert.

Eng mit dieser Linie verbunden ist die lyrische Linie, die die Idee der Treue in der Liebe trotz aller Prüfungen verkörpert. Die lyrische Linie beginnt in der Einleitung (das erste Lied von Bajan und die Zeilen von Ruslan und Ljudmila), setzt sich in Ljudmilas Kavatine, der Szene der Segnung des Brautpaares (mit dem Chor „Lel geheimnisvoll“), Finns Ballade, Ruslans Monolog, der Verführung im Schloss von Naina und Ljudmila in den Gärten von Tschernomor fort und endet in Ljudmilas Erwachen und im Finale (der Verherrlichung des jungen Paares). Die gleiche Idee der Treue in der Liebe zeigt sich in der Beziehung zwischen Ratmir und Gorislawa.

Beide Linien - die heroisch-patriotische und die lyrische - verschmelzen im Finale. Ihre Entwicklung führt zum Triumph der optimistischen Idee vom Sieg des Guten über das Böse, des Lebens über die ihm feindlich gesinnten Kräfte.

Bei der Darstellung der Figuren in der Oper entwickelt Glinka die in „Iwan Sussanin“ entwickelten Prinzipien weiter. Wie dort sind die positiven Charaktere mit dem ganzen Reichtum der Vokalmusik ausgestattet. Die Melodien und Harmonien, die sie charakterisieren, zeichnen sich durch ihre harmonische Klarheit, Sicherheit und Nachhaltigkeit aus. Die negativen phantastischen Charaktere werden fast ausschließlich durch Instrumentalmusik verkörpert: Naina singt mit einer trockenen Stimme mit nur zwei Noten, und Tschernomor ist ein stummer Charakter, der keinerlei stimmliche Merkmale aufweist. Sie werden durch scharfe Dissonanzen und ungewöhnliche Kombinationen und Abfolgen von Klängen dargestellt.

Die Menschen in „Ruslan und Ljudmila“ sind, entsprechend der Handlung, nicht so vielfältig wie in der ersten Oper - sie werden hauptsächlich in Szenen von Ritualen und festlichen Feiern gezeigt. Obwohl sein Bild in „Ruslan und Ljudmila“ nicht in aktiver Handlung zum Ausdruck kommt, fungiert das Volk auch hier als oberster Richter über alle Protagonisten und ihre Handlungen, der sie beurteilt, inspiriert und leitet.

Der mutige und zarte Ruslan, die schelmische, aber tief empfindende Ljudmila, der glühende und träge Ratmir, die leidenschaftliche und hingebungsvoll liebende Gorislawa, der inspirierte Bajan, der weise Finn - jeder von ihnen erscheint als ein lebendiges, realistisches Bild. Die Hauptfiguren der Oper - Ruslan und Ljudmila, wie

die Helden von „Iwan Sussanin“ - sind die Verkörperung der besten menschlichen Eigenschaften.

Die wichtigsten Etappen in der Entwicklung der Figuren sind die fertig entwickelten Arien (Ljudmila, Finn, Farlaf, Ruslan, Ratmir, Gorislawa), die in der gleichen gemächlichen, epischen Abfolge aufeinander folgen wie die Szenen und Schauplätze.

Einige Charaktere entwickeln sich im Laufe der Oper (wie z. B. Ljudmilas Entschlossenheit), aber das ändert nichts an der Substanz der Figuren.

Die Helden von „Ruslan und Ljudmila“ sind ebenso wie die von „Iwan Sussanin“ organisch mit dem Volk verbunden. Dies zeigt sich deutlich in der Musik. Ihre Partien sind in der Intonation oft an russische Volkslieder angelehnt und stehen in Verbindung mit den Volkschören der Oper (Einleitung und Finale). Ruslan und Ljudmila treten bei mehreren Gelegenheiten gemeinsam mit dem Chor auf.

Wie in seiner ersten Oper hat Glinka in „Ruslan und Ljudmila“ verschiedene Gattungen des russischen Volksliedes wiedergegeben, darunter auch alte, aus der Antike stammende Gattungen - Rituale, Heldenepen und Sprichwörter, - was durch das antike Thema der Oper bedingt ist. Gleichzeitig verwendet er in einigen Episoden der Oper die Formen und Intonationen seiner zeitgenössischen Lieder - Romanzen und lyrische Bauernlieder, die in einer städtischen Umgebung widergespiegelt werden.

Glinka zitiert nicht ein einziges Mal authentische russische Volksmelodien. Er stützt sich auf ihre modalen und rhythmischen Merkmale und verleiht ihnen nicht nur eine Melodie, sondern auch eine Harmonie (plagale Wendungen).

Der Komponist wendet sich auch den Liedern der orientalischen Völker zu. Er zitiert sie zum Teil in ihrer ursprünglichen Form (Lesginka und andere), schafft aber auch seine eigenen Melodien in ihrem Geist. Glinka vermittelt die Einzigartigkeit dieser Musik mit einer solchen Subtilität, Sorgfalt und Sensibilität, wie es kein anderer europäischer Musiker vor ihm getan hat. Die orientalischen Szenen von „Ruslan und Ljudmila“ eröffneten dem europäischen Publikum eine ganz neue Welt musikalischer Bilder. Sie markierten den Beginn der „russischen Musik über den Orient“ (B. Assafjew). Diese Linie wurde später von Borodin, Rimski-Korsakow und anderen Komponisten brillant weiterentwickelt.

Glinka verwendet in „Ruslan und Ljudmila“ Melodie und Rezitativ nach demselben Muster wie in seiner Oper „Iwan Sussanin“. Insbesondere entwickelt und vervollkommnet er seine Errungenschaften auf dem Gebiet des melodiosen Rezitativs, das auf der Intonation russischer Lieder basiert (das beste Beispiel ist Ruslans Monolog „O Feld, Feld“).

Die märchenhafte Geschichte mit den Wanderungen der Figuren durch wundersame Länder und magische Gefilde bot einen breiten Raum für Glinkas große schöpferische Phantasie. In „Ruslan und Ljudmila“ erreicht er eine außergewöhnliche Vielfalt und Lebendigkeit der Bildmomente: er zeichnet das Schlachtfeld, Nainas Zauberschloss, Tschernomors Gärten mit wunderbaren Bäumen und Blumen, den Festzug des Gnoms, und illustriert auch die Bilder, die sich in den Geschichten von Finn und dem Oberhaupt und im Chor der Jungfrauen von Naina abspielen.

Die Musik in diesen Szenen verblüfft durch ihre Bildhaftigkeit, ihren Ideenreichtum und ihre Farbenpracht. Insbesondere macht Glinka, wie die Romantiker, ausgiebig Gebrauch von farbigen harmonischen Gegenüberstellungen (vor allem von Akkorden, die durch eine große Terz getrennt sind), dem Spiel mit Registern und dem Wechsel verschiedener Arten von Strukturen.

Orchestrale Mittel spielen eine besondere Rolle bei der Schaffung malerischer Bilder. Glinka steht auf diesem Gebiet auf einer Stufe mit den höchsten Leistungen

der Romantiker (z.B. Berlioz). Meisterhaft setzt er die brillanten oder dumpfen Klangfarben, die schimmernden oder blendend hellen Töne, das dichte oder transparente Gewebe des Orchesters ein. In einer Reihe von Fällen erhalten diese oder jene instrumentalen Klangfarben auch eine charakteristische Bedeutung. Einige Figuren werden ständig von Soloinstrumenten oder Instrumentengruppen begleitet. Ruslan wird oft von dem warmen Klang der Klarinette begleitet, Ljudmila von den leichten Flötenpassagen oder dem innigen Gesang der Violine und Gorislawa von den traurigen Klängen des Fagotts. Ratmir wird mit dem „schwülen“ und leidenschaftlichen Timbre des Englischhorns assoziiert und der „stachelige“ Klang der Stakkato-Holzblasinstrumente hilft, die böse Naina darzustellen.

Glinka schuf zwei Arten der klassischen russischen Oper: das heroische musikalische Volksdrama und die volkstümliche märchenhafte Oper. Beide Typen wurden in den Werken russischer Komponisten weiter entwickelt.

Die Tradition von „Iwan Sussanin“ wurde in den Opern „Judith“ von Serow, „Boris Godunow“ von Mussorgski und „Das Mädchen von Pskow“ von Rimski-Korsakow fortgesetzt. Die in dieser Oper von Glinka enthaltenen dramatischen Elemente hatten auch einen gewissen Einfluss auf Komponisten wie Dargomyschski und Tschaikowski.

Von „Ruslan und Ljudmila“ führt eine direkte Linie zu den legendären Märchenoperen von Rimski-Korsakow, insbesondere „Sadko“ und „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch“. Die von Glinka entwickelten Prinzipien des epischen Musikdramas (und auch seine Methode zur Darstellung von Bildern aus dem Orient) hatten einen starken Einfluss auf Borodin, der seine Oper „Fürst Igor“ dem Komponisten von „Ruslan und Ljudmila“ widmete. Dieselben Prinzipien bildeten auch die Grundlage für Borodins Sinfonien - die ersten Beispiele einer neuen Art von Sinfonie - der Epik.

Die russische Musikkritik hat die beiden Opern Glinkas wiederholt verglichen und gegenübergestellt. In den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts vertraten Serow und Stassow unterschiedliche Ansichten über Glinkas Operschaffen. Beide sahen in Glinka einen großen Nationalkomponisten und lobten seine historische Rolle als Begründer der klassischen russischen Oper. Stassow betonte insbesondere die Bedeutung von „Ruslan und Ljudmila“ als musikalisches Nationalepos, während Serow (und später Tschaikowski) die Dramaturgie von „Sussanin“ als zielgerichteter und effektiver einschätzte. Er leugnete zwar nicht die Genialität der Musik in „Ruslan und Ljudmila“, hielt diese Oper aber für dramaturgisch nicht überzeugend genug. In der Hitze der Debatte übertrieben Stassow und Serow manchmal, aber die Debatten selbst trugen dazu bei, die Einzigartigkeit jeder von Glinkas Opern hervorzuheben.

Die gesamte Geschichte der russischen klassischen und sowjetischen Musik beweist eindeutig, dass beide Opern trotz ihrer Unterschiede gleich groß sind und eine enorme Rolle in der Entwicklung der Musikkunst gespielt haben.

## **SYMPHONISCHE WERKE**

Glinkas symphonische Werke bilden einen relativ kleinen Band, aber einen außerordentlich wertvollen und wichtigen Teil seines Vermächtnisses. Von seinen symphonischen Werken sind die „Kamarinskaja“, die spanischen Ouvertüren („Jota Aragonesa“ und „Eine Nacht in Madrid“) und die „Walzer-Fantasie“ sowie die

symphonischen Nummern aus der Musik zur Tragödie „Prinz Holmsky“ besonders interessant.

Glinkas symphonische Werke zeichnen sich durch ihre inhaltliche Vielseitigkeit und den Reichtum der Bildsprache aus. Der Komponist hat seinen Werken kein Handlungsprogramm gegeben (die Musik zu „Holmsky“, die mit einem dramatischen Werk verknüpft ist, ist ein separates Beispiel), sondern er hat sie auf ganz bestimmte Prototypen aus dem Leben gestützt. Er schuf Skizzen des russischen Volkslebens und der Volksfiguren, vermittelte seine Eindrücke vom Alltag und der Natur Spaniens und offenbarte seine persönlichen Gefühle im Zusammenhang mit bestimmten Ereignissen.

Glinkas symphonische Musik besticht durch ihre Großzügigkeit und Farbenpracht, ihre Konvexität und Konkretheit der Bilder. In einer Reihe von Fällen werden musikalische und bildnerische Techniken verwendet.

Das wichtigste Merkmal von Glinkas symphonischen Werken ist, dass sie für alle zugänglich und demokratisch sind. „Es scheint mir, - schrieb er, -dass es möglich ist, die Anforderungen der Kunst mit den Anforderungen des Zeitalters zu verbinden und unter Ausnutzung der Verbesserungen bei den Instrumenten und der Aufführung Stücke zu schreiben, die gleichermaßen für Kenner und das gemeine Publikum geeignet sind<sup>1</sup> ...“

<sup>1</sup> D.h. zugänglich, verständlich.

Der Inhalt und die Ziele von Glinkas symphonischem Werk führten dazu, dass er Volkslieder und -tänze in großem Umfang verwendete. In der „Kamarinskaja“-Ouvertüre und der Spanischen Ouvertüre führte er authentische Volksmelodien ein. Glinka verarbeitete sie nicht nur, er entwickelte sie mit den höchsten Formen der klassischen Berufsmusik. Er fand Methoden der symphonischen Entwicklung, die der Natur der Volksmelodien selbst entsprachen: Variationsentwicklung und polyphone Anreicherung.

Glinkas Orchestrierung, die auf sorgfältig entwickelten und tief durchdachten Prinzipien<sup>1</sup> beruht, zeichnet sich durch einen hohen Wert aus.

<sup>1</sup> Diese sind in Serows „Notizen zur Instrumentation“ formuliert, die von Glinka niedergeschrieben wurden.

Der Komponist drückte das Grundprinzip mit den Worten aus: „Die Schönheit des musikalischen Gedankens bringt die Schönheit des Orchesters hervor.“ Als Hauptanforderung an die Orchestrierung betrachtete er die Natürlichkeit und verurteilte „Missbrauch“ und „Koketterie“, d. h. „Übertreibung“, „übermäßigen Lärm“ und „Zurschaustellung der anderen Effekte des Orchesters zum Nachteil der höchsten ästhetischen Bedeutung und Proportionalität“.

„**Kamarinskaja**“. Das bemerkenswerteste von Glinkas sinfonischen Werken und eines der originellsten Beispiele für die Kunst der Sinfonie weltweit ist die brillante „Kamarinskaja“, eine Fantasie über zwei russische Themen. In ihr fand Glinka neue Prinzipien für die russische Musik, indem er die russische Volksliedhaftigkeit in der Sinfoniemusik verkörperte. Er nutzte das Lied, um ein symphonisches Werk zu schaffen, das die wesentlichen Aspekte des Volkslebens und -charakters widerspiegelt.

Glinkas „Kamarinskaja“ ist nicht nur ein lebendiges Bild des russischen Dorflebens. Es offenbart den unerschöpflichen Reichtum der schöpferischen Phantasie der

Menschen und verkörpert typische Merkmale ihres Charakters - eine Verbindung von Nachdenklichkeit mit gesunder Fröhlichkeit und saftigem Humor.

Neu waren auch die Methoden der symphonischen Entwicklung des russischen Volksliedes, die Glinka in „Kamarinskaja“ verwendete. Die wichtigste davon war die ununterbrochene intonatorische Entwicklung, die zur Schaffung neuer und kontrastreicher melodischer Formationen aus einem einzigen melodischen Korn führte. Diese Methode wurde von Glinka als Ergebnis seines eingehenden Studiums der Merkmale von Volksliedern gefunden, bei denen der Grundgesang in der Regel einer freien melodischen Entwicklung unterworfen ist.

„Kamarinskaja“ ist eine Variation über die Themen zweier russischer Volkslieder (es handelt sich also um eine doppelte Variation). Das eine ist ein Hochzeitslied „Von jenseits der Berge, hoher Berge“, das andere ist ein „Kamarinskaja“-Tanzlied. Sie unterscheiden sich nicht nur im Genre, sondern auch im Charakter: das erste ist lyrisch, nachdenklich und melodios, während das zweite fröhlich und lebhaft ist, das erste langsam, das zweite schnell. Dieses Nebeneinander ist typisch sowohl für die Volksmusik als auch für viele Werke russischer Komponisten, die Zeitgenossen Glinkas waren. Doch trotz aller Kontraste in den Liedern erkannte Glinka ein gemeinsames Merkmal in ihrer melodischen Struktur - das Vorhandensein eines absteigenden, progressiven Fortschreitens in Quarten.



Dies ermöglichte es ihm, die beiden Melodien bei ihrer Entwicklung zusammenzuführen. Das langsame, liedhafte Thema ist den langen Volksliedern nachempfunden. Ganz am Anfang der Fantasie, unmittelbar nach einer kurzen Einleitung, ist es unisono - eine Art Sologesang. Es folgen drei Variationen (Liedpaare), in denen ein Chor einsetzt: zur unveränderten Grundmelodie gesellen sich neue melodiosen Nebenakkorde, die ihr intonatorisch verwandt sind. In ähnlicher Weise variiert sie auch bei ihrem zweiten Auftritt - in der mittleren Episode von „Kamarinskaja“ (in F-Dur).

Das Tanzthema entwickelt sich auch teilweise polyphon - durch Variation der Begleitung, die in verschlungenen Unterchören erscheint. Ein Beispiel dafür ist die aufsteigende Stimme eines scherzhaft-lebhaften Charakters.

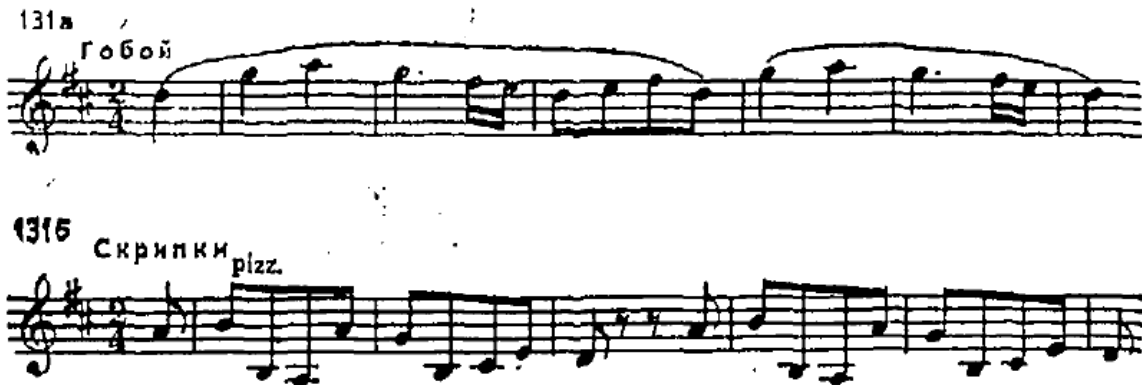




Sie klingt unter und über dem Thema, tauscht mit ihm die Plätze.

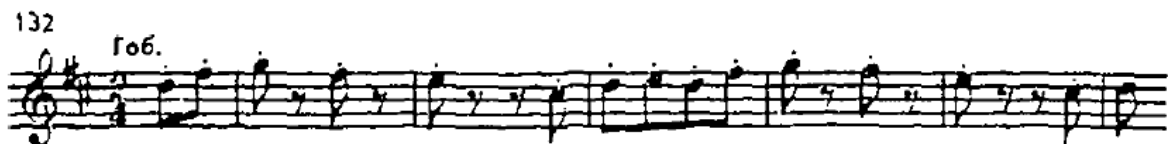
In den ersten sechs Variationen bleibt das Tanzthema unverändert, nur die Begleitung entwickelt sich.

In den folgenden Durchführungen ändert das Thema bereits seine melodische Form. Zum Beispiel wird es durch eine gemusterte Verzierung bereichert, die an Figuren erinnert, die in der Praxis von Volksmusikern (Balalaikaspielern) üblich sind. Aber andere Veränderungen sind am bedeutendsten. In einigen Variationen tauchen neue Melodien auf, die mit dem Thema verwandt sind. Einige von ihnen werden dann unabhängig entwickelt.



Glinka variiert also nicht einfach das Volksliedthema, sondern gibt ihm einen qualitativen Schub. Dies deutet auf eine symphonische Entwicklung in „Kamarinskaja“ hin.

Die letzte der neuen Transformationen des Tanzthemas ist dem Thema des langsamen Hochzeitsliedes sehr ähnlich.



Dadurch wird sichergestellt, dass das Tanzthema unaufdringlich in ein langsames Thema übergeht. Auf diese Weise stellt Glinka geschickt die thematische Beziehung zwischen den beiden kontrastierenden Melodien her, um die intonatorische Einheit der gesamten Fantasie zu erreichen und die Kontinuität der musikalischen Entwicklung zu sichern.

Neben der ornamentalen Variation und der Entwicklung von Stimmen und Intonationen wird in „Kamarinskaja“ auch die Orchestervariation verwendet. Die Orchestrierung variiert ständig und trägt dazu bei, den Subchor der Musik hervorzuheben: Stimmen und Untertöne sind dank der Transparenz des orchestralen Gewebes deutlich hörbar. In einigen Variationen unterstreicht die Orchestrierung den russischen Volkscharakter der Themen. So beginnt das Hochzeitslied mit Holzblasinstrumenten, die wie eine Schaleika, Pfeifen und Hörner klingen, während das Tanzlied mehrmals mit Streichern wiederholt wird, die pizzicato spielen und so den Klang der Balalaika nachbilden.

Mit der Wiederkehr des Tanzthemas in seiner Haupttonart D-Dur auf dem Orgelpunkt der Dominante im Bass (A) wird der letzte Abschnitt der Fantasie

vorbereitet, der mit der Bekräftigung der Tonika D-Dur beginnt. Hier werden alle Mittel der Variation und Entwicklung des Volksliedthemas mit größter Vielfalt und Großzügigkeit eingesetzt. Dadurch wird der Schlussteil zum Höhepunkt des gesamten Werks, zu seinem Abschluss und zu einer Schlussfolgerung, die zur Einheit der gesamten „Kamarinskaja“ beiträgt.

Das Tanzthema wird hier auf unterschiedliche Weise beleuchtet, mal spielerisch, mal ernsthaft. Glinkas Erfindungsreichtum lässt immer neue Effekte entstehen. Zum Beispiel wird das unveränderte Thema mal in D-Dur, mal in g-Moll, mal in c-Moll harmonisiert. Vor diesem Hintergrund erklingen unerwartete Klänge von Waldhörnern (fis) und dann von Trompeten, die hartnäckig, wie aus dem Rahmen fallend, den Klang von C-Dur hämmern, der der Grundtonart D-Dur fremd ist und einen humorvollen Eindruck erweckt (dieser Klang erschien zuerst in dem kecken Unterton aus den ersten Sätzen des Themas - siehe Beispiel 130).

Gegen Ende nimmt die Bewegung, wie bei Volkstänzen üblich, an Fahrt auf. Das Thema wird mehrmals in verkürzter Form (3 Takte) wiederholt. Es wird von neuen Stimmen begleitet. In diesem Fall ist eine der Gegenpositionen ähnlich wie beim Hochzeitslied.

133 *Allegro moderato*

Immer mehr Instrumente kommen hinzu, als ob sich neue Mitglieder nähern und dem Tanz beitreten würden. Der Klang erreicht seine maximale Intensität und plötzlich verstummt das Orchester. Nur wie aus weiter Ferne ist ein fragend klingender Teil des Tanzes zu hören, der vom Waldhornquintett zweimal beantwortet wird. Schließlich beginnt das Thema ein letztes Mal laut zu erklingen, und das Orchester bricht mit voller Wucht ab.

Mit „Kamarinskaja“ knüpfte Glinka an die lange Tradition der Variationen über Volkslieder in der russischen Instrumentalmusik an. Und gleichzeitig markiert seine Fantasie eine völlig neue Etappe in der Entwicklung dieser Tradition. Zum ersten Mal dienen die Volksliedvariationen hier dazu, eine breite, verallgemeinernde Idee auszudrücken (die Einheit verschiedener Aspekte des russischen Volkscharakters), und auf dieser Grundlage erhalten sie eine immense innere Integrität. Obwohl Glinka nicht die für die westeuropäische Musik typischen Methoden der symphonischen Entwicklung (Motiventwicklung mit Aufspaltung des Themas, Sequenz, Modulation usw.) anwendet, erreicht er Kontinuität und einen bemerkenswerten Sinn für das Ziel. Durch den Einsatz von Variationen und Intonationsänderungen kontrastierender Themen führt er sie zusammen und vereint sie (Coda). So verbinden sich in diesem Werk Entwicklungstechniken, die für das russische Volkslied am natürlichsten und organischsten sind, mit der höchsten Kultur des musikalischen Denkens und einer großen kompositorischen Fähigkeit.

Glinkas genialer Einfallsreichtum war von grundlegender Bedeutung für die gesamte russische symphonische Musik. Die von Glinka gefundenen allgemeinen Prinzipien der symphonischen Darstellung des Volkslebens und die spezifischen Techniken zur Erläuterung und Weiterentwicklung von Volksliedthemen waren wegweisend für alle russischen Komponisten der nachfolgenden Generationen. „Es gibt viele russische symphonische Werke, - schrieb Tschaikowsky. - Und was ist das? Es ist alles in „Kamarinskaja“, so wie eine Eiche eine Eichel ist! Und die russischen Komponisten werden noch lange aus dieser reichen Quelle schöpfen, denn es braucht viel Zeit und Mühe, um ihren ganzen Reichtum zu erschöpfen.“

Die „**Jota Aragonesa**“<sup>1</sup> ist ein buntes Bild des spanischen Volkslebens.

<sup>1</sup> Die Jota ist ein spanischer Volkstanz, der besonders in der Provinz Aragonien beliebt ist.

Sie basiert auf authentischen Volksmelodien und Tanzabläufen. Sie zeichnet sich durch reiche Farben, lebhafte Kontraste, einen brillanten Klang und einen virtuosen Einsatz des Orchesters aus (Untertitel: „Brillantes Capriccio“).

Die „Jota Aragonesa“ ist in Sonatenform geschrieben. Das Stück beginnt mit einer Einleitung, in der sich triumphale und beschwörende Fanfarenrufe mit lauten und leisen (wie ein Echo wirkenden) Akkorden abwechseln, die frische und farbige harmonische Sequenzen bilden (nebeneinander stehende Dreiklänge, die durch eine hohe Terz voneinander getrennt sind). Die Bedeutung der Rufe ist noch nicht klar. Am Ende der Einleitung erklingen bedrohliche und manchmal düstere Töne (aufsteigende skalenartige Intonationen), und eine Art von Gefahr scheint sich zu nähern.



Die Einleitung endet mit einer c-Moll-Tonart. Wir erwarten dramatische Ereignisse... Doch die ernste Bedrohung weicht zurück, und plötzlich erklingt ein Tanzmotiv. Die Tonart Es-Dur klingt nach der Dominante in e-Moll besonders hell. Die Harfe und die Soloviolenen<sup>1</sup> spielen, begleitet von Pizzicato-Streichern.

<sup>1</sup> Laut Partitur ein Viertel der ersten Violinen. Wenn sie gespielt wird, wird diese Rolle normalerweise einer Violine zugewiesen.

Glinka gibt hier den Klang der Gitarre äußerst gekonnt wieder (ein anderes typisches Instrument der spanischen Volksmusik, die Kastagnetten, wird auch in der „Jota Aragonesa“ verwendet).

So beginnt die Exposition der Ouvertüre. Das Hauptthema (Refrain) ist innerlich kontrastierend: die erste Hälfte ist lebhaft und tanzbar<sup>2</sup>, während die zweite Hälfte melodischer ist.

<sup>2</sup> Derselbe Teil des Refrains wurde später von Liszt („Spanische Rhapsodie“) und Dargomytschski (Einleitung zu Lauras erstem Lied aus der Oper „Der steinerne Gast“) verwendet.

**Allegro**  
 135a **Соплирующие скрипки и арфа**

135b  
 Кл. *cantabile* **Ар.**

Ein Seitenthema (in B-Dur) besteht ebenfalls aus zwei Teilen, wobei das erste in Bewegung und harmonischer Struktur einem tänzerischen Chor ähnelt (T-T-T-D; D-D-D-T), und ein kurzes zweites Thema etwas an die melodische Hälfte des Hauptthemas erinnert.

136a  
**Кларнет** **Гобой**

136b **Скрипки**

Aufgrund seiner Ähnlichkeit mit dem Hauptthema klingt das Seitenthema wie eine Fortsetzung des Hauptthemas, ohne einen Kontrast zu bilden. Ihre Nähe wird dadurch betont, dass die Wendungen des Refrains in die Begleitung des zweiten Themas eingewoben sind. Beide Themen werden mehrfach variiert.

Die gesamte Exposition hat einen leichten, fröhlich-lebendigen Charakter. Die Entwicklung enthält jedoch auch Elemente der Dramatik. Der lebensbejahende Beginn gewinnt jedoch die Oberhand. In der Reprise regiert, abgesehen von einigen Episoden, die helle Farbe, die zuweilen eine blendende Brillanz erreicht. Die Musik ist von Sonnenlicht durchflutet; in verschiedenen Stimmen, als würden sie miteinander konkurrieren, laufen die Themen oder ihre einzelnen Teile in verschiedenen Farben und oft in verschiedenen Intonationsvarianten durch. Die erste Hälfte des Seitenthemas taucht hier nicht mehr auf, und die verbleibenden thematischen Elemente verflechten sich und verschmelzen zu einem bunten, vielfarbigen Bild.

So kombiniert der Komponist zwei Prinzipien - Variation und Sonate - in der Konstruktion und Entwicklung der „Jota Aragonesa“. Er erreicht eine Natürlichkeit und Vielfalt in der Darstellung und Entwicklung der volkstümlichen Themen, während er gleichzeitig das gesamte Werk strukturierter und ganzheitlicher gestaltet.

Die Spanischen Overtüren und Glinkas „Kamarinskaja“ legten den Grundstein für einen besonderen Typus der russischen Sinfoniemusik - den volkstümlichen Symphonismus. Dieser Typus wurde später in symphonischen Werken von Balakirew (zwei Overtüren über Themen russischer Volkslieder), Dargomyzhsky („Der Kosak“, „Baba Jaga“), Rimsky-Korsakov (eine Reihe von Werken), Borodin (Finale der Zweiten Symphonie), Tchaikovsky (Finale der Zweiten, teilweise Vierten Symphonie, der Streicherserenade und anderer Werke) und Lyadov („Acht russische Lieder für Orchester“) entwickelt.

In der „Jota Aragonesa“, wie auch in „Nächte in Madrid“, zeigte Glinka ein Muster an Einsicht in den Geist und den Charakter der nationalen Musik eines fremden Landes. Er schuf Werke, die die nationalen Merkmale der spanischen Musikkultur getreu wiedergaben und meisterhaft weiterentwickelten. Glinka war ein innovativer Künstler, der einen tiefen Respekt und Interesse für die Kreativität anderer Menschen zeigte. In Spanien selbst gelten Glinkas Overtüren als klassische Beispiele für die symphonische Interpretation der spanischen Volksmusik.

Nach Glinkas Vorbild entstanden in der Folge symphonische Overtüren, Fantasien und Bilder zu Themen aus Liedern verschiedener Nationen von Balakirew („Overtüre über ein Thema eines spanischen Marsches“ und „Overtüre über tschechische Themen“), Rimski-Korsakow („Spanisches Capriccio“), Tschaikowski („Italienisches Capriccio“) und anderen russischen Komponisten.

Die „**Walzer-Fantasie**“ wurde von Glinka im Jahr 1839 geschrieben. Die erste Fassung war für Klavier. Im Jahr 1845 orchestrierte Glinka das Stück, und 1856 schuf er die neue Orchesterfassung, in der es heute aufgeführt wird.

Glinkas „Walzer-Fantasie“ entstand aus einem bescheidenen Alltagstanz. Aber der Komponist hat einen beträchtlichen psychologischen Gehalt in die Musik gelegt, sie dramatisiert und die musikalische Form kompliziert. Aus den Walzerrhythmen entstand ein spannendes und romantisch gefärbtes Poem.

Nach einer kurzen, bravourösen Einleitung, die die Atmosphäre eines rauschenden Balls vermitteln soll, erklingt in unerwartetem Kontrast das Hauptthema. Es ist lyrisch, feminin und anmutig. Die Geigen intonieren es, Flöten und Klarinetten antworten. Die Begleitung ist leicht und transparent (Streicher). Die dreitaktige Struktur der einzelnen Glieder (anstelle der üblichen viertaktigen Struktur) erzeugt ein Gefühl von Unvollständigkeit und Vorwärtsdrängen. Diese Melodie hat etwas von dem Hauptthema des ersten Satzes von Schuberts „Unvollendeter Sinfonie“. (Obwohl die Tonart h-Moll beiden Werken gemeinsam ist), gibt es eine stimmlose Quinte (fis), die einem melancholischen Ruf ohne Antwort gleicht<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Später taucht eine ähnliche Wendung (ebenfalls in h-Moll!) in einem der Themen von Tschaikowskis Ballett „Schwanensee“ als Ausdruck der Sehnsucht und des Flehens der Jungfrau um Hilfe auf.

Und das Vorhandensein einer erhöhten Tonhöhe IV im Thema, die unaufgelöst bleibt, verleiht der Musik einen beklemmenden Klang (Beispiel 137).

## 137 Tempo di Valse



Der Tradition nach bestand die Walzerform aus einer Abfolge von Episoden („Schleife“), denen jeweils ein eigenes Thema zugeordnet war. Glinka führte neben dem Hauptthema auch eine Reihe anderer Themen ein. Darunter gibt es traurige und fröhliche, mutige und bezaubernd anmutige Themen. Sie alle folgen in einer ununterbrochenen Bewegung auf einander. Hier herrscht derselbe tänzerische Geist vor wie in den Ballettszenen aus Glinkas Opern. Es ist, als würden sich die Augen mit schwankenden, flatternden Figuren füllen. Das Hauptziel des Komponisten war jedoch keineswegs, ein äußeres Bild zu schaffen. Die farbenfrohen, flimmernden Bilder sind vielmehr nur ein Hintergrund für die innere, lyrische Handlung.

Glinka hat seine symphonischen Werke nicht mit Wortprogrammen versehen. Die Phantasie des Zuhörers ist frei, die Musik auf seine Weise zu interpretieren. Aber so wie wir in der „Kamarinskaja“ und der „Jota Aragonesa“ Bilder des Volkslebens sehen, so können wir in der „Walzer-Fantasie“ die Erzählung des Seelendramas einer Frau leicht erahnen.

Im Mittelpunkt steht immer das erste Thema. Es ist sozusagen die Hauptfigur des Stücks. Es erscheint am Anfang und am Ende der „Walzer-Fantasie“ und im mittleren, farbenreichsten Teil. Ihre Wiederkehr verleiht dem Ganzen eine Ähnlichkeit mit der Rondoform. Doch damit ist ihre Rolle noch nicht beendet. Der Atem des Hauptthemas ist auch außerhalb seiner direkten Führung zu spüren. Einige der neuen Themen schwingen in manchmal kaum wahrnehmbaren melodischen und rhythmischen Details mit ihm mit und machen es unsichtbar präsent. Diese Verbindung mit dem Hauptthema findet sich selbst im scheinbar kontrastreichsten, fröhlichsten und leuchtendsten Thema, das mit einem aufsteigenden Dur-Chorus beginnt. Synkoptierte absteigende Motive erscheinen im zweiten Takt dieses Themas. Im vierten Takt wird ein Rhythmus eingeführt, der dem des Eröffnungsthemas sehr ähnlich ist. Die Ähnlichkeit wird durch das Auftauchen eines melodischen „Abgleitens“ in chromatischen Schritten noch verstärkt.

138

Die melodische Entwicklung führt dazu, dass die Themen ständig ihr Aussehen verändern. Die Merkmale des einen gehen frei auf das andere über (hier manifestiert sich bereits die Kunst der Variationsentwicklung, die im Zusammenhang mit „Kamarinskaja“ besprochen wurde). Und dank der Tatsache, dass hin und wieder Intonationselemente des Hauptthemas auftauchen, entsteht der Eindruck, dass das gesamte Bild des Tanzes, alle Einblicke in Gesichter, Bewegungen und Posen durch das Prisma des Bewusstseins der Hauptfigur dargestellt werden.

Und das Hauptthema selbst entwickelt sich ständig weiter. Zu Beginn traurig und grüblerisch, wird es wiederholt dramatisiert. Aktive, willensstarke Intonationen und aufsteigende Sequenzen tauchen darin auf. Zweimal erklingt es rasend, verzweifelt und tragisch im kraftvollen Fortissimo des Orchesters.

Hier ist die eindrucksvollste dieser Episoden. Der enorme Druck wird durch das peinlich kurze, vom melodischen Fluss isolierte Motiv erreicht (eine für die klassische Symphonik, insbesondere für Beethoven, typische Dramatisierung des Materials, eine Technik, die Tschaikowski später ausgiebig verwenden sollte).

139

The image shows a musical score for piano, measures 139-142. The score is in G major and 3/4 time. It features a dramatic, short melodic motif in the right hand, often marked with accents and dynamic markings like *sf* and *p*. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. The piece ends with a Coda marked "M. T. A.".

Ein weiteres Aufblitzen erfolgt am Ende des Walzers, bevor die Coda einsetzt. In der Coda selbst klingen die Echos des Themas, durchsetzt mit Kadenzakkorden im Walzerrhythmus, traurig und resigniert. Zum letzten Mal erklingt der erste Ruf des Themas in Zeitlupe. Es endet mit den bravourösen Akkorden des Schlusses, die an die Einleitung anknüpfen.

Das Bild vor uns war der Kampf der Seele, der Versuch, dem Glück, dem Licht zu entkommen. Das Glück erwies sich als unerreichbar. Daher auch der elegische Grundton der Musik.

Glinkas „Walzer-Fantasie“ war der Keim, aus dem die russische lyrisch-psychologische symphonische Musik hervorging, die der Entdeckung der inneren Welt und der spirituellen Erfahrungen des Menschen gewidmet ist. In seinem Werk skizzierte Glinka viele ihrer typischen Merkmale: Aufrichtigkeit der Gefühle, ergreifende Intimität, Dramatik und die Verwendung von Intonationen und Rhythmen

der Alltagsromantik und des Tanzes. Diese Merkmale wurden von einer Reihe russischer Sinfoniekomponisten weiterentwickelt, allen voran von Tschaikowski.

In der „Walzer-Fantasie“, wie auch in den Ballettszenen seiner Opern, zeigte Glinka ein gutes Beispiel für eine echte Symphonisierung des Tanzes. Diese Tradition wurde auch von russischen Komponisten fortgesetzt und weiterentwickelt.

## ROMANZEN

Glinka wandte sich während seiner gesamten Schaffenszeit dem Bereich der Romantik zu. Seine Romanzen (über siebzig) sind eine Art musikalisches Tagebuch, das es uns ermöglicht, die gesamte Entwicklung des Komponisten nachzuvollziehen und seine Bestrebungen und Interessen in den verschiedenen Phasen seines Lebens zu erkennen.

Die Romanzen spiegeln aber nicht nur die vielfältigen persönlichen Empfindungen des Komponisten wider. Glinka verkörpert hier ein sehr breites Spektrum an Phänomenen. Er zeichnet Porträts verschiedener Personen, Lebensszenen, Landschaften, Bilder ferner Zeiten und Länder, aus der Phantasie geboren oder von der Poesie inspiriert. Seine Romanzen, wie sein gesamtes Werk, vereinen das Subjektive und das Objektive.

So reichhaltig der Inhalt der Romanzen ist, so vielfältig sind auch ihre Genres. Glinka deckt alle Arten zeitgenössischer häuslicher Romanzen ab: „Russisches Lied“, Elegie, Serenade und Alltagstänze - Walzer, Masurka und Polka. Er verwendet auch die Ballade und die ihr nahestehende Fantasie und wendet sich Genres zu, die für die Musik anderer Nationen typisch sind: den spanischen Bolero, die italienische Barcarole. Schließlich schrieb er eine Reihe von Romanzen, die Merkmale verschiedener Gattungen vereinen.

Auch die Formen der Romanzen Glinkas sind vielfältig. Hier finden wir ein einfaches Couplet, eine dreiteilige Form, ein Rondo und eine komplexe durchgehende Form, bei der verschiedene Episoden durch eine einzige ununterbrochene dramatische Linie miteinander verwoben sind.

Glinka verwendete in seinen Romanzen Texte von zwanzig Dichtern. Unter Beibehaltung der Einheit seines Stils gelang es Glinka, die inhaltlichen und sprachlichen Besonderheiten der verschiedenen Autoren in seiner Musik widerzuspiegeln. Seine Puschkin-Romanzen zeichnen sich durch ihre gedankliche Tiefe, ihre leichten Stimmungen, ihre Klarheit und ihre Lebensfülle aus; die Romanzen auf Worte von Schukowski zeichnen sich durch ihre Empfindsamkeit und ihre düster-romantische Schattierung aus, während die Romanzen auf Worte von Delwig sich durch ihre Schlichtheit, ihre Sanftheit und ihren volksliedhaften Charakter auszeichnen. Besonders bemerkenswert sind die Puschkin-Romanzen Glinkas, in denen die Musik in idealer Weise mit dem Text verschmilzt.

Glinkas Musik verkörpert in erster Linie die Gesamtstimmung des Textes, sein poetisches Hauptbild. Die Musik vermittelt auch Schattierungen von Gefühlen, die Besonderheiten eines Porträts und Details einer Landschaft, aber sie sind immer dem allgemeinen Charakter des Bildes untergeordnet.

Das Hauptmittel zur Vermittlung des Inhalts in Glinkas Romanzen ist eine melodiose Gesangsmelodie. Manchmal enthält sie separate rezitativische und malerische Intonationen, die jedoch in der Regel die melodische Linie nicht unterbrechen, die glatt und abgerundet bleibt. Glinkas Melodien sind edel, formbar, geschmeidig und



anmutig, sie zeichnen sich durch ihren weiten Atem, ihre Vollständigkeit und die Einheitlichkeit aller Elemente aus.

Der Klaviersatz spielt eine wichtige Rolle in Glinkas Romanzen, insbesondere in den reifen Werken. Er vermittelt die allgemeine Stimmung, malt den Hintergrund der Handlung und gibt eine Charakterisierung der Hauptpersonen. Klaviereinleitungen, die die Stimmung und den Schauplatz der Handlung vorstellen, finden sich in den meisten Romanzen Glinkas. Oft wird die Einleitungsmusik am Ende der Suite wiederholt und bildet einen in sich geschlossenen Abschluss. Solche Wiederholungen tragen zur Vollständigkeit und Rundheit der Form bei.

Die Klavierbegleitung hebt das Hauptelement der Gesangsmelodie des Liedes hervor, intensiviert ihre Ausdruckskraft und verleiht ihrem Charakter eine stärkere Definition. Der Klangreichtum und die Flexibilität der Gesangsmelodie werden durch Merkmale der Begleitung wie die Weichheit und Flüssigkeit der sanft ineinander übergehenden Harmonien und die Stimmhaftigkeit aller Stimmen, insbesondere des Basses, noch deutlicher zum Ausdruck gebracht.

In den Gesangspartien seiner Romanzen (wie auch in den Opern) zeigte Glinka eine ausgezeichnete Kenntnis der Möglichkeiten der Stimme und deren volle Beherrschung. Es ist bekannt, dass er selbst ein hervorragender Sänger (obwohl er nur im Freundeskreis sang) und Gesangslehrer war, Lehrer einer Reihe hervorragender russischer Sänger (O. A. Petrow, A. J. Petrowa-Worobjewa, D. M. Leonowa, usw.). Eine lebhafteste, detaillierte und äußerst interessante Beschreibung von Glinkas Gesang hat Serow in seinen „Erinnerungen an Michail Iwanowitsch Glinka“ hinterlassen. Er bemerkte Glinkas Fähigkeit, sich „in die Tiefe dessen zu versenken, was vorgetragen wird“, seine „Treue zu der Idee, die als Ziel jedes einzelnen Werkes dient“ sowie „ein Talent zur Kontrolle der Stimme“, „die Fähigkeit, sie technisch zu kontrollieren“, „entwickelt durch Überlegung und Wissenschaft“, den ausdrücklichen, formalen Ausdruck jedes Wortes, die treueste Deklamation. Glinka sagte: „In der Musik, besonders in der Vokalmusik, sind die Ausdrucksmöglichkeiten unendlich. Ein und dasselbe Wort kann in tausend Tonarten ausgesprochen werden, ohne auch nur die Intonation, die Töne in der Stimme, zu verändern und nur den Akzent zu wechseln, den Lippen mal ein Lächeln, mal einen ernsten, strengen Ausdruck zu geben.“

Glinka war der Begründer der russischen Gesangsschule, die hohe Stimmbeherrschung, weiten Gesang und dramatische Ausdruckskraft verbindet.

**Romanzen der frühen Periode.** Inhalt und Charakter von Glinkas Romanzen veränderten sich im Laufe von 32 Jahren - von seiner ersten bis zu seiner letzten Romanze. Die erste, frühe Periode umfasst etwa die Jahre 1824-1834. Dies war die Zeit des allmählichen Wachstums des Komponisten, der Suche nach seinem Weg und der Beherrschung seines Handwerks. In dieser Periode schrieb Glinka hauptsächlich in den Gattungen des „Russischen Liedes“ und der Elegie - den grundlegenden Gattungen der häuslichen Romantik jener Zeit. Viele der Romanzen der ersten Periode sind von sentimentaler Melancholie und elegischen Sehnsüchten durchdrungen, wie sie für die russischen Dichter der 20er Jahre typisch sind (auf deren Worte hin sie meist geschrieben wurden): J. A. Baratynski, A. A. Delwig, K. N. Batjuschkow und insbesondere W. A. Schukowski.

Die besten Romanzen der ersten Periode zeichnen sich durch ihre Gefühlswärme, die Ausdruckskraft der Melodie und das russische Nationalkolorit aus.

Die Elegie „**Auf's neue verfolge mich nicht**“ (nach Texten von J. A. Baratynski) ist ein Beispiel dafür. Ihre charakteristische Stimmung von sanfter Traurigkeit ist typisch für Romanzen dieses Genres. Die Melodie enthält so typische Instrumentalphrasen der 20er Jahre in seiner alltäglichen Lyrik wie den Anfangssatz in einer kleinen Sexte, empfindsame Verhaftungen - „Seufzer“ - und sanfte Schleifen mit chromatischen „vorbeiziehenden Klängen“ und Melismen (Doppelschlag). Aber in „Auf's neue verfolge mich nicht“ kann man bereits Glinkas individuelle kreative „Signatur“ spüren, die sich vor allem in der edlen Schönheit und Plastizität der Melodie widerspiegelt. Glinka hat die ausdrucksstärksten der damals üblichen Intonationen wiedergegeben und ihnen eine besondere Frische und einen besonderen Charme verliehen und sie mit tiefem Gefühl und lebendigen Gedanken erfüllt.

Eine Reihe von Romanzen der 20er Jahre gehören zum Genre des „Russischen Liedes“. Bei Glinka sind beide Varianten dieses Genres vertreten - ein langsames Lied mit lyrischem Charakter und ein schnelles Tanzlied.

Eines von Glinkas besten Beispielen für langsame „Russische Lieder“ ist die Romanze „**Herbstnacht**“ nach Texten von A. Rimski-Korsak. Wie andere Werke der gleichen Gattung ist diese Romanze in Versform geschrieben. Ihre Melodie ist in Bezug auf die Intonation und die Harmonien näher an bäuerlichen Liedern als an der städtischen Lyrik. Es ist in der mixolydischen Harmonie (Tonika - F) mit Tonartwechseln (F, B, G, F) geschrieben. Einige Merkmale des volkstümlichen Bauernliedes werden in der Klavierstimme einfühlsam umgesetzt. Die Harmonisierung unterstreicht den Wechsel der Harmonie der Melodie, und die Bassstimme bewegt sich eigenständig und bildet Anklänge an die Hauptmelodie. Gleichzeitig bewahrt Glinka Zeichen der häuslichen Großstadtromantik. Die Melodie passt in ein klares Drei-Vokal-Format, und das Couplet hat die Form einer strengen und symmetrischen Periode. Auf diese Weise zerstört Glinka die Gattung des „Russischen Liedes“ nicht, sondern entwickelt sie von innen heraus weiter, indem er sie näher an den volkstümlichen Prototyp heranzführt.

**Romanzen der reifen Periode.** In den späten 20er und vor allem in den frühen 30er Jahren kam es in Glinkas romantischen Werken zu einer deutlichen Verschiebung hin zu mehr Tiefe und leichteren Charakteren.

Das Jahr 1834 war ein Wendepunkt, als Glinka mit der Arbeit an seiner Oper „Iwan Sussanin“ begann. In diesem Jahr schrieb er die Puschkin-Romanze „Ich bin hier, Inesilia“, die den Beginn der zentralen, reifen Periode von Glinkas romantischem Werk markiert (von 1834 bis in die späten 40er Jahre).

In dieser Zeit machte Glinka ausgiebig Gebrauch von Puschkins Poesie und schrieb neun Romanzen nach seinen Worten. Diese Romanzen zeichnen sich durch ihren lebensbejahenden Charakter, ihre Kraft und Gefühlsfülle, ihren Aufbau und die Klarheit der Form aus. Viele Romanzen auf Worte anderer Dichter sind ihnen ähnlich.

Der Inhalt von Glinkas romantischen Kompositionen wurde mit zunehmender Reife viel reicher. Der Komponist erreichte eine stärkere Individualisierung der Bilder und Stimmungen und eine tiefere Verkörperung des Textes: seine Romanzen aus dieser Zeit zeichnen sich durch einen echten Realismus bei der Vermittlung psychologischer Gefühle und der Darstellung der äußeren Welt aus.

Auch das Spektrum der Gattungen erweiterte sich beträchtlich. Ein Beispiel für ihre Vielfalt ist der 1840 entstandene Zyklus von zwölf Romanzen zu den Worten von Nikolai Kukolnik „Abschied von St. Petersburg“. Der Zyklus umfasst ein Volkslied („Die Lerche“), ein „Wiegenlied“, ein Tischlied („Der Abschied“), einen Marsch („Ritterliche Romanze“ (*Virtus antiqua*)), eine Barkarole („Blauer Schlaf“), einen Bolero

(„Oh mein schönes Mädchen“), eine Fantasie („Halt, mein treues stürmisches Ross“) und eine Kavatine („Hast du nicht herrlich als Rose geblüht?“).

Zu seiner Zeit spielten die Romanzen der ersten Periode eine wichtige Rolle bei der Vorbereitung der Oper „Iwan Sussanin“. Ebenso waren die Romanzen der reifen Periode, die vor 1842 geschrieben wurden, eine Art Laboratorium, in dem, so Stassow, „Experimente in der Beherrschung gemacht werden mussten... Formen und Elemente, die Teil einer neuen Oper sein sollten“ (d. h. „Ruslan und Ljudmila“).

Die Elegie „**Zweifel**“ (Text von Kukolnik) ist eines der anschaulichsten Beispiele für Glinkas reife Lyrik. Der Text (der Dichter schuf sie zu fertiger Musik) beschreibt den komplexen Kampf der Gefühle in der menschlichen Seele, die Sehnsucht nach Frieden und die Qual der Eifersucht, die das Herz verstört. Die Musik drückt diesen Kampf aus und zeigt die Entwicklung der Gefühle.

Die Melodie ist zunächst gedämpft, aber von innerer Erregung durchdrungen. Die halbdeklamatorischen Intonationen werden in einem engen Bereich gehalten. Doch die Bemühungen, den Ansturm der Gefühle zu bändigen, sind vergeblich - der Herzschmerz bricht mit ungeheurer Wucht hervor. Kurze Motive heben sich von der Melodie ab, Passagen erscheinen in angespannt klingenden, reduzierten Intervallen, und der gesamte Tonumfang erweitert sich (fast um anderthalb Oktaven).

Der zweite Abschnitt (die Romanze ist dreisätzig, wobei die Musik des zweiten und dritten Satzes wiederholt wird) vermittelt wie in der Elegie „Auf's neue verfolge mich nicht“ den Versuch, dem Kreislauf der düsteren Stimmungen zu entkommen. Erregt klingende Intonationen tauchen auf. Aber sie erreichen nicht einmal die melodische Höhe (G) des ersten Abschnitts, die Bewegungen in abnehmenden Intervallen werden beibehalten, und schwere Oktaven in As, gefolgt von B, ziehen die Melodie unweigerlich nach unten, und die Gesangslinie erfährt eine Zäsur - die Melodie kehrt nach einer kurzen Abweichung nach Dur wieder nach Moll zurück.

140 [Andante mosso]

He ре - рю, ис

ре - рю о - бе - там ко - вар - ным,

Die Versuche, die bedrückende Stimmung zu bekämpfen, waren vergeblich. Die Musik gewinnt ihre ursprüngliche Steifheit zurück.

Glinka ist es also gelungen, die Gattung der Elegie zu nutzen, um ein komplexes Bild herzlicher Emotionen darzustellen.

„**Das Feuer der Sehnsucht brennt im Blut**“. Der Komponist hatte nicht die Absicht, den eigentümlichen orientalischen Geschmack von Puschkins Gedicht wiederzugeben. Er wurde von der allgemeinen Stimmung des Gedichtes angezogen. Und so verwendete er Musik, die ursprünglich für einen anderen Text geschrieben wurde, der ebenfalls ein impulsives und leidenschaftliches Gefühl der Liebe ausdrückt. Dieses Gefühl durchdringt die ganze Romanze. Das Genre der häuslichen Serenade wird hier treffend angewandt (ihr charakteristisches Merkmal ist die gitarrenartige Begleitung).

„**Wenn ich des Augenblicks gedenke**“ nach Puschkin ist Glinkas größte Leistung auf dem Gebiet der Vokallyrik. Diese Romanze ist eine perfekte Verschmelzung von fesselndem Text und inspirierter Musik<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Wie Sie wissen, ist das Gedicht von Puschkin an Anna Petrowna Kern gerichtet. Glinka widmete die Romanze ihrer Tochter Jekaterina Jermolajewna.

Ihre Melodie ist eines der bemerkenswertesten Beispiele für Glinkas Gesangsstil. Ihre Konturen sind weich, plastisch und edel. Der melodische Grundton - das musikalische Hauptthema der Romanze - wird in der Klaviereinleitung dargelegt, das gleiche Thema im Klaviervortrag beschließt die Romanze. Dieses Thema verkörpert in verallgemeinerter Form das poetische Hauptbild des Textes. Es ist sowohl das Bild eines Mannes, der von einem tiefen und ehrfürchtigen Gefühl der Liebe verzehrt wird, als auch das Bild der Geliebten, die so schön ist, dass der Dichter sie ein „Inbegriff von reiner Schönheit“ nennt.

Puschkins Gedicht ist klar in drei Abschnitte gegliedert: die Geburt der Liebe, die Trennung und das Glück des Wiedersehens. Ganz in diesem Sinne ist auch Glinkas Romanze in drei Teile gegliedert.

Der erste Satz wird von einer leichten, ruhigen Freude beherrscht. Für eine Weile zieht eine Wolke auf: bei der Erwähnung von „einer trägen, hoffnungslosen Traurigkeit“, von „den Ängsten eines lärmenden Treibens“ in Moll, aber sie verschwindet sofort wieder.

Die Melodie ist bezaubernd in ihrer Schönheit, Geschmeidigkeit und Flexibilität. Sie fließt frei und mühelos, ohne einem klaren metrischen Raster zu unterliegen (siehe z. B. den synkopischen Rhythmus des Gesangs im folgenden Beispiel). Zugleich ist jede Phrase abgerundet und ausgeglichen. Der Klavierpart ist ein Beispiel für eine singende Instrumentaltextur und eine sanfte Vokalisierung.

141 Allegro moderato



Die allgemeine Kohärenz und Endgültigkeit der Melodie als Ganzes wird durch einzelne Details unterstrichen, die eine eigenständige imaginative Bedeutung haben.

Für einen Moment flattert sie aufwärts, dann gleitet sie in plötzlichen Synkopen dahin, und eine „flüchtige Vision“ blitzt vorbei.

Der Mittelteil steht in starkem Kontrast zum ersten und ist von diesem durch eine Tonartverschiebung getrennt (nach einer Pause in C-Dur - As-Dur). Die Musik ist von dramatischer Spannung erfüllt. Die Gesangsstimme nimmt einen deklamatorischen Charakter an, und in der Begleitung erscheinen scharfe Akkorde und bedrohliches Grollen im Bass, die die dissonanten Klänge betonen.

In der zweiten Hälfte des Mittelteils, ab den Worten „In der Ödnis, in der Dunkelheit der Gefangenschaft“, beginnt gleichsam die Vorbereitung auf die Rückkehr des leuchtenden Bildes. Die Melodie steigt langsam und mühsam auf (Sequenz) - „Schritt für Schritt, als trüge man eine schwere Seelenlast“ (Assafjew). Dieser Aufstieg führt zu einem Höhepunkt, aber die Bewegung bleibt dort stehen und kommt zum Stillstand („Ohne Gottheit, ohne Inspiration“).

Plötzlich wird „die Seele geweckt“. Der Dominantakkord in d-Moll, auf dem der Satz am Ende des Mittelteils stehen blieb, wird ohne Auflösung verlassen, und die Musik des ersten Abschnitts (F-Dur) setzt ohne Übergang wieder ein. Die zweite Hälfte - mit einer aufsteigenden Wolke - gibt es nicht mehr, stattdessen variieren, entwickeln und behaupten sich die Intonationen des Anfangs. Eine neue bebende Sechzehntelbewegung erscheint in der Begleitung und vermittelt einen enthusiastischen Herzschlag.

Die Romanze „Wenn ich des Augenblicks gedenke“ zeigt am deutlichsten die „puschkinschen“ Merkmale der zentralen Periode von Glinkas Schaffen: Optimismus, harmonische Wahrnehmung der Welt und ausgeglichene Gefühle. Traurigkeit und Sehnsucht, so stark sie auch sein mögen, sind durch äußere und nicht durch innere Gründe bedingt und verschwinden, wenn sich die Umstände ändern. Die geistige Welt des Helden ist durch Ganzheitlichkeit und Klarheit gekennzeichnet.

Typisch für Glinkas Stil ist auch die musikalische Struktur der Romanze: die Klangfülle der Gesangsstimmen und der Klavierbegleitung, die Subtilität und Geläufigkeit der harmonischen Übergänge, die Ordnung und Vollständigkeit der Form.

Eine Reihe von Romanzen der Reifezeit zeigen Szenen aus dem Alltag oder der Natur. Hier kommen Glinkas Phantasie Reich tum und die Lebendigkeit seines schöpferischen Denkens, die sich in seinen Opern und Symphonien bemerkbar machen, voll zur Geltung. Bilder des Alltags und der Natur werden hier wie immer verallgemeinert und detaillos dargestellt und dienen letztlich nur dazu, die Erlebnisse des Helden zu konkretisieren.

Zwei spanisch inspirierte Romanzen zu Puschkins Gedichten, „Ich bin hier, Inesilia“ und „Nächtlicher Zephir“, sind Beispiele für diese Art von Skizzen.

Die Romanze „**Ich bin hier, Inesila**“ ist in drei Teilen geschrieben. Der erste Teil (wie auch der dritte, der ihn wiederholt) ist eine Serenade mit der üblichen Liedstruktur. Aber schon hier findet sich eine treffende bildliche Charakterisierung eines tapferen, kühnen jungen Mannes „voller Mut“. Die Serenade verläuft in einem schnellen Tempo (Vivace), und einzelne Intonationen glänzen wie die Schläge einer Klinge, der Rhythmus der Melodie ist (vor allem durch die Worte „voller Mut“) durch Schärfe und Elastizität gekennzeichnet, und der harmonische Wechsel (von G-Dur nach B-Dur) ist in seiner gewagten Plötzlichkeit auffallend.

Im Mittelteil wird die Seradenbegleitung zum Hintergrund für die direkte Ansprache des Helden an seine Geliebte. Dieser Appell ist voller widersprüchlicher Gefühle - ein liebevolles Flehen wechselt mit eifersüchtigen Vorwürfen und wütenden Drohungen. Die Melodie wird dramatisiert und in kurze Intonationen unterschiedlichen

Charakters unterteilt, die zuweilen deklamatorischen Charakter haben: fragend, flehend und drohend. Die Harmonie wechselt immer häufiger (gegen Ende - in jedem Takt), wobei sich kontrastierende dynamische Schattierungen abwechseln.

In einer anderen Romanze, „**Nächtlicher Zephir**“, steht der Bilderbuchansatz im Vordergrund. Die Form des Gedichts ist eine doppelte dreiteilige Komposition. Der zweite Teil ist keine Weiterentwicklung des ersten, wie in der vorangegangenen Romanze, sondern stellt ihn kontrastierend nebeneinander (Tonarten des ersten und zweiten Teils: F-Dur - A-Dur).

Der erste Abschnitt ist eine friedliche nächtliche Landschaft. Die beruhigende Melodie dreht sich um einen einzigen Ton (A) in einem kleinen Tonumfang (Quinte); die Begleitung, die das gemessene Rauschen des Flusses wiedergibt, spielt die Hauptrolle in der Szenerie. Doch das Bild ändert sich - die Serenade beginnt. Die Musik wird lebhaft, leicht und stolz und leidenschaftlich. Typisch spanische Wendungen tauchen in der Melodie auf, begleitet von einer „Gitarren“-Begleitung. Durch das wiederholte Abwechseln und Nebeneinanderstellen der beiden Abschnitte, die unverändert bleiben, gelingt es Glinka, zwei malerische Skizzen - von der Natur und vom Alltag - zu einem Ganzen zu verbinden.

Die Bilder der Natur sind auch in den Romanzen „**Venezianische Nacht**“ nach einem Text von I. I. Koslow und „**Blauer Schlaf**“ nach einem Text von N. W. Kukolnik anschaulich verkörpert.

Beide Romanzen stellen eine Wasserlandschaft dar und bedienen sich der Gattung des italienischen Schifferliedes, der Barkarole. Der Klavierpart stellt das Plätschern oder Fließen des Wassers dar, und das gemessene Schwanken in der Melodie scheint die Bewegung des Bootes wiederzugeben. Der Inhalt der Gedichte ist jedoch anders, ebenso wie die Art der Musik.

In der „Venezianischen Nacht“ herrscht ein ruhiger, heiterer Zustand vor, der durch die Freude am Leben und die Schönheit der Natur hervorgerufen wird. „Die Melodie bewegt sich mit gemessenem Atem, wie leichte Stöße eines Ruders“ (Assafjew). Am Anfang des „Blauen Schlafes“ herrscht dieselbe Negativität, dieselbe Ruhe, aber in den mittleren Abschnitten (die Romanze ist in Rondoform geschrieben), wo die Ängste und Leiden der Liebe erörtert werden, wird die Musik leidenschaftlich und angespannt.

Das einzigartigste Genrebild ist das „Vorbeifahrtslied“ (Text von Kukolnik). Glinka war der erste Komponist, der in seiner Musik einen für seine Zeit völlig neuen Eindruck von einer Eisenbahnfahrt zum Ausdruck brachte<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Dies war die erste Eisenbahnlinie Russlands zwischen Petersburg und Zarskoje Selo (heute Stadt Puschkin), die 1837 eröffnet wurde.

Der gesamte Klavierpart ist von einer ununterbrochenen, gleichmäßigen Bewegung durchdrungen, die das häufige Schlagen der Räder des Dampfzuges (im Text als altmodischer „Dampfer“ bezeichnet) und der Waggons vermittelt. Die Intonation der Stimme im ersten Abschnitt ist ebenfalls gegenständlich. Die lebhaftes Kurzschrift zeichnet das fröhliche Treiben der Menge nach. Glinka beschränkt sich nicht auf die Darstellung der äußeren Umgebung. Im zweiten Teil schildert er die Erlebnisse des Reisenden. Der rhythmische Hintergrund bleibt derselbe, aber das Dur wechselt zu einer Molltonart und die sanfte Bewegung der Begleitung wird von einer fließenden, flexiblen Melodie überlagert, die leidenschaftliche Ungeduld und rastlose Sehnsucht ausdrückt.

Glinkas malerischer und gattungsspezifischer Charakter ist in seinen Balladenromanen der Reifezeit am besten ausgeprägt. Der inhaltlich und künstlerisch bedeutendste unter ihnen ist „**Nächtliche Truppenschau**“.

Glinkas Ballade basiert auf einem Gedicht von Schukowski, das die romantische Legende von Napoleon wiedergibt, der sich angeblich nachts aus seinem Sarg erhebt, um seine Truppen zu prüfen. Die Bilder der Legende werden in der Musik mit ungewohnter Klarheit und gleichzeitig sehr lakonisch, mit den spärlichsten Strichen umrissen.

Der Gesangsteil der Ballade ist von einem Marschrhythmus durchdrungen und basiert auf einer zurückhaltenden rezitativen Intonation, die ein Gefühl von nächtlicher Stille und Unruhe hervorruft. Diese Art der Intonation, die sich fast immer auf einen oder zwei Töne beschränkt, zieht sich durch die ganze Komposition. Nur manchmal gibt es in der Gesangsstimme einzelne Striche, die dieses oder jenes Textbild hervorheben: so ähneln die Intonationen der Stimme manchmal militärischen Fanfaren („Die Jungjäger stehen auf, die alten Grenadiere stehen auf“), um dann, fließender werdend, einen majestätischen Charakter anzunehmen („Ein Kriegsherr erhebt sich aus seinem Sarg“).

Der instrumentale Teil ist sehr wichtig. Er ist sehr bildhaft, und seine wechselnden Bilder tragen dazu bei, den Inhalt des Textes zu enthüllen. Wir hören geheimnisvolles Gemurmel auf dem Klavier, Getöse und die Schritte einer marschierenden Armee. Die Harmonie spielt eine wichtige Rolle. Wenn zum Beispiel Napoleon in dem Gedicht erwähnt wird, wird in der Musik von f-Moll zur Tonart der sechsten Stufe gewechselt - Des-Dur, die nach Moll feierlich und erhaben klingt. Neben den harmonischen Mitteln setzt Glinka auch klangliche Mittel ein: im Klavierpart gibt er den Klang von Pauken, Kriegstrommeln, Trompeten und Waldhörnern wieder.

All dies dient dazu, das Bild einer geisterhaften, fantastischen nächtlichen Parade zu schaffen. Die Verwendung der Gattung des Militärmarsches, die üblicherweise mit Bildern von Feldzügen, Tapferkeit und Heldentaten assoziiert wird, verleiht der Lyrik einen erhabenen Charakter und wird als romantische Hommage an die militärische Pflicht empfunden.

Nur zweimal wandte sich Glinka in seiner reifen Schaffensperiode dem Genre des „Russischen Liedes“ zu, das in seinen frühen Romanzen so prominent vertreten war. Nun aber versah er auch diese Gattung mit einer individuellen Bildsprache. So wird in der Romanze „**Die Lerche**“ (Text von Kukolnik) ein bescheidenes, kunstloses Lied zur Form für die Verkörperung seines Lieblingsbildes der russischen Natur. Mit wenigen subtilen Strichen - Nachahmung des Vogelgezwitschers in der Klaviereinleitung und aufwärts fliegende Oktaven in der Begleitung - malt Glinka ein Bild der Weite, das eine nachdenkliche Stimmung hervorruft und den Hintergrund für das elegische Lied bildet.

Die Melodie des Liedes ist durchdrungen von aufrichtigem und reinem Gefühl. Sie fließt „unerschöpflich“ bis zum Ende, ohne sich auf die Tonart eines starken Taktes festzulegen. Von der Intonation her steht es den russischen Volksliedern nahe. Besonders charakteristisch ist der erste vierstimmige Gesang (mit einer sanften Füllung der Tonleiter in natürlichem Moll), der dann mehrmals wiederholt wird, manchmal mit Änderungen und oft in einer neuen Harmonisierung.

Eine Besonderheit der Melodie ist die wiederholte Rückkehr zum fünften Ton - H. Er ist immer hörbar, immer „klingend“, sticht besonders in der letzten Phrase hervor

(„...die Lerche klangvoll“) und vermittelt den Eindruck, dass die Töne der Stimme eines auffliegenden Vogels in der Luft zittern.

142 *Moderato*

над по\_дру\_жень\_кой сво\_ей жа\_во\_ро\_нок звон\_кий.

In den späten 40er Jahren traten, wie bereits erwähnt, neue Merkmale in Glinkas romantischen Werken auf.

Die Motive von Herzschmerz, Bitterkeit, Sehnsucht und Enttäuschung sind in Romanzen wie „Margaritas Lied“ und „Sag nicht, dass es dein Herz zugrunde richtet“ zu hören. Diese Werke sind durch eine Reihe von stilistischen Merkmalen gekennzeichnet, die in den Werken der nachfolgenden Generationen russischer Komponisten weit verbreitet sind. Es ist auch bemerkenswert, dass fast zur gleichen Zeit wie Glinka, wenn nicht sogar etwas früher, bestimmte ähnliche Merkmale in den Romanzen des jüngeren Zeitgenossen des großen Komponisten, Dargomyschski, auftauchten, dessen Werk in einer neuen Periode entstand, in der der Einfluss der Lermontowschen Poesie in der Musik besonders deutlich wurde.

„**Margaritas Lied**“ nach den Worten aus der Tragödie des großen deutschen Dichters W. Goethe „Faust“ (übersetzt von E. Huber ist ein inniger Ausdruck der verlassenen Frau, die sich bitterlich nach der Trennung von dem Mann sehnt, den sie liebt. Margareta singt ihr Lied am Spinnrad. Viele Komponisten, die diese Verse Goethes vertonten, gaben das Geräusch der Spindel in der Begleitung wieder (man denke z. B. an Schuberts „Gretchen am Spinnrade“). Glinka deutet dieses Bild jedoch nur an, um sich ganz auf die Erlebnisse der Heldin zu konzentrieren.

Der Beginn besticht durch die Ungewöhnlichkeit der Gesangsstimme, die einen deklamatorischen Anfang mit Anklängen an ein Volkslied verbindet. Kurze Gesänge von zwei oder drei Tönen kamen bei Glinka bisher nur ausnahmsweise vor und traten in der Melodie als kontrastierendes Element auf. Hier jedoch besteht fast die gesamte Melodie aus solchen kurzen Gesängen, die die halbtönigen Intonationen eines Seufzers und Stöhners betonen. Auch die Pausen, die sie voneinander trennen, sind sehr ausdrucksstark.

143 *Andante*

Тяж\_ка пе\_чаль, и грус\_тен свет,



Der Mittelteil beginnt mit einem Übergang von h-Moll zu parallelem D-Dur. Doch dann erfolgt eine erneute Wendung in eine von der Haupttonart sehr weit entfernte Tonart - B-Dur. Diese Modulation markiert nicht die Grenze zwischen den Teilen der Form, wie es Glinka einst tat, sondern dient rein dramatischen Zwecken - um zu zeigen, dass die Träume der Heldin sie in eine Welt geführt haben, die weit von ihrer gegenwärtigen Position entfernt ist.

Der umgekehrte Tonartwechsel ist noch ausdrucksstärker.

144 Andante

The image shows a musical score for a piece titled 'Andante'. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The first system has the lyrics 'по - це - луй.' and the second system has 'Тяж - ка пе - чаль'. The key signature changes from one flat (B-flat major) to no flats (B major) between the two systems. The tempo is marked 'Andante'.

Wenn die Dur-Tonalität voll etabliert zu sein scheint, erscheint im Tonika-Dreiklang in B-Dur nur ein neuer Ton (Fis statt F), und sofort (durch den erweiterten Dreiklang) gibt es eine Rückkehr direkt nach h-Moll.

Der kleinste Anstoß genügte, um Margaritas leichte Illusionen zu zerstören und sie in die düstere Realität zurückzuholen...

Der dritte Abschnitt wiederholt nicht nur die Musik des ersten. Hier erklingen auch Intonationen aus der Mitte der Romanze, und es kommt zu einer starken dramatischen Steigerung, die zur Zerstörung der üblichen Grenzen zwischen den achttaktigen Perioden führt. Die Welle der Spannung erreicht den Höhepunkt - die Coda der Romanze, wo die Ausdruckskraft durch scharfe dynamische Kontraste weiter geschärft wird: forte - piano - forte. Die Romanze überschreitet den Rahmen eines Kammermusikwerks und wird zu einer dramatischen Szene, die sich einem Opernmonolog annähert.

„Sag nicht, dass es dein Herz zugrunde richtet“ - Glinkas letzte Romanze - wurde nach den Gedichten von N. Pawlow geschrieben. Der Komponist verriet den

Grund, warum er sich ihnen zuwandte, mit den bezeichnenden Worten: „...In ihnen wird das Licht verachtet, so auch das Publikum, was sehr nach meinem Geschmack ist.“ Diese Romanze ist eines der dramatischsten Werke Glinkas, näher als jedes andere an der Lyrik von Dargomyschski. Der akute Schmerz des gequälten Herzens bleibt hier ungestillt.

„Sag nicht, dass es dein Herz zugrunde richtet“ ist Glinkas einzige rein deklamatorische Romanze, in der die Kantilene fast vollständig verschwindet und rezitativischen Rufen Platz macht, und die Gesangslinie ständig durch Pausen unterbrochen wird. Ungewöhnlich für Glinka sind die scharfen Dissonanzen in der Klaviereinleitung, die durch Verzögerungen oder scharfe Kollisionen der einzelnen Rezitativ-Intonationen entstehen.

145 **Moderato**

*f risoluto*

Не го\_во\_ри, что серд\_цу боль \_ но от ран чу\_жих;

*sf*

Glinka war nicht nur der Begründer der Oper und der Sinfonie, sondern auch der russischen Kammermusik für Gesang. Er entwickelte die Form der Romanze, füllte sie mit ungeheurem Lebensinhalt und intensivierte den individuellen Charakter ihrer Figuren außerordentlich.

Glinkas Tradition der Romanze wurde auf die eine oder andere Weise von allen russischen Komponisten dieses Genres übernommen. Glinkas leichte und heitere Romanzen der mittleren Periode standen Borodin, Rimski-Korsakow und Glasunow am nächsten. Gleichzeitig setzten Dargomyschski und Tschaikowski die Linie von Glinkas letzten, psychologisch intensiven dramatischen Romanzen fort, während Mussorgski die Linie seiner üppigen Genreskizzen und Romanzen vom Typus des Volksliedes fortsetzte.

Auf den von Glinka gelegten Fundamenten ist ein majestätisches Gebäude der nationalen Musik gewachsen. Alle klassischen russischen Komponisten und führenden Musikkritiker betrachteten sich zu Recht als Erben und Nachfolger von

Glinkas großem Werk. Gleichzeitig entwickelten sie seine Traditionen auf ihre eigene Weise weiter und bereicherten die russische Musikkunst immer mehr.

Glinkas Werk hatte auch Einfluss auf die ausländische Musik, insbesondere auf Komponisten aus den Ländern, in denen sich nationale Musikkulturen herausbildeten. Das Beispiel der russischen Klassik lehrte und lehrt, die nationale Originalität des Schaffens auf der Basis von Volksliedern mit den höchsten Errungenschaften der Weltmusikkunst harmonisch zu verbinden.

Glinkas Traditionen nähren auch die sowjetische Musik. In unserer Zeit, unter neuen Bedingungen, entwickeln die sowjetischen Komponisten seine Prinzipien der Ideologie und des Realismus weiter. Glinkas Musik wird von allen Völkern unseres Landes geliebt; sie ist in der geistigen Welt eines jeden Kulturmenschen verankert. Glinkas leuchtendes, strahlendes Genie wird der Musikkunst in ihrem unaufhörlichen Fortschreiten immer den Weg leuchten.

## KAPITEL VI

### **A. S. DARGOMYSCHSKI (1813-1869)**

Glinka wurde von Dargomyschski, seinem jüngeren Zeitgenossen, Freund und Anhänger und leidenschaftlichen Bewunderer von Puschkin, weitergeführt. Wie seine großen Lehrer war er ein überzeugter Verfechter nationaler, national-origineller, wahrhaft volkstümlicher und zutiefst menschlicher Inhalte der Kunst. Aber er gehörte einer anderen Generation und einer anderen Zeit an.

Er war ein Zeitgenosse von Lermontow, Herzen und Belinski. Sein bewusstes Leben begann unter den Bedingungen der Reaktion Nikolaus', die auf den Dekabristenaufstand folgte. „Aufgewacht durch diesen großen Tag, sahen wir nur Hinrichtungen und Verbannung, - schrieb Herzen über seine Generation. - Zum Schweigen gezwungen... Wir haben gelernt, uns zu konzentrieren, unsere Gedanken zu nähren - und was für Gedanken!... es waren Zweifel, Leugnungen, bössartige Gedanken.“ Obwohl Dargomyschski, vor allem in seiner Jugend, weit von der Politik entfernt war, konnten die neuen Stimmungen nicht spurlos an ihm vorübergehen. Auf jeden Fall war seine Weltanschauung der Struktur, der Klarheit und der Ausgeglichenheit Glinkas fremd.

Die kreative Reife kam in den 40er Jahren.

Zu dieser Zeit spiegelt die führende Literatur nach wie vor sensibel die Veränderungen im gesellschaftlichen Bewusstsein wider. Es erschienen immer mehr Werke, die auf Puschkins „Der Postmeister“, Gogols „Der Mantel“ und „Der Revisor“ zurückgingen. „Tote Seelen“ von Gogol, „Die diebische Elster“ und „Wer ist schuld?“ von Herzen, „Aufzeichnungen eines Jägers“ von Turgenjew und „Arme Leute“ von Dostojewski wurden bereits geschrieben. Bei allen Unterschieden zwischen diesen Werken gibt es doch viele Gemeinsamkeiten, vor allem die glühende Sympathie für die unteren Klassen und den Hass auf ihre Unterdrücker.

Dies war die Zeit, in der die Hauptströmung in Dargomyschskis Werk definiert wurde. Sie ist verbunden mit der Entdeckung der Zwietracht innerhalb der modernen Gesellschaft zwischen der Welt der Mächtigen und der Welt der Armen, mit einem leidenschaftlichen Protest gegen die Unterdrückung des Individuums. Nach Puschkin wurde Lermontow zum Lieblingsdichter Dargomyschskis, der die Verlogenheit und Heuchelei der Oberschicht entlarvte. Getreu der Aufforderung Belinskis, die

Wirklichkeit ungeschminkt und wahrheitsgetreu wiederzugeben und „die Poesie aus der Prosa des Lebens zu gewinnen“, widmete sich Dargomyschski der Darstellung des Schicksals der „kleinen“ Leute, die im zaristischen Russland des Rechts auf Glück beraubt waren.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Wir wissen bereits, dass sich das sozial denunziatorische Thema in einigen Werken Aljabjews aus diesen Jahren wiederfindet.

Seine große Liebe und Achtung für die Menschheit spiegelte sich in der sorgfältigen und sensiblen Annäherung des Komponisten an die geistige Welt seiner bescheidenen Helden wider. Er stellte die von der Gesellschaft unterdrückten Menschen nicht nur als elend und unterdrückt dar. Er liebte es, ihren Sinn für Menschenwürde, ihren Stolz und ihre Fähigkeit, leidenschaftlich zu lieben, zu zeigen und sie als Träger hoher geistiger Qualitäten den willensschwachen und egoistischen Vertretern der Oberschicht gegenüberzustellen.

Dargomyschski war der Schöpfer der satirischen Romanze und des satirischen Liedes. Wie Gogol in der Literatur und Fedotow in der Malerei nutzte der Komponist das Lachen als Mittel, um soziale Laster und Ungerechtigkeiten aufzudecken. Er spottete über die Unterwürfigkeit der Beamten, die vor den Mächtigen kriechen, und stigmatisierte die Arroganz, den Hochmut und die Gefühllosigkeit derer, die in hohen Positionen sitzen.

Neue Aufgaben führten auch zu neuen künstlerischen Prinzipien. Dargomyschski folgte nicht dem Weg Glinkas, der die Menschen in seinen Opern als ein monolithisches Ganzes darstellte und die Idee des Vaterlandes in Form von epischen, halblegendären Helden verkörperte. Dargomyschski strebte danach, die tiefen Unterschiede zwischen den Menschen auf den verschiedenen sozialen Ebenen zu zeigen, um so ein wahres Bild des modernen Lebens zu vermitteln. Er fand überzeugende musikalische Mittel, um lebendige, sozial präzise Charaktere zu schaffen, um seine Figuren als Anführer einer bestimmten Kaste, eines bestimmten Milieus (ein Bauer, ein Fürst, ein Beamter, ein Soldat, ein Dorf- oder Stadtmädchen) darzustellen.

Dargomyschskis Helden sind oft Träger komplexer psychischer Konflikte und kämpfen mit gegensätzlichen Gefühlen. Die Charaktere einiger von ihnen sind eine eigentümliche Kombination aus tragischen und komischen, aus attraktiven und abstoßenden Zügen.

Dargomyschski erlangte einen wohlverdienten Ruhm als hervorragender Musenporträtist mit seinem Einfühlungsvermögen und seiner Fähigkeit, die markantesten Züge jeder Figur herauszuarbeiten, sowie mit der Subtilität und Tiefe seiner psychologischen Analyse.

Von Glinka erbte er die glühende Liebe zum Volkslied. Er ließ oft authentische Volksweisen in seine Kompositionen einfließen und verstand es, die Nähe zur Volksmusik in seinen originellen, selbst komponierten Melodien zu bewahren. Zugleich verkörperte er die Bilder der Menschen in seiner Umgebung, indem er vorwiegend die Intonationen zeitgenössischer Stadtlieder und Alltagsromanzen verwendete; Lieder aus der Vormoderne, wie etwa das Ritual, finden in seinem Werk so gut wie keinen Niederschlag. Sein Wunsch, seine Werke einem möglichst breiten Publikum zugänglich zu machen, zwang ihn oft dazu, sich den demokratischsten Formen der städtischen Musik zuzuwenden - zum Beispiel dem Zigeunerlied, dem Sinnspiel-Couplet usw.

All dies diente jedoch dem Zweck des Komponisten, die Vielfalt der Charaktere, die er im Leben antrifft, wiederzugeben oder subtile, kapriziöse Gefühlsschwankungen und momentane Stimmungsumschwünge zu vermitteln.

Bei der Beobachtung von Menschen stellte Dargomyschski fest, dass sich der Charakter eines Menschen, seine Zugehörigkeit zu einem bestimmten sozialen Kreis sowie sein Gemütszustand allein am Klang seiner Sprache, an der Art und Weise, wie er Worte ausspricht, „intoniert“, ablesen lassen. Die Sprache eines zurückhaltenden, mürrischen Menschen klingt anders als die eines lebhaften, geselligen Menschen. Der Akzent eines Dorfbewohners lässt sich von dem eines Städters unterscheiden. Freudige Erregung färbt die Sprache anders als traurige Niedergeschlagenheit.

Der Komponist fand Mittel, um seine musikalischen Porträts noch lebendiger und überzeugender und die Darstellung psychologischer Zustände noch subtiler zu gestalten: er begann, in seiner Musik melodische und rhythmische Wendungen einzuführen, die die charakteristischen Merkmale verschiedener Arten menschlicher Sprache wiedergeben. Dies erklärt die häufige Verwendung des Rezitativs und die Einführung des sprachlichen und deklamatorischen Elements in die Liedmelodie.

Er bewahrte sorgfältig die bemerkenswerten Traditionen des Glinka-Rezitativs - seine Liedhaftigkeit, seine Verbindung mit der Volksmelodie. Allerdings entspricht Glinkas Rezitativ hauptsächlich der majestätischen und epischen Struktur seiner Opern. Dargomyschskis Rezitative sind abwechslungsreicher und zudem wandelbar. Sie spiegeln das innere Wesen der verschiedenen Charaktere und Typen wider und folgen den kleinsten Veränderungen der psychologischen Zustände. Sie können launisch, komisch, dramatisch, ironisch, bitter oder sarkastisch sein. Und sie sind immer flexibel und wandelbar.

Dargomyschskis Werk ist nicht so vielschichtig wie das von Glinka. Nicht alle seine Werke tragen den Stempel einer so hohen Perfektion. Aber die Tatsache, dass er sich neuen Themen und Bildern zuwandte und den Geist der neuen Zeit in seinen Klängen verkörperte, machte seinen Beitrag zur russischen Musik unschätzbar. Wir würdigen Dargomyschski als Weggefährten von Glinka und als Begründer einer Reihe wichtiger Bewegungen in der Musik des 19. Jahrhunderts.

Dargomyschskis Werk war auch für die weitere Entwicklung der russischen Gesangskultur von enormer Bedeutung. Wie Glinka war Dargomyschski ein herausragender Interpret von Vokalmusik, obwohl er keine Gesangsstimme besaß. Auch er arbeitete ständig mit Amateur- und Berufssängern zusammen und stärkte so die Grundlagen der russischen Gesangsschule. Er vermittelte seinen Schülern die Fähigkeit, mit der Stimme zu „spielen“, d. h. auch ohne Bühne und Kostüm einen lebendigen Charakter zu schaffen. Er verlangte vom Interpreten Einfachheit und Aufrichtigkeit in der Übertragung menschlicher Gefühle und kämpfte entschlossen gegen inhaltslose Virtuosität. „Unser Bruder braucht Musik, keine Sänger“, - sagte er außerdem.

Zu Lebzeiten Dargomyschskis spitzte sich der Konflikt zwischen dem Geschmack des aristokratischen Publikums und dem Streben führender russischer Komponisten nach großer Ideenkunst, der auch Glinkas Schicksal beeinflusst hatte, besonders zu. Dargomyschski stellte der unkritischen Begeisterung der „oberen Klassen“ für minderwertige ausländische Kunst und modische Virtuosen sein Streben nach Wahrheit und seinen Glauben an die große Zukunft der russischen Musik gegenüber. Er kämpfte gegen die in der Petersburger Aristokratie weit verbreitete Ansicht an,

Musik sei eine leichte, geistlose Ablenkung. Er schrieb: „Ich habe nicht die Absicht, die Musik auf ein Vergnügen zu reduzieren. Ich will, dass der Klang das Wort direkt ausdrückt. Ich will Wahrheit.“

In seinem letzten Lebensjahrzehnt hatte Dargomyschski die Gelegenheit, die Früchte der Arbeit zu sehen, der er und Glinka ihre ganze Energie gewidmet hatten. Er wurde Zeuge der noch nicht gesehenen Blüte der russischen nationalen Musikschule, die von den Komponisten der Mächtigen Handvoll und Tschaikowski vertreten wurde. In dieser Zeit erlebte er selbst eine neue Explosion der schöpferischen Kräfte und machte einen weiteren Schritt auf dem Weg des musikalischen Fortschritts.

So ist er in die Geschichte eingegangen: ein kühner Erneuerer, ein lebendiges Bindeglied zwischen dem Zeitalter von Glinka - Puschkina und den 60er Jahren - dem Zeitalter des großen Aufstiegs der demokratischen Kräfte in Russland.

## LEBENS- UND SCHAFFENSWEG

**Kindheit und Jugend.** Alexandr Sergejewitsch Dargomyschski wurde am 2. Februar 1813 auf dem elterlichen Gut in der Provinz Tula geboren. Im Alter von vier Jahren wurde der zukünftige Komponist nach Petersburg gebracht, wo er den Rest seines Lebens verbrachte.

Dargomyschskis Vater, der uneheliche Sohn eines Adligen von Katharina II. Seine Mutter war als Dichterin berühmt: ihre Gedichte erschienen in einigen Zeitschriften der damaligen Zeit. Im Hause Dargomyschski waren die Künste sehr beliebt. Die Kinder lernten Musik und nahmen ständig an Musikabenden teil, die auf Initiative ihres Vaters organisiert wurden. Im Alter von sechs Jahren begann der Junge, Klavierunterricht bei Lehrern zu nehmen, die ins Haus kamen, und als er neun Jahre alt war, begann der Geiger eines der Orchester der Leibeigenen, ihm das Geigenspiel beizubringen. Seine pianistische Ausbildung wurde Ende der 20er Jahre abgeschlossen. Zur gleichen Zeit nahm Dargomyschski auch Gesangsunterricht.

Als Komponist war Dargomyschski im Wesentlichen Autodidakt (er teilte das Schicksal vieler hervorragender russischer Komponisten des 19. Jahrhunderts). Seine professionellen Fähigkeiten erwarb er in jahrelanger, intensiver und unabhängiger Arbeit. Er vervollkommnete seine Kunst in Zusammenarbeit mit bedeutenden Musikern (vor allem Glinka) und durch das kreative Studium von Volksmusik und klassischem Erbe, das er sein ganzes Leben lang betrieb.

Der Drang zu komponieren wurde schon sehr früh entdeckt - seit seiner Kindheit. In seiner frühen Jugend schrieb Dargomyschski eine große Anzahl von musikalischen Kompositionen. Aber zu dieser Zeit machte er sich wenig Gedanken über ernsthafte kreative Fragen. In den aristokratischen Salons, in denen das Amateurmusizieren blühte, erlangte er einen wohlverdienten Ruhm als ausgezeichnete Pianist und hervorragender Interpret von Romanzen.

**Die erste Periode des Schaffens.** Ein wichtiges Datum in Dargomyschskis Karriere war das Jahr 1834, in dem er Glinka kennenlernte. Ihre Liebe zur Kunst brachte die beiden Musiker trotz ihres Altersunterschieds schnell zusammen. Die Annäherung erfolgte zu einer Zeit, als Glinka, der gerade aus dem Ausland zurückgekehrt war, seinen „Iwan Sussanin“ komponierte. Diese Oper entstand also vor Dargomyschskis Augen. Glinka probierte einzelne Szenen mit dem Hausorchester des Grafen Jussupow aus und engagierte Dargomyschski als seinen engsten Mitarbeiter.

Dargomyschskis kreatives Schaffen wurde auch dadurch gefördert, dass er unter Glinkas Leitung zahlreiche Wohltätigkeitskonzerte organisierte, bei denen er mit Sängern Stimmen einstudierte, Orchesterarrangements erstellte und das Orchester dirigierte. Auf Anraten von Glinka begann Dargomyschski, Musiktheorie zu studieren. Vor allem aber wurde sich Dargomyschski durch seine Gespräche mit Glinka zunehmend der hohen Aufgaben bewusst, vor denen die russische Kunst stand.

Dies ist auch der Beginn seiner Faszination für das Werk Puschkins. Eine Reihe der bemerkenswerten Werke des Komponisten sind mit dem Namen des großen Dichters verbunden. Puschkins Werk spielte eine enorme Rolle in seiner künstlerischen Entwicklung.

In diesen Jahren schreibt Dargomyschski sehr viel. Die 30er und frühen 40er Jahre sind die erste Periode seines kreativen Schaffens. Zu dieser Zeit, noch nicht vollständig offenbart alle typischen Merkmale des Stils des Komponisten, aber aus seiner Feder kommt bereits eine Reihe von Werken von großem künstlerischen Wert (vor allem im Bereich der Romanzen, Lieder und Vokalensembles).

Der Höhepunkt der kammermusikalischen Werke der ersten Periode ist die Gruppe der Werke zu Puschkins Worten („Ich liebte dich“, „Nächtlicher Zephir“, „Der junge Mann und das Mädchen“, „Verschlossener Garten“, „Die Träne“, „Das Feuer der Sehnsucht brennt im Blut“ und andere). Die besten von ihnen, die an der Wende der 30er und 40er Jahre entstanden, wahrscheinlich als Hommage an den früh verstorbenen Dichter, zeigen, dass Dargomyschski zu diesem Zeitpunkt bereits ein hohes Maß an künstlerischem Können erreicht hatte. Eines der Hauptwerke dieser Periode ist ebenfalls mit Puschkin verbunden. Es handelt sich um die Kantate Triumph des Bacchus für Solisten, Chor und Orchester, die auf einen Text des gleichnamigen Gedichts des Dichters geschrieben wurde (später wurden den bereits geschriebenen Stücken neue hinzugefügt und die Kantate wurde in ein Opernballett umgewandelt).

Dargomyschskis erste Oper war „Esmeralda“ nach dem Roman „Notre Dame de Paris“ von Victor Hugo<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Die Oper wurde nach einem französischen Text komponiert, dessen Libretto von Victor Hugo selbst für die wenig bekannte französische Komponistin Louise Bertin geschrieben wurde. Die russische Übersetzung wurde von Dargomyschski angefertigt, nachdem die Musik komponiert worden war.

Trotz ihrer jugendlichen Unreife und vergleichsweise geringen musikalischen Eigenständigkeit ist diese Oper dennoch bezeichnend für den späteren Autor von „Rusalka“. Charakteristisch für die Oper ist die Tendenz zur Betonung dramatischer Situationen, zur wahrheitsgetreuen Darstellung starker und tiefer Emotionen und die allgemeine Ausrichtung des Werks: der Zuhörer wird von dem rührenden Bild einer kleinen Straßentänzerin bewegt, die zum Opfer wilder, ungezügelter Leidenschaften und monströser Vorurteile wird, die in der mittelalterlichen Gesellschaft herrschten.

Die Geschichte der Inszenierung von „Esmeralda“ kann als Beispiel für die Schwierigkeiten dienen, mit denen der russische Komponist damals konfrontiert war, als er versuchte, seine Oper auf die Bühne zu bringen. Infolge der verächtlichen Haltung der kaiserlichen Theaterleitung gegenüber der russischen Kunst versuchte Dargomyschski acht Jahre lang vergeblich, seine Oper zur Aufführung zu bringen. Erst 1847 wurde sie dank der Hilfe Werstowskis in Moskau und erst in den 50er Jahren in Petersburg uraufgeführt.

Dieser Misserfolg war eine schwere Prüfung für den jungen Komponisten. Es war das erste Anzeichen für die Divergenz zwischen den Bestrebungen eines

fortgeschrittenen Musikers und dem Geschmack der offiziellen Gesetzgeber des russischen Theaterlebens, die sich immer weiter vertiefen sollte, als die Ideen der Demokratie und des Populismus immer deutlicheren Ausdruck in Dargomyschskis Werk fanden.

In den Jahren 1844-1845 unternahm der Komponist seine erste Auslandsreise. Er besuchte Wien, mehrere deutsche Städte, Brüssel und Paris. Die Reise ermöglichte es ihm, das Leben, die Atmosphäre und die Kunst fremder Länder aus nächster Nähe kennenzulernen, und brachte ihn mit einer Reihe herausragender Künstler in Kontakt.

Die umfangreichen Briefe, die der junge Komponist an seinen Vater schickte, geben ein lebendiges Bild von seinen Erfahrungen im Ausland. Sie charakterisieren ihn als einen Mann, der zu dieser Zeit bereits eine unabhängige Sichtweise hatte. Einigen Phänomenen der internationalen Kunstkultur stand er kritisch gegenüber und bewertete sie vom Standpunkt des Wahrheitsanspruchs in der Kunst aus. So beurteilte er das Streben nach äußerer Effektivität, das seiner Meinung nach typisch für die so genannte große französische Oper ist, negativ.

Die Reise trug auch zu Dargomyschskis Ruhm bei: eine Reihe ausländischer Zeitungen veröffentlichte wohlwollende Artikel über die Arbeit des russischen Musikers.

**Die Zeit der schöpferischen Reife.** Dargomyschskis Rückkehr in sein Heimatland im Jahr 1845 markiert den Beginn seiner Reifezeit.

Ab der zweiten Hälfte der 40er Jahre arbeitete der Komponist an der Oper „Rusalka“. Es ist bezeichnend, dass er sich nun, in dieser neuen Phase, erneut Puschkin zuwendet und ein Werk voller sozialem Pathos und lebendiger Dramatik wählt. Nach Glinkas „Ruslan“ war es für die Musik eine Offenbarung neuer Aspekte im Werk des großen Dichters.

Während der Arbeit an „Rusalka“ schreibt Dargomyschski eine große Anzahl von Romanzen. Diese geben Puschkins Lyrik nach wie vor den Vorrang. Doch im Bereich der Nebenformen findet Dargomyschski nun auch neue Themen von Puschkin, die noch kein anderer Musiker aufgegriffen hat. Neben den lyrischen Romanzen schuf er die volkskomische Skizze „Der Müller“ und den rauen, mutigen Monolog „Gott helfe dir“ (bei Puschkin eine Ansprache an die in die sibirischen Minen verbannten Dekabristen).

Puschkins Lyrik konnte jedoch Dargomyschskis Bedürfnis, die für die neue Zeit typischen streng kritischen Gedanken und Stimmungen auszudrücken, nicht vollständig erfüllen.

Er fühlte sich von Lermontows Poesie angezogen. Lermontows Poesie war voll von Protest gegen die Gewalt gegen den Menschen und Hass gegen die heimtückische und seelenlose obere Gesellschaft. Die Romanze „Es ist langweilig und traurig“ (1847) war der erste Vorbote der kritischen Tendenz in Dargomyschskis Werk, dem bald darauf die Romanze „Ich bin traurig“ nach Texten desselben Dichters folgte. Dargomyschskis schwermütige Meditationen über die Minderwertigkeit der modernen Gesellschaft sind in lyrische Monologe gekleidet.

In den frühen 50er Jahren wandte er sich den Werken des Volksliedermachers Kolzow zu. In seinen Liedern zu den Texten von Kolzow malte Dargomyschski wahrheitsgetreue Bilder des Volkslebens, zeigte einfache Menschen mit ihrem Kummer und ihrer Armut, mit ihren aufrichtigen, naiven Gefühlen, wobei er meisterhaft die Intonation und die Form eines einfachen Alltagsliedes benutzte. In den Werken mehrerer kleinerer Dichter seiner Zeit konnte Dargomyschski ihm nahestehende, für seine Zeit wirksame Bilder finden, die in seiner musikalischen Verkörperung neue Kraft und Helligkeit erhielten.



Viele der Romanzen aus dieser Zeit schildern die Tragödie einer einsamen, verlassenen Frau. Sie sind ein Echo auf die Arbeit des Komponisten an dem zentralen Bild der Oper „Rusalka“.

„Rusalka“ wurde 1855 fertiggestellt und im Mai 1856 in Petersburg aufgeführt. Dass es Dargomyschski diesmal verhältnismäßig leicht gelang, das Werk zur Aufführung zu bringen, lag an der stark gestiegenen Popularität seines Namens, die die feindseligen Aktionen der Theaterleitung erschwerte. Die Direktion sah sich jedoch nicht in der Lage, dafür Ausgaben zu tätigen. Während für die Inszenierung italienischer Opern riesige Summen ausgegeben wurden, wurde „Rusalka“ in vorgefertigten Bühnenbildern aufgeführt, und die Kostüme und Requisiten wurden aus der Inszenierung der „Russischen Hochzeit“ übernommen, die bereits über 60 Aufführungen erlebt hatte.

Die Oper wurde mit erheblichen Kürzungen inszeniert, die einige der wichtigsten und musikalisch auffälligsten Szenen verzerrten. Gerettet wurde die Inszenierung nur durch die wunderbare Darstellung der Rolle des Müllers durch einen inspirierten Bühnenmeister, einen Freund von Glinka - Petrow.

Die Haltung des Publikums zu „Rusalka“ war ambivalent. Die Aristokratie betrachtete es als ein Zeichen guten Benehmens, die neue russische Oper mit Verachtung zu behandeln. Die demokratisch gesinnten Theaterbesucher nahmen die Oper begeistert auf, aber sie waren in jenen Jahren noch sehr wenige.

Die Meinungen der Kritiker gingen weit auseinander. Obwohl sie gezwungen waren, die unbestrittenen Verdienste der Oper anzuerkennen, griffen reaktionäre Kritiker Dargomyschski wegen seiner „übermäßigen“ Betonung des nationalen, volkstümlichen Elements an, was ihrer Ansicht nach zur Monotonie der Musik führte.

Dargomyschski wurde von Serow mit einem großen Artikel über „Rusalka“ verteidigt. Er setzte sich vehement für die Existenzberechtigung der nationalen russischen<sup>1</sup> Opernschule ein und würdigte „Rusalka“ als eine herausragende Leistung.

<sup>1</sup> Serow verwendet den Ausdruck „slawisch“.

Seiner Meinung nach sind die besonderen Merkmale dieser Schule die Einzigartigkeit ihrer Melodie, ihres Rhythmus und ihrer Harmonie, die auf die tiefe Intonationsbindung an die Volksmusik zurückzuführen sind, und „das beharrliche Streben nach Wahrheit im Ausdruck, das (von sehr seltenen Ausnahmen abgesehen) nicht zulässt, dass virtuose Ziele bedient werden, und das aufgrund seiner Ernsthaftigkeit weit entfernt ist von allen flachen und flitternden Effekten“.

In seinem Artikel bot Serow eine eingehende Analyse der Musik und des Librettos von „Rusalka“. Dieser Artikel ist bis heute die beste Studie über Dargomyschskis Oper.

Die schlechte Qualität der Inszenierung und die kalte Haltung des Großteils des Publikums gegenüber der Oper machten dem Komponisten schwer zu schaffen. Das bittere Gefühl der Enttäuschung wurde noch größer, als die Oper 1857 nach elf Aufführungen vom Spielplan genommen wurde.

In dieser Zeit machen sich Dargomyschskis Charakter und Lebensweise seit seiner Jugend drastisch bemerkbar. Seine Misserfolge im Opernbereich, die ständigen Kränkungen seines künstlerischen Selbstbewusstseins durch die offiziellen Theaterdirektoren - all das schien ihn vorzeitig altern zu lassen und ließ ihn an der Möglichkeit zweifeln, jemals in seinem Heimatland Anerkennung zu finden.

Auch Dargomyschskis Bekanntenkreis hat sich dramatisch verändert. Früher war er ein Stammgast in den Petersburger Salons, jetzt geht er überhaupt nicht mehr zu gesellschaftlichen Veranstaltungen. In der Gesellschaft ist er als ungesellig und als Stubenhocker bekannt. Er zog sich auf einen kleinen Kreis von Freunden und Bekannten zurück. Das waren in erster Linie seine regelmäßigen Besucher bei Hausfesten, meist Amateursänger, die seinen Unterricht und Rat in Anspruch nahmen. Sie trafen sich regelmäßig zum Musizieren in der Wohnung des Komponisten und führten Kammermusik auf, vor allem Werke von Glinka und Dargomyschski selbst. Hier entwickelten sie einen realistischen Vortragsstil, der ohne äußerliche Effekthascherei auskam und dem Geist der neuen russischen Musik entsprach.

Doch Dargomyschskis Aktivitäten sollten bald eine breitere soziale Dimension annehmen.

Die späten 50er Jahre waren eine Zeit, in der tiefgreifende und bedeutende Veränderungen im öffentlichen Leben Russlands vorbereitet wurden. Diese Jahre waren gekennzeichnet durch eine drastische Verschärfung der Krise des Leibeigenensystems und einen starken Anstieg der Bauernbefreiungsbewegung. Die Bedrohung durch eine revolutionäre Explosion riss die Regierung von der Bauernreform von 1861 ab. Russland trat in eine neue, kapitalistische Phase seiner Entwicklung ein. Eine anders denkende und demokratische Phase des Befreiungskampfes des russischen Volkes beginnt.

In diesen Jahren wuchs die Rolle der fortschrittlichen russischen Literatur als Anprangerer der Übel des alten Systems und als glühender Verteidiger der Interessen des unterdrückten Volkes in nie gekanntem Maße. Neben Nekrassow und Tschernyschewskis „Zeitgenosse“, dem Organ der revolutionären Demokratie, entstanden weitere Zeitschriften der fortschrittlichen Richtung. Dargomyschski war an einer von ihnen beteiligt.

Durch den Ehemann seiner Schwester, den berühmten Karikaturisten Nikolai Stepanow, lernte er den talentierten Dichter und Übersetzer Wassili Kurotschkin kennen. Als Kurotschkin und Stepanow 1859 die satirische Zeitschrift „Iskra“ gründeten, rekrutierten sie Dargomyschski für ihre Redaktion.

Die „Iskra“ spielte in der Zeit der wachsenden revolutionären Umwälzungen und der bäuerlichen Reformen eine herausragende Rolle im öffentlichen Leben Russlands. Ihre Pfeile trafen ins Schwarze und trafen gnadenlos prominente Persönlichkeiten der zaristischen Regierung, Liberale, Leibeigene, Geldadelige und Kaufleute. Seine Karikaturen, Gedichte, Feuilletons und Rezensionen entlarven die Sitten der aristokratischen Gesellschaft, die Bestechung von Beamten und die Unterdrückung durch die Zensur. Die Denunziation erfolgte in einer so treffenden und witzigen allegorischen Form, dass es gelang, die Zensurschleudern zu umgehen und gleichzeitig den Inhalt für jeden Leser verständlich zu machen. Anfang der 60er Jahre wurde die „Iskra“ zu einem Ausdruck revolutionär-demokratischer Ideen. Ihre Seiten wurden manchmal unter den Pseudonymen Herzen, Nekrassow, Saltykow-Schtschedrin und Dobroljubow veröffentlicht.

Die Zusammensetzung des Personals der „Iskra“ war nicht homogen. Nicht alle vertraten revolutionäre Ansichten. Die Seele der Zeitschrift war jedoch Kurotschkin, der den linken Flügel der „Iskra“ anführte.

Die Poesie von Kurotschkin und einigen anderen Dichtern dieser Gruppe war unter der demokratischen Intelligenz ungewöhnlich weit verbreitet. Ihre Gedichte, scharf und leicht, wurden auswendig gelernt und wie die Worte eines Volksliedes wiederholt.

Kurotschkin wurde schon vor der Gründung der Zeitschrift als Übersetzer von Beranger berühmt. P. Beranger (1780-1850), „der Nationaldichter Frankreichs“, wie Belinski ihn nannte,

Liedermacher, geistreicher Spötter, unerbittlicher Feind der Aristokratie und des Klerus, erlangte gerade dank Kurotschkin eine besonders große Popularität in Russland.

Vier oder fünf Jahre lang war der Komponist aktiv an den Abteilungen der „Iskra“ beteiligt, die der Kunst und insbesondere der Musik gewidmet waren. Er leitete diese Abteilungen ideologisch und lieferte Themen und Sujets für zahlreiche Karikaturen, Feuilletons und Geschichten aus dem Bereich des zeitgenössischen musikalisch-theatralischen Lebens. Auf diese Weise konnte er einen offenen Kampf gegen die in der aristokratischen Gesellschaft herrschenden starren Kunstauffassungen führen und für die Rechte einer demokratischen nationalen Musikkultur eintreten.

Die Kommunikation mit Kurotschkin und seinem Gefolge ließ Dargomyschskis schöpferische Kräfte wieder aufleben.

Bereits 1858 schrieb er ein dramatisches Lied, „Der alte Korporal“, zu den von Kurotschkin übersetzten Beranger-Gedichten, eines seiner besten Werke gegen die Unterdrückung der menschlichen Person. Das Bild des alten tapferen Soldaten, der von einem Offizier beleidigt und unschuldig zum Tode verurteilt wird, ist eines der eindrucksvollsten im Gesamtwerk des Komponisten.

Während seiner Jahre bei der „Iskra“ blühte Dargomyschskis denunziatorische Gabe besonders auf, und er schrieb seine unsterblichen musikalischen Satiren: „Der Wurm“ auf einen Text von Kurotschkin (von Beranger) und „Der Titularrat“ auf einen Text des „Iskra“-Mannes Pjotr Weinberg.

Dargomyschski beendete seine Arbeit bei der „Iskra“ offenbar 1864, als es zum Bruch zwischen Stepanow und Kurotschkin kam.

Noch immer von der Einsamkeit unter den Musikern geplagt und nicht an die Möglichkeit eines Erfolges im Opernbereich glaubend, beschloss Dargomyschski, eine weitere Reise ins Ausland zu unternehmen. Er wollte auch den Schmerz über den Tod seines Vaters überwinden. Seine Reise dauerte von November 1864 bis Mai 1865. Diesmal besuchte er Warschau, Leipzig, Brüssel, Paris und mehrere andere europäische Städte.

In Brüssel sollte Dargomyschski einen wahren künstlerischen Triumph erleben. Eine konzertante Aufführung seiner Werke begeisterte das belgische Publikum. Die Zeitungen waren voll von begeisterten Kritiken über seine Musik.

**Die letzten Jahre seines Lebens.** Von seinem Erfolg im Ausland beflügelt, kehrte Dargomyschski nach Hause zurück. Hier fand er in seinen letzten Lebensjahren endlich die Freude einer breiten öffentlichen Anerkennung und erlebte einen neuen und mächtigen Schub an kreativer Energie.

Die 60er Jahre waren durch eine hohe Blüte der russischen Hochkultur gekennzeichnet, die den starken Aufstieg der demokratischen Kräfte widerspiegelte.

In diesen Jahren entstand auf dem Gebiet der Musik eine brillante Schar großer Talente, die einen aktiven Angriff auf die verkommenen Normen der adeligen Kunst unternahmen. In Petersburg, an der Spitze der fortschrittlichen Kräfte, bildete sich eine kraftvolle Allianz junger Komponisten, die als „Mächtige Handvoll“ in die Geschichte eingegangen ist. Ihre Mitglieder waren: Balakirew, Cui, Mussorgski, Rimski-Korsakow und Borodin; der Ideologe dieser Gruppe war der bemerkenswerte russische Kritiker Stassow. Als Dargomyschski zurückkehrte, hatten die jungen Musiker begonnen, brillante, unverwechselbare Werke aufzuführen.

Die neuen Strömungen wirkten sich auf alle Bereiche des musikalischen und gesellschaftlichen Lebens aus. Die neuen, bürgerlichen Zuhörer machen ihre Rechte geltend. Das demokratische Publikum strömte in die Säle der kaiserlichen Theater, urteilte eigenständig über die Bühnenwerke und förderte den Ruhm der nationalen Komponisten. Und obwohl Vertreter der adlig-aristokratischen und höfisch-

bürokratischen Elite immer noch einen entscheidenden Einfluss auf das Repertoire hatten, wurden die künstlerischen Ansprüche der bürgerlichen Intelligenz zu einer Kraft, die bereits schwer zu ignorieren war.

Im Jahr 1865 konnte die Direktion der kaiserlichen Theater den Forderungen des musikalischen Publikums nicht widerstehen und stimmte einer Wiederaufnahme von „Rusalka“ zu. Dieses Mal übertraf der Erfolg alle Erwartungen. Ein neues Publikum nahm die bemerkenswerte russische Oper mit Begeisterung auf. Zum Erfolg trugen die hervorragende Darstellung der Rolle des Müllers durch O. A. Petrow und die Darstellung der Natascha durch die talentierte J. F. Platonowa bei, die die tiefe Dramatik des zentralen Bildes der Oper zu vermitteln wusste.

Nach „Rusalka“ wurden Dargomyschskis frühere Werke „Esmeralda“ und „Triumph des Bacchus“ an den Bühnen von Petersburg und Moskau wiederaufgenommen. Die Aufführungen wurden vom Publikum ausnahmslos positiv aufgenommen. Selbst seine Gegner konnten sich dem wachsenden Ruhm Dargomyschskis nicht mehr in den Weg stellen und erkannten ihn als die größte musikalische Persönlichkeit seiner Zeit an.

1867 wurde er in das Direktorium der Petersburger Abteilung der Russischen Musikgesellschaft<sup>1</sup> berufen und kurz darauf zum Vorsitzenden der Petersburger Abteilung gewählt.

<sup>1</sup> Die Russische Musikalische Gesellschaft (RMG) war eine Konzertorganisation, die 1859 von Anton Rubinstein gegründet wurde, um die Kunst der Musik auf breiter Basis zu fördern.

Die Arbeit musste unter schwierigen Bedingungen geleistet werden. Die RMG war von höfischen Kreisen abhängig, die die neue russische Musik hassten und auf jede Weise versuchten, ihre Entwicklung zu verhindern. Dargomyschski nahm einen subtilen diplomatischen Kampf mit den adeligen Behörden auf und erreichte einen Wendepunkt in der Tätigkeit der Gesellschaft.

In der Saison 1868/69 wurden in den Konzerten des RMG eine Reihe von Werken russischer Komponisten - Glinka, Tschaikowski, Rimski-Korsakow, Mussorgski, Borodin und Dargomyschski selbst - aufgeführt.

Dargomyschski konnte aus seiner Isolation heraustreten und seine Energien einsetzen, ihm half nicht nur der emotionale Auftrieb, den er durch seine großen künstlerischen Erfolge erhalten hatte. Er konnte die Kraft für seinen Kampf aus einer neuen, ihm bisher unbekanntem Quelle schöpfen: er war nicht mehr allein. In der jungen Generation fortschrittlich denkender russischer Komponisten fand er Mitstreiter und Gleichgesinnte.

Dargomyschski wandte sich einer Kunstform zu, die für ihn neu war. Zwischen 1861 und 1867 schrieb er drei aufeinanderfolgende symphonische Fantasie-Ouvertüren: „Baba-Jaga“, „Ukrainischer Kosak“ und „Fantasie über finnische Themen“ („Estnische-Fantasie“). Nach dem Vorbild von Glinka in „Kamarinskaja“ griff Dargomyschski in diesen Werken auf echte Volksliedthemen nationaler Herkunft zurück und schuf aus diesem Material lebendige Genrebilder.

Dargomyschskis symphonische Fantasien bestechen durch ihren Reichtum an Fantasie, Humor und ihren leuchtenden, lebensbejahenden Charakter.

Der Höhepunkt seines Schaffens in den 60er Jahren war jedoch die Oper „Der steinerne Gast“, an der der Komponist in seinen letzten Lebensjahren arbeitete, beflügelt von der Sympathie der Balakirew-Kollegen und -Freunde aus der vordersten Reihe der Künstlergemeinde und in einem ungewöhnlichen Schaffensrausch. Diese Oper, die Dargomyschski selbst als seinen Schwanengesang bezeichnete, verblüffte seine Zeitgenossen durch ihre kühne Neuartigkeit und die Ungewöhnlichkeit der Idee.

Der Komponist ließ den Text der kleinen Tragödie unangetastet und vertonte, ohne ein spezielles Libretto zu schreiben, das gesamte Werk Puschkins. So schuf er eine Oper, die allein auf rezitativischen Dialogen basiert.

Die Arbeiten begannen Ende 1867. Ein Jahr später war sie bereits so weit fortgeschritten, dass einige Episoden in der Wohnung des Komponisten auf dem Klavier aufgeführt wurden. Die Ausführenden waren Dargomyschski selbst, Mussorgski und die Purgold-Schwwestern: Alexandra Nikolajewna, eine Sängerin und Schülerin von Dargomyschski, und Nadeschda Nikolajewna, eine Pianistin.

Dargomyschski musste weiter komponieren, als er schwer erkrankte. Sein kreatives Feuer verließ ihn jedoch nie. In Erwartung seines bevorstehenden Todes und in dem Bestreben, „Der steinerne Gast“ fertigzustellen, beeilte er sich und hörte trotz schwerer körperlicher Leiden nicht auf zu arbeiten. Dennoch hatte er keine Zeit mehr, sein Werk zu vollenden.

Dargomyschski starb am 5. Januar 1869. Dem Wunsch des Verstorbenen entsprechend wurde „Der steinerne Gast“ von Cui vollendet und von Rimski-Korsakow orchestriert. Im Gedenken an seinen älteren Freund gelang den Balakirews 1872 eine Inszenierung der Oper am Mariinski-Theater in Petersburg.

## ROMANZEN

Dargomyschski komponierte sein ganzes Leben lang Vokalkammermusik. Über hundert Romanzen und Lieder sowie eine große Anzahl von Vokalensembles des Komponisten sind überliefert. Diese Werke spiegeln alle Stadien seiner kreativen Entwicklung wider. Für Dargomyschski waren die Romanze und das Lied eine Art schöpferisches Laboratorium: hier wurden die Grundlagen für seinen Stil gelegt und seine musikalische Sprache geformt.

Dargomyschski wurde maßgeblich von Glinkas Romanzen beeinflusst. Im Großen und Ganzen schlug sein Werk jedoch einen anderen Weg ein und repräsentiert einen anderen Zweig der russischen Vokalmusik, parallel zu dem von Glinka. Die Wurzeln von Dargomyschskis romantischem Erbe liegen in der städtischen Musik seiner Zeit. Konsequentermaßen bedacht auf Einfachheit, griff er auf die Intonationen und Ausdrucksmittel zurück, die in der Musik der städtischen Armen weit verbreitet waren; er wandte sich allen damals populären Vokalgattungen zu: vom einfachsten - dem „Russischen Lied“, dem Vaudeville-Couplet - bis hin zu den am weitesten entwickelten - der Fantasie, der Ballade.

Um neue Themen zu verkörpern, konnte sich Dargomyschski jedoch nicht auf bereits existierende Typen und Arten der Romantik beschränken. Seine bedeutendsten Werke waren gerade jene, in denen er die traditionellen Vokalgattungen überdachte, sie mit neuen künstlerischen Ausdrucksmitteln anreicherte und auf ihrer Grundlage neue, noch nie dagewesene Typen schuf.

**Romanzen aus den 30er und frühen 40er Jahren.** Die Romanzen der frühen Periode sind noch nicht so originell wie die späteren. Der Komponist beschränkte sich zunächst auf Kompositionen im Geiste der häuslichen Romantik und verwendete Intonationen der russischen, ukrainischen und allgemein slawischen Lied- und Tanzmusik. Einige Werke zeichnen sich jedoch bereits durch ihre Bedeutung und das Vorhandensein bestimmter Merkmale aus, die auf den reiferen Stil des Komponisten hinweisen.

Die „**Hochzeitsfantasie**“ nach Worten von A. W. Timofejew ist eine von ihnen. In diesem Werk wendet sich Dargomytschski zum ersten Mal dem charakteristischen Thema seines späteren Protests gegen Frömmigkeit und Vorurteile zu, die in seiner zeitgenössischen Gesellschaft vorherrschten und macht das Recht des Menschen auf Freiheit der Gefühle geltend.

Das romantische Prinzip der Gegenüberstellung von menschlichen Erfahrungen und Naturbildern wird hier angewandt. Stolz und freiheitsliebende Gefühle werden in den Bildern des nächtlichen Waldsturms und des strahlenden, klaren Morgens verkörpert. Sowohl das malerische und bildhafte Element in der Musik als auch das Vorhandensein einer durchgängigen Entwicklung weisen auf die Nähe der Hochzeit zur Gattung der Ballade hin.

Der dreifache erzählende Refrain, dessen Melodie stark an Volkslieder angelehnt ist, verleiht der Form eine musikalische Geschlossenheit.

146 Andante

Нас вен\_ча\_ли не в церк\_ви, не в вен\_цах, не с сво\_ча\_ми,

Auf diesen Refrain folgt jedes Mal eine neue schnelle Episode. Zwei davon basieren auf energischen Melodien mit deklamatorischem Charakter und enthalten lebhaft, phantasievoll akzentuierte Stimmen und Begleitung. Der dritte, der den Morgen darstellt, vermittelt den Charakter eines freudigen Jubels.

Wie bereits erwähnt, war Dargomytschskis größte künstlerische Leistung während seiner ersten Schaffensperiode eine Gruppe von Romanzen zu Puschkins Worten. Die Poesie Puschkins zog den Komponisten durch die Tiefe ihres Inhalts und die plastische Schönheit ihrer Bilder an. Es handelte sich um einen Bereich erhabener und zugleich wahrhaft menschlicher, irdischer, verständlicher und naher Gefühle und Gedanken, die in einer höchst künstlerischen und zugleich einfachen und natürlichen Form zum Ausdruck gebracht wurden. Der Kontakt mit der Puschkinschen Poesie gab Dargomytschskis musikalischem Schaffen edle Züge, ließ ihn die Schönheit und Beweglichkeit der Melodie, den Glanz der harmonischen Farben noch stärker in den Vordergrund rücken.

In den Romanzen zu Puschkins Texten ist der Einfluss von Glinka besonders deutlich. Doch auch in diesem Bereich blieb Dargomytschski kein Nachahmer und leistete einen lebendigen und originellen Beitrag zur musikalischen Interpretation von Puschkins Lyrik.

„**Der Nachtzephir**“ ist eine der besten Romanzen der Gruppe<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Die Romanze wird in ihrer letzten Fassung mit den von Dargomyschski für die Ausgabe von 1862 vorgenommenen Änderungen wiedergegeben.

Der Vergleich mit Glinkas gleichnamiger Romanze hilft, die individuellen Unterschiede in der Herangehensweise der beiden Komponisten an denselben Text zu erkennen.

Wie Glinka baut Dargomyschski die Romanze aus der Form des Gedichts selbst auf, indem er musikalische Kontraste nebeneinander stellt. Wie Glinka verwendet er lebhaft-koloristische Mittel (in diesem Fall den wiegenden Rhythmus in der Begleitung und den düsteren Klang der tiefen Register des Klaviers), um die nächtliche Landschaft und das Bild des rauschenden Flusses darzustellen, und er verwendet typische Wendungen der nationalen Tanzmusik, um ein anmutiges Bild des jungen spanischen Mädchens zu schaffen.

Wenn aber Glinkas „Nachtzephir“ ein poetisches Bild ist und wir das Bild der jungen Spanierin als eingefroren in der nächtlichen Landschaft wahrnehmen, dann ist Dargomyschskis „Nachtzephir“ eine handlungsreiche ganze Szene.

Bei Glinka wird der malerische Charakter der Idee durch die Abwechslung von zwei unveränderlichen musikalischen Episoden betont. Dargomyschski lässt nur eine von ihnen (die nächtliche Landschaft) unverändert, wenn er die Triolen aufführt. Die dazwischen liegenden Episoden basieren jeweils auf neuem Material, das es uns ermöglicht, die Bilder der Spanierin und ihres Freiers zu individualisieren. Außerdem entfaltet der Komponist die Handlung innerhalb der Episoden nur allmählich: nach dem ersten Abschnitt in c-Moll, der wie ein Schnitt durch die Stille der Nacht wirkt, erklingen intermittierende Akkorde in C-Dur, die uns alle erschauern lassen; und nur Augenblicke später, nach den halb rezitativen Worten „Leiser, hör zu!.. Gitarrenklang!..“ erklingt ein charakteristisches „Gitarren“-Schlagen am Klavier. Erst jetzt wird das lebhaft Tempo endgültig festgelegt, und die Bolero-Melodie setzt sich durch.

147. Allegro moderato

Вот вошла луна златая,

тише, чу!.. Гитары звон!..

animato

Die neue Episode (nach der Rückkehr der ersten, C-Dur) beginnt in Es-Dur im Tempo Moderato. Dies ist die Rede des jungen Kavaliers, ausgesprochen höflich und ritterlich (Dargomyschski gab ihr eine gewisse rhythmische Ähnlichkeit mit einem Menuett). Allmählich geht diese Melodie in die nun vertrauten Klänge des Boleros über.

In seiner Romanze „**Ich liebte dich**“ nach Puschkins Worten treten die charakteristischen Merkmale von Dargomyschskis Schreiben noch deutlicher hervor. Hier nimmt der Komponist die Form einiger der lyrischen Monologe seiner Reifezeit vorweg.

Puschkins Gedicht „Ich liebte dich“ ist kein gewöhnlicher Liebesausbruch. Es ist eine lyrische Ansprache voller tiefer Zurückhaltung und einem Gefühl von großer menschlicher Freundschaft und Respekt für den einst geliebten Herrn.

Dargomyschski brachte die Besonderheit dieser poetischen Idee auf subtile Weise zum Ausdruck. Er verlieh der Romanze elegieähnliche Züge. Der gemächliche Fluss der edel gesungenen Melodie vor dem Hintergrund der ruhigen arpeggierten Begleitung. Die Zeichnung der einzelnen Hymnen zeichnet sich durch ihre Flexibilität und Plastizität aus. Die Melodie der gesamten Strophe ist eine einheitliche, sich allmählich entwickelnde Linie. Ausgehend vom tiefsten Ton, deckt sie allmählich einen größeren Bereich ab und erreicht vor dem Ende der Strophe den höchsten Ton (bis zur zweiten Oktave), der durch einen rhythmischen Stopp und die Markierung



tenuto hervorgehoben wird; danach schließt der Satz mit einer sanften kadenzierenden Wendung mit einer für die Alltagsmelodie typischen Überlappung der Sexte (III. Stufe der Harmonie) in die dominante Harmonie.

148 Moderato assai

Я вас лю\_бил, лю\_

\_бовь е\_ще, быть мо\_жет, в ду\_ше мо\_ей у\_

\_гас\_ва но со\_всем, но пусть о\_на вас боль\_ше не тре\_

\_во\_жит; я на\_хо\_чу не\_ча\_лнить вас ни\_

Handwritten musical score for a song. The top system shows a vocal line with lyrics in Russian: "чем, я не хочу печалить вас ни". The bottom system shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The music is in G major and 3/4 time. The vocal line is characterized by short, declamatory phrases with significant pauses.

Die Melodie hat eine deklamatorische Qualität: sie fließt nicht ununterbrochen wie in einem Lied, sondern wird zu einer Sammlung von kurzen Phrasengesängen, die sich in Struktur und Länge unterscheiden und je nach Bedeutung der Worte durch Pausen voneinander getrennt sind. Die Melodie hat jedoch eine rein verbale Qualität. Der Rhythmus der Melodie ist also durch eine rein verbale Freiheit gekennzeichnet. Dies verleiht der Musik einen Charakter von besonderer Tiefe, Konzentration und Zurückhaltung.

Gegen Ende der ersten Schaffensperiode schuf Dargomyschski einzelne Werke, die deutlich den Wunsch zeigen, musikalische Porträts zu schaffen.

Das Lied „**Sechzehn Jahre**“ nach einem Text von A. A. Delwig ist ein solches Stück.

Der leicht stilisierte Text im Geiste der sentimental Poesie des 18. Jahrhunderts (in Anlehnung an den deutschen Dichter M. Claudius) hätte, so scheint es, zu einem musikalischen Werk mit empfindsamem, pastoralem Charakter führen können. Aber so ist Dargomyschski nicht an das Werk herangegangen.

Delwigs etwas konventionelles Bild der naiven Hirtin hat die sehr realen Züge eines modernen, einfältigen und verträumten Bürgermädchens erhalten. Er tat dies, indem er die Gedichte mit der Musik eines unprätentiösen Walzers vertonte, wie sie zu seiner Zeit im demokratischen Stadtleben weit verbreitet waren. Er gab der Musik eine rührende Einfachheit und verlieh ihr einen subtilen Hauch von leisem Humor.

So lassen sich bereits in den frühen Romanzen Dargomyschskis gewisse Züge von Originalität erkennen. Das ist die Vorliebe für die Verkörperung von Bildern in Aktion und Bewegung, für die Wiedergabe verschiedener menschlicher Charaktere, während die Romanze „Ich liebte dich“ darauf hinweist, dass der Komponist im Bereich der eigentlichen Lyrik allmählich die Heiterkeit des Gefühls und die Unmittelbarkeit des

Ausdrucks verliert und beginnt, sich zu tiefgreifenden psychologischen Analysen, zu Reflexionen über die komplexen und unlösbaren Widersprüche des Lebens zu neigen.

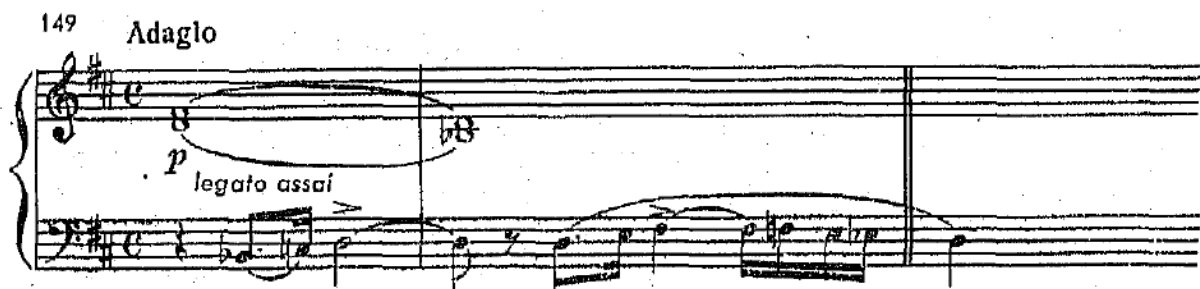
**Die Romanzen und Lieder der reifen Periode** sind äußerst vielfältig. In den späten 40er Jahren kommt der innovative Charakter von Dargomyschskis Werk am deutlichsten zum Vorschein. Die Bandbreite der Dichter, denen sich der Komponist zuwendet, ist groß.

Wie bereits erwähnt, schenkt er auch in seiner schöpferischen Reife der Dichtung Puschkins ungebrochene Aufmerksamkeit.

Die „**Orientalische Romanze**“, die auf die Anfangszeilen des Gedichts „Die Griechin“ geschrieben wurde, zeichnet sich durch ihre außergewöhnliche Farbigkeit aus. Es handelt sich um eines der charakteristischen Werke der russischen Musik des 19. Jahrhunderts, das jenen skurrilen und verführerischen Bildern gewidmet ist, die seit langem in der Phantasie der Russen beim Gedanken an die Schönheiten der fernen orientalischen Länder auftauchen. Bei der Schaffung dieser Romanze entwickelte Dargomyschski einige der musikalischen Prinzipien von „Ruslans“ fantastischen Szenen weiter und nahm die lebhaften und farbenfrohen Entdeckungen späterer Komponistengenerationen vorweg.

Dargomyschski verlieh dem Bild der fremden Schönheit die Züge des Geheimnisvollen. Sie ist in einer trägen Stille eingefroren und reizt mit ihrer geheimnisvollen Erscheinung die glühende Fantasie des Künstlers.

In der kurzen Klaviereinleitung entsteht ein skulpturales, ruhiges, traumhaftes Bild. Die ungewöhnliche Harmonie ergibt sich aus der Gegenüberstellung der beiden großen Terzen, die zusammen einen großen Dreiklang bilden. Die Bassstimme wird mit einer sanften melodischen Linie innerhalb einer ausgedehnten Quinte aufgeladen; ihr langsamer Aufstieg durch die Stufen der Ganztonleiter wird durch einen kurzen chromatisierten absteigenden Gesang abgeschlossen.



Dies ist das Leitmotiv des Liedes. Sein Wiederhall ist zeitweise in der Klavierbegleitung zu hören. Es beschließt das Lied und hinterlässt beim Zuhörer ein ungelöstes Gefühl der Stille und des Geheimnisses, genau wie am Anfang.

Die rezitativische Melodie der Stimme, die von den farbigen Harmonien des Klaviers unterstützt wird, bewegt sich in sanften Verläufen, ohne den Gesamtcharakter der Benommenheit zu stören. Erst in den letzten Phrasen bricht der leidenschaftliche, enthusiastische Ton durch.

In den 50er Jahren entdeckt Dargomyschski neue Aspekte der Puschkinschen Dichtung, die von den romantischen Komponisten noch unberührt geblieben waren.

Die komödiantische Alltagsskizze „**Der Müller**“ basiert auf dem Text eines Liedes aus Puschkins „Szenen aus ritterlichen Zeiten“. Hier zeigte sich Dargomyschskis

Kunst als hervorragender Kenner menschlicher Charaktere, sein reichhaltiger Humor kam zum Ausdruck, und seine Beherrschung der Intonation des Alltagslebens und des Volksliedes wurde deutlich. In einfacher, prägnanter Form und mit sparsamen, aber äußerst ausdrucksstarken und präzisen Mitteln schilderte er die Auseinandersetzung zwischen dem unglücklichen Müller und seiner kecken Frau in Person.

Eine erzählende Phrase des Autors leitet die Handlung ein<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> In dieser Phrase - „Der Müller ist zurückgekehrt“ - finden sich bereits einige Merkmale der musikalischen Charakteristik des Müllers selbst. Insbesondere kann man den weiten Schwung seiner Bewegungen und seines Ganges spüren.

Danach erhalten die Akteure selbst das Wort. Der Müller, der vom Anblick der Stiefel anderer Leute überrascht ist (die Intonation der Überraschung wird durch die Fermate im zweiten Achtel unterstrichen), gibt den Anstoß für den Beginn des Allegro. Das Allegro ist die mürrische Klage einer einfallsreichen Ehefrau, die sich entscheidet, ihren abwesenden Ehemann zurechtzuweisen, da dies das beste Mittel zur Selbstverteidigung ist.

Ihre Rede wird durch umständliche Sechzehntelfiguren am Klavier unterstützt. Die Komik wird noch dadurch verstärkt, dass die Rede der Frau die Melodie eines beliebten Volksliedes parodiert, „Ein Mädchen holte Wasser“, das sie in einem unbändigen Taumel ausstößt. Schließlich wirft die wütende Frau ihrem Mann einen letzten Satz ins Gesicht: „Da sind die Eimer!“ Der Komponist hat die Intonation dieses Rufes geistreich wiedergegeben, indem er die Betonung des Wortes „Eimer“ auf die zweite Silbe verlagerte (Beispiel 150).

150 **Allegro**

Ах ты, пьяница, бездельник! Где ты видишь сапоги!

Иль мутит тебя лувый! Это ведра!

Das Wort „Eimer“, vom Ehemann aufgegriffen, bekommt in seinem Mund einen ganz anderen Tonfall. Verwirrung, Besorgnis und zugleich ein Hauch von Hinterlist sind in all seinen weiteren Überlegungen zu hören.

151

Ведь ра! Пра во!

Die radikalen Veränderungen in der Lyrik, die sich bereits in der vorangegangenen Periode abzeichneten, stehen im Zusammenhang mit den Arbeiten an Lermontows Worten.

Zusammen mit Puschkine muss Lermontow zu den Lieblingsdichtern Dargomyschskis gezählt werden. Keiner der Musiker, die sich Lermontows Poesie zuwandten, war in der Lage, die tiefen Reflexionen, die in den zahlreichen Gedichten des Dichters über den Sinn des Lebens und das Schicksal des Menschen enthalten sind, mit solcher Kraft und Eindringlichkeit auszudrücken.

Dargomyschskis beste Werke zu Lermontows Worten sind zwei Monologe: „Es ist langweilig und traurig“ und „Ich bin traurig“.

„**Es ist langweilig und traurig**“. Lermontows Gedicht klingt wie das Bekenntnis einer gequälten Seele, das Bekenntnis eines Mannes, der sich nach Glück, Liebe und Freundschaft sehnt, aber von einer vergeblichen Sehnsucht am Boden zerstört ist und den Glauben an die Möglichkeit verloren hat, bei anderen Mitgefühl zu finden. Die tiefe Trauer über die verlorenen Hoffnungen mischt sich mit der Verachtung für die Menge seelenloser, leerer und heuchlerischer Puppen, mit denen er sein Leben lebt. Diese Gefühle werden in einfacher, kunstloser Form ausgedrückt. Die poetische Sprache fließt frei. In den rhythmischen Unterbrechungen, den Pausen, dem Innehalten fangen wir die Intonationen der traurigen Ausrufe und der quälenden Fragen ein, auf die es keine Antwort gibt.

Dargomyschski hat diesen Text in eine ähnlich einfache und eindrucksvolle musikalische Form gebracht. Belinskis Worte über Lermontows Gedicht ließen sich auf seine Romanze übertragen: „Man spürt, dass sich das ganze Stück wie von selbst auf das Papier ergoss, wie ein längst übergekochter Tränenstrom, wie ein Strom heißen Blutes aus einer Wunde, von der sich der Verband plötzlich gelöst hat.“

Dargomyschski hat die Strophenstruktur aufgegeben und die Musik gezwungen, in ihrer Entwicklung dem Inhalt des Textes zu folgen.

Das melodische Muster ist ausdrucksstark im Sinne der Sprache. Es ist bezeichnend, dass das Wort „Hand“ melodisch betont wird, was der Phrase einen Hauch von traurigem Bedauern verleiht, ebenso wie die fragende Intonation in den Worten „Lieben... aber wen denn...“ usw.

152 а [Andante non troppo lento]

И не ко — му ру — ку по — жать

152 б

Лю — бить... но ко — го же!

Die rhythmische Freiheit, die natürliche Verteilung der Pausen, die Hervorhebung besonders bedeutsamer Wörter und die Flexibilität und Flüssigkeit des Klangbildes vermitteln den Eindruck einer wahrhaftigen, ungekünstelten menschlichen Sprache.

Gleichzeitig ist die Melodie der Romanze liedhaft; sie bewahrt einige Merkmale einer lyrischen Alltagsromanze. Es sind diese Merkmale - Liedhaftigkeit und Nähe zur Alltagsmusik -, die der Romanze ihren gefühlvollen und herzlichen Ton verleihen und ihre Fähigkeit, das Herz des Zuhörers zu erreichen.

Die Verbindung zum Typus der Alltagsromantik wird durch die plastischen Umriss der Melodie und die traditionelle Textur der Begleitung aus zersetzten Akkorden hergestellt. Die gleichbleibende rhythmische Bewegung der Begleitung (Triolenfiguren) mit ihren sanften Modulationen und gleitenden Harmoniewechseln schafft selbst bei der deklamatorischen Diskontinuität der Gesangslinie ein Gefühl von Flüssigkeit und Zusammenhalt.

In einem weiteren lyrischen Monolog zu Lermontows Worten - „**Ich bin traurig**“ -, der auf demselben Prinzip der Kombination von Gesang und Deklamation beruht, wird die Rolle der Liedmelodie noch verstärkt. Dies wird durch die sehr künstlerisch konzipierte Idee bestimmt: im Gegensatz zur vorangegangenen Romanze ist „Ich bin traurig“ keine einsame Betrachtung mit sich selbst, sondern eine Ansprache an eine andere Person, voller inniger Wärme und Zuneigung.

Ein Prototyp einer solchen monologischen Ansprache war bereits Puschkins Romanze „Ich liebte dich“, doch nun wird das lyrische Thema mit neuen sozialen

Motiven angereichert. Der Autor drückt seinen tiefen Schmerz und seine Sorge um das Schicksal seines geliebten, jungen, reinen Seelenwesens aus, das angesichts eines seelenlosen und heuchlerischen Lichts zu schwerem Leid und vielleicht sogar zum moralischen Tod verdammt ist.

153 · Moderato

rit.

Мне груст... но

по-то-му, что я те-бя люб-лю

Erneut greift der Komponist auf die Ausdrucksmittel der Elegie zurück. Die gemessene und ruhige Bewegung der Begleitung unterstützt die Stimmung der tiefen Konzentration. Das Prinzip der sanften Bewegung des melodiosen Basses fand in dieser Romanze besonders breite Anwendung und bestätigt die Stärke von Glinkas Traditionen in der russischen Vokalmusik. Die Affinität zur Elegie spiegelt sich auch in den bedeutenden Gesängen und der Abrundung der musikalischen Phrasen wider.

Gleichzeitig gibt es dramatische Intonationen, die die Geschmeidigkeit der melodischen Linie unterbrechen.

154 ·

сле-за-ми и тос-кой

cresc.

Dargomyschski verlangte vom Interpreten, dass er die Worte ausdrucksvoll vorträgt und gleichzeitig metrische Sackgassen im Namen der völligen klanglichen Freiheit aufricht. Dafür gab er in der Partitur direkte Hinweise: der gewünschte Charakter des gesprochenen Wortes wird durch eine eindeutige Anordnung von Ligen und Akzenten angezeigt, und die Notwendigkeit rhythmischer Freiheit wird durch die häufige Verwendung der Bezeichnung *tenuto* unterstrichen.

Werke, die Frauenfiguren gewidmet sind, können ein lebendiges Bild von Dargomyschskis großem Talent als Porträtist vermitteln. Der Komponist beschäftigte sich häufig mit dem Schicksal der Frau. Er berührte auch das Schicksal der Bäuerin, die mit einem widerwärtigen Mann zwangsverheiratet wurde, und zeigte die Tragödie der einsamen, abgewiesenen, aber leidenschaftlich verliebten Frau. Dargomyschski kehrte immer wieder zu diesen Themen zurück und verstand es, jedes Mal neue künstlerische Lösungen zu finden.

In den beiden Werken zum Thema der Ehe mit einem ungeliebten Mann tauchen zwei unterschiedliche Bilder auf. Beide sind im Geiste eines „Russischen Liedes“ geschrieben, was darauf hinweist, dass die Heldinnen dem Volksmilieu angehören.

Eines davon ist „**Ohne Denken, ohne Vernunft**“ zu Worten von A. W. Kolzow. Dargomyschski fühlte sich zu Kolzow wegen seiner echten Nationalität, seiner schlichten Einfachheit und Aufrichtigkeit hingezogen.

„Ohne Denken, ohne Vernunft“ ist ein lyrisches Lamento. Die Liedmelodie fließt breit und frei. Doch Dargomyschski dramatisiert das Lied. Er bricht mit der strengen Versifikation der Strophe: er führt eine expressive rezitativische Episode ein („Die Lieben sprechen...“) und baut den Schluss des Liedes auf einen großen Höhepunkt auf, der wie ein Ausdruck bitterer Verzweiflung klingt.

Ein weiteres Werk mit ähnlichem Thema, aber anderem Charakter ist das Lied „**Likoraduschka**“ auf Volksliedtexte. Die Musik zeichnet das Bild einer jungen, in Gefangenschaft schmachtenden, aber munteren und energiegeladenen Frau, die ihrem verhassten, eifersüchtigen Ehemann die Krankheit auf den Hals hetzt. Trauer und Humor sind in diesem Werk auf einzigartige Weise miteinander verwoben. Die lyrische Färbung der Melodie verbindet sich mit lebhafter Bewegung und Elementen des Tanzrhythmus (bei den Worten „Mein Kopf“ und im Refrain).

Die Romanze „**Ich liebe ihn immer noch**“, nach Worten der damals populären Dichterin J. Schadowskaja, ist ein weiteres weibliches Monolog-Porträt. Es verkörpert das Bild einer Frau, die heftig und leidenschaftlich verliebt ist, aber unglücklich über ihre unerwiderte Liebe.

Um dieses Bild darzustellen, verwendet Dargomyschski die Ausdrucksmittel der Zigeunerromantik mit ihrer charakteristischen Kombination aus lyrischer Melodie und erhabener, pathetischer Deklamation. Der Refrain, der beide Strophen abschließt, ist besonders leidenschaftlich und dramatisch. Die Melodie nimmt in ihrem ungestümen Aufstieg einen riesigen Umfang ein und fällt dann entschlossen und schnell wieder ab. Dabei ist die harmonische Basis der Melodie äußerst einfach: es handelt sich um eine in der Alltagsmusik übliche Kadenzformel in harmonischem Moll, mit einer charakteristischen Überlappung der III. Stufe der Harmonie mit dem vorletzten Dominantakkord.



155 *ad libitum* *accel. e cresc.*

Бе - зум - на - я, я все е - ще е - го люб -

- лю, я все е - ще е - го люб - лю

*rit.*

*f*

Ein Liebesmonolog „**Wir trennten uns stolz**“ (*Entfremdung*) ist auf Worte von Kurotschkin geschrieben (Kurotschkins Gedicht heißt „Beim Abschied“).

Die Heldin dieser Romanze ist ebenfalls eine verliebte und verlassene Frau. Aber die Musik zeichnet ein ganz anderes Bild als die vorherige. Sie ist eine stolze und zurückgezogene Person, die ihre ängstlichen Gefühle tief in ihrer Seele verbergen kann. Ruhig, zurückhaltend, ohne jede Eile erklingt die musikalische Rede, die nur manchmal die Kraft seiner noch nicht erloschenen Liebe verrät.

Trotz der extremen Einfachheit seiner künstlerischen Methoden gelang Dargomyschski eine unglaublich ausdrucksstarke Melodie, in der Lied- und Sprachelemente zu einer unauflöselichen Einheit verwoben sind. Auch dieses Mal wählte der Komponist die Form eines Couplets mit Refrain. Der Refrain („Aber wenn ich nur mit dir...“ usw.) hat eine sehr subtile psychologische Funktion. Er ist wie die Intonation eines tiefen Seufzers, der plötzlich aus der Brust herausbricht und die innere Leidenschaft offenbart, die sich hinter der scheinbaren Ruhe der vorangegangenen Worte verbirgt. Die Melodie des Refrains setzt nach einer Pause des zweiten Viertels ein, wodurch eine ausdrucksstarke rhythmische Unterbrechung nach der vorangegangenen sanften Bewegung entsteht.

Но ес-ли бы сто-бо-ю... я

*ad libitum rall.*

встре-тить-ся мог-ла! Ах! Ес-ли б я хоть встре-тить-ся мог-ла!

Einer der Höhepunkte von Dargomyschskis vokaler Arbeit waren seine sozial engagierten Werke zu Texten von Iskrist-Dichtern (vor allem Kurotschkin).

Die Werke dieser Gruppe verbanden Inhalt mit Einfachheit und demokratischer Form. Kurotschkins Werke basieren in der Regel auf der einfachsten und gebräuchlichsten Art von Strophenliedern mit Refrain, die darauf abzielen, die Anprangerungen leicht verständlich zu machen und eine scharfe, vernichtende Botschaft an die Massen zu übermitteln. Die Anlehnung an Kurotschkins Poesie veranlasste Dargomyschski auch dazu, mit einfachsten Mitteln eine lebendige Bildsprache zu schaffen und jedem musikalischen Element ein Höchstmaß an Ausdruckskraft zu verleihen. Hier erreichte die Porträtkunst des Komponisten ihren Höhepunkt.

„**Der alte Korporal**“ zu Kurotschkins Worten von Beranger wird von Dargomyschski als „dramatisches Lied“ bezeichnet. Es ist ein Monolog und gleichzeitig eine dramatische Szene. Die Ansprache des alten Soldaten an seine Kameraden, die ihn zum Erschießungskommando führen, und seine Überlegungen offenbaren die innere Welt dieses einfachen, mutigen und ehrlichen Mannes aus dem Volk; sie lassen uns in seine Vergangenheit blicken und geben gleichzeitig

alles, was geschieht, bis hin zum Moment der Hinrichtung, unmittelbar wieder. Das Lied ist eine vernichtende Anklage gegen eine Gesellschaftsordnung, die Gewalt von Menschen gegen Menschen zulässt. Seine Wirkung wird nicht dadurch geschmälert, dass der Held von Berangers Gedicht ein französischer Soldat ist, ein ehemaliger Teilnehmer an den Feldzügen Napoleons. Das tragische Schicksal des alten Korporals - ein Opfer sozialer Ungleichheit - war auch typisch für viele russische Menschen, Dargomyschskis Zeitgenossen.

Der Komponist hat die Ausdrucksmöglichkeiten des Strophenliedes mit Refrain brillant genutzt und diese Form völlig neu und kreativ erdacht. Er versah jede Strophe mit neuen musikalischen Inhalten und bereicherte so die Strophenform mit einer durchgängigen musikalischen Entwicklung. Zugleich verwandelte er das Prinzip des immer wiederkehrenden Refrains in ein originelles und lebendiges psychologisches Ausdrucksmittel.

Die gemeißelte, marschierende Formel des Chors (das Kommando „Im Gleichschritt, Jungs! Eins! Zwei!“ und seine Schlussakkorde) wurde zum musikalischen Hauptthema des Stücks. Es ist kein Zufall, dass es als Grundlage für die Klaviereinleitung abgekürzt wurde.

Das Thema ist charakteristisch für den alten Korporal, einen Mann der Disziplin, aber es hat auch eine tiefere psychologische Bedeutung: es vermittelt die innere Stärke und Willenskraft des alten Soldaten, die weder durch Schmerz noch durch das Gefühl der Ungerechtigkeit gebrochen werden kann.

Die Refrainmelodie kehrt immer dann zurück, wenn es scheint, dass die Erinnerungen an die Vergangenheit oder der Gedanke an den bevorstehenden Tod die Seele des Verurteilten zu beruhigen drohen. Und jedes Mal klingt sie noch immer männlich und gefasst.

В но\_гу, ре\_бя\_та! Раз! Два! Гру\_дью по\_дай\_ся,

не хнычь, ров\_няй\_ся! Раз! Два! Раз! Два!

Wenn der Refrain den Charakter des alten Korporals auf den Punkt bringt, so fügt jedes der Couplets dem Bild neue und bedeutsame Züge hinzu und offenbart seine tiefe Menschlichkeit und seelenvolle Schönheit. Aus den Worten des alten Soldaten erfahren wir etwas über seine warme, väterliche Haltung gegenüber seinen Kameraden, über sein Ehrgefühl und sein stolzes Selbstbewusstsein, über seine zärtliche, poetische Verbundenheit mit seinem fernen Heimatdorf.

Die Musik vermittelt einfühlsam die verschiedenen psychologischen Schattierungen der Sprache. Während des gesamten Liedes behält der Komponist den klaren Rhythmus der Schrittbewegung bei (die Melodie ist normalerweise in Zweiergruppen aufgebaut), aber innerhalb dieser Grenzen hat er völlige verbale Freiheit und

Natürlichkeit erreicht. Das Tempo wechselt flexibel. Manchmal wird das metrische Raster mit einem plötzlichen Gefühlsausbruch abrupt unterbrochen. So verwandelt sich beispielsweise der Zweiertakt in einen Dreiertakt mit einem melodischen Höhepunkt im zweiten Takt („Jung und er beleidigt“) in dem Moment, in dem die Erinnerung an das Vergehen das Herz des alten Kriegers vor Wut kochen lässt.

158 *Темп весьма умеренный*

Я о\_скор\_бил о\_фи\_це\_ра. Молод и он о\_скорб\_лять ста\_рых сол\_дат!

*cresc.* *sf* *p*

Klingen die Worte des alten Korporals zu Beginn der ersten Strophe noch wie eine aufmunternde Ansprache an seine Kameraden und wie das übliche Kommando, so spricht er mit lyrischem Nachhall, wenn er an seine Heimat oder die Freunde denkt, mit denen er seine Jugend verbrachte.

Die Klavierbegleitung ist einfach und doch reichhaltig. Harmonien, Akzente, Lagen, dynamische Töne - alles soll die Bewegungen der Seele getreu wiedergeben. Auch der Moment des Erschießungskommandos wird einfach und ausdrucksstark wiedergegeben: ein verminderter Fortissimo-Septakkord, gefolgt von einem weiteren Akkord in einer vom Klavier alterierten Piano-Subdominante in tiefer Lage. Der abschließende Refrain klingt wie ein trauerndes Nachwort: das Thema steht in Moll, und nach den Vorstellungen des Komponisten sollte diese Melodie von einem Männerchor gesungen werden.

Das komische Lied vom „Wurm“, ebenfalls von Kurotschkin nach einem Gedicht von Beranger verfasst, ist ein herausragendes Beispiel für Dargomyschskis Satire.

Der Komponist wandte sich erneut der Strophe und dem Refrain zu, um ein monologisches Porträt zu schaffen. Diesmal handelt es sich um das Porträt eines kleinkarierten, boshaften Bürokraten, der vor dem illustren Grafen kriecht und in seiner Unterwürfigkeit bis zur Selbsterniedrigung geht. Wieder einmal nutzt der Komponist seine Beherrschung der verschiedenen Intonationen der menschlichen Sprache, um ein lebendiges und anschauliches Bild zu schaffen. Die Musik vermittelt den unterwürfigen, einschmeichelnden Ton des Beamten, seine gespielte Demut, wenn er von sich selbst spricht, und seine übertriebene Begeisterung, wenn er vom Grafen spricht.

Die Klaviereinleitung ist, wie in „Der alte Korporal“, eine verkürzte Version des Refrains. Einige einfache, präzise Anschläge schaffen ausdrucksstarke Merkmale. Wie im Refrain werden auch in der Einleitung zwei kontrastierende Intonationen gegenübergestellt: die hektisch absteigende Phrase zeichnet das Bild eines katzbuckelnden Beamten, der sich wie in einer eiligen Verneigung verbeugt, und die nachfolgenden Akkorde, die mit komischer Feierlichkeit erklingen, vermitteln das Gefühl der Ehrfurcht, das die Person des Grafen in ihm hervorruft.

159 Не очень скоро



Das Lied „Der Wurm“ stellt hohe Anforderungen an den Interpreten nicht nur in Bezug auf die Rezitation, sondern auch in Bezug auf Schauspiel und Mimik. Es ist kein Zufall, dass der Komponist die üblichen italienischen Bezeichnungen in den Noten durch russische Hinweise auf den geforderten Schauspielstil ersetzt hat, wie z. B. „bescheiden“, „sehr bescheiden“, „lächelnd und blinzeln“, „die Augen zusammenkneifen“.

Die im „Wurm“ skizzierte Technik der direkten Gegenüberstellung von kontrastierenden Bildern fand im Lied „Der Titularrat“ auf Worte des „Iskrist“-Dichters P. Weinberg noch stärkeren Ausdruck.

„**Der Titularrat**“ ist eine satirische Geschichte, die im Auftrag des Autors geschrieben wurde. Es ist bemerkenswert, dass sie auf einem äußerst knappen, prägnanten Text basiert, der keine Beschreibungen oder Abschweifungen enthält. Seine Einfachheit, sein sachlicher und alltäglicher Ton tragen zur satirischen Schärfe des Werks bei. Die gleiche Kürze und Einfachheit kennzeichnet auch die musikalische Erzählung. Aber selbst innerhalb dieser Grenzen erreicht der Komponist eine lebendige Bildsprache. Dargomyzhski erzählt die Geschichte der unglücklichen Liebe eines bescheidenen Geheimrats zur Tochter des Generals, die ihn abstieß, und nutzt die Intonation der Geschichte selbst, um beide Darsteller überzeugend darzustellen.

Der Anfang ist bescheiden und zaghaft: „Er war ein Titularrat“. Aber die Intonation wird herrisch und entschlossen, sobald die Tochter des Generals erwähnt wird.

Die Worte „jagte ihn fort“ werden durch harte Wendungen in Melodie und Begleitung hervorgehoben.

Музыкальный фрагмент на странице 160, обозначенный как *Allegretto*. Он состоит из двух систем нот. Первая система включает вокальную партию с лириками: «Он был ти-ту-ляр-ный со-» и фортепиано-сопровождение. Вторая система продолжает вокальную партию с лириками: «-вет-ник, о-на-ге-не-раль-ская-я дочь,» и фортепиано-сопровождение. В начале второй системы фортепиано-сопровождения отмечено динамическое обозначение *f*, а в начале первой системы — *p*.

Am Ende gelingt es Dargomyschski, den ganzen Vorfall einfach und aussagekräftig zusammenzufassen.

Bei den Worten „Der Titularrat ist gegangen“ erklingt eine einfache, volkstümlich klingende Melodie. Ihr Rhythmus fängt den unsicheren, gleichsam leicht tänzelnden Gang eines betrunkenen Verlierers ein; gleichzeitig ist in der Melodie der Ausdruck aufrichtiger menschlicher Trauer leicht herauszuhören (man achte insbesondere auf die Betonung des Tastenanschlags auf der Septime bei den Worten „Und trank“, die der Melodie einen leicht rauen Charakter verleiht).

Музыкальный фрагмент на странице 161, обозначенный как *Allegretto*. Он состоит из двух систем нот. Первая система включает вокальную партию с лириками: «По-шёл ти-ту-ляр-ный со-вет-ник» и фортепиано-сопровождение. Вторая система продолжает вокальную партию с лириками: «и пьян-стро-вал це-лю-ю ночь.» и фортепиано-сопровождение. В начале второй системы фортепиано-сопровождения отмечено динамическое обозначение *p*.

Mit dieser subtilen Note enthüllte Dargomyschski den wahren, keineswegs komischen Sinn der Episode und lüftete für einen Moment den Schleier über seiner eigenen mitfühlenden Haltung gegenüber dem Schicksal des mittellosen Mannes.

In der Gruppe der anklagenden Romanzen auf Worte der Dichter der „Iskra“ kam die Menschenliebe des Komponisten mit neuer Kraft zum Vorschein; hier zeigt sich seine glühende Sympathie für die Unterdrückten und Mittellosen, sein Respekt für starke Menschen, die keine Kompromisse mit ihrem Gewissen eingehen, und seine Verachtung für diejenigen, die bereit sind, ihre Menschenwürde um kleinlicher und egoistischer Ziele willen mit Füßen zu treten. Und hinter all dem steht eine Verurteilung der sozialen Ordnung, die die Menschen verkrüppelt und ihr Leiden verurteilt.

Wodurch zeichnet sich Dargomyschskis Kammermusik in ihrer Gesamtheit aus?

In erster Linie ist es das Auftauchen neuer Arten und Gattungen und die Sättigung traditioneller Gattungen mit neuen Inhalten.

Dargomyschski schuf lyrische, dramatische, humorvolle und satirische Monologe - Porträts, in denen nicht im Namen des Autors gesprochen wird, sondern im Namen dieser oder jener Figur, des Schicksals und des sozialen Status der Personen. Unter Dargomyschskis Werken findet man auch eine musikalische Skizze, eine lebendige Skizze des Alltags, die sich der Dialogtechnik bedient („Der Müller“), und eine neue Art von musikalischer Erzählung über einen typischen Fall aus dem zeitgenössischen Leben („Der Titularrat“).

Die eigenen lyrischen Äußerungen des Autors haben jedoch einen neuen Anstrich erhalten. Eine tiefgreifende Analyse der Phänomene der Realität hat ihnen eine philosophische Reflexion verliehen und sie in gefühlvolle Monologe und Reflexionen verwandelt.

In all diesen Werken macht Dargomyschski ausgiebig Gebrauch von der verbalen Intonation. Wenn er die direkte Rede der Figuren wiedergibt (in Monologen, Porträts und Dialogen), hilft sie ihm, die individuellen Merkmale der Figur zu verdeutlichen und zu schärfen. In den lyrischen Monologen und Reflexionen verleiht das rezitativische Element der Melodie eine besondere Flexibilität und ermöglicht es, den tiefen psychologischen Sinn des Textes zu entdecken.

Dargomyschski geht mit dem poetischen Text, der die Grundlage der Romanze bildet, anders um als Glinka. Für Glinka geht es vor allem darum, die allgemeine Stimmung durch eine breit gesungene Melodie zu vermitteln, während Dargomyschski sich von seinem eigenen Prinzip leiten lässt: „Ich möchte, dass der Klang das Wort direkt ausdrückt.“ Nicht nur in einzelnen rezitativisch geschriebenen Kompositionen, sondern auch dort, wo eine Liedmelodie zugrunde liegt, folgt er den feinsten Wendungen und Schattierungen der menschlichen Sprache, unterstreicht die Bedeutung einzelner Worte durch einen melodischen Sprung, einen rhythmischen Stopp oder eine scharfe Harmonie in der Begleitung; oft isoliert er einzelne Frage- oder Ausrufe-Intonationen von der allgemeinen melodischen Linie, bricht die Melodie durch Pausen auf und gibt ihr einen freien deklamatorischen Charakter.

Dargomyschski setzt auch den Klavierpart auf besondere Weise ein. Er spielt relativ selten die Rolle eines farbenfrohen, malerischen Hintergrunds, vor allem in Werken über Puschkins Worte oder im Zusammenhang mit Naturbildern. Typisch für Dargomyschski sind eher die einfachsten Arten von Klavierstrukturen, die für alltägliche Gattungen typisch sind (Akkord-, Arpeggio- und ähnliche Begleitungen). Innerhalb dieser Grenzen erreicht der Komponist jedoch eine erstaunliche Vielfalt und Ausdruckskraft. Rhythmus, Harmonie und Vokalisierung werden als klare Mittel zur



musikalischen Charakterisierung eingesetzt und verstärken die Ausdruckskraft der Gesangsstimme. Oft gibt es in der Begleitung einzelne bildhafte Akzente.

Alle diese Merkmale von Dargomyshskis Vokalwerken hatten einen vielfältigen Einfluss auf seine Nachfolger. Gleichzeitig tauchten ähnliche Züge in seinen eigenen Opernwerken auf und wurden dort weiterentwickelt.

## OPERNWERKE

Im Mittelpunkt stehen dabei „Rusalka“ und „Der steinerne Gast“. Jedes dieser Werke spiegelt die innovative Essenz von Dargomyshskis Kreativität auf seine eigene Weise wider.

### „RUSALKA“

Puschkins unvollendetes Drama, das nach seinem Tod unter dem Titel „Rusalka“ veröffentlicht wurde, faszinierte Dargomyshski durch seinen akuten sozialen Konflikt, die Lebendigkeit der menschlichen Charaktere und die Tiefe der psychologischen Analyse. Die folkloristischen Ursprünge der Handlung führten zu einem märchenhaften Element in der Handlung; gleichzeitig ist das Drama in seinem Wesen zutiefst realistisch. Über Puschkins „Rusalka“ schrieb Belinski: „Ein großes Talent nur in der Zeit seiner vollen Entwicklung kann in einem fantastischen Märchen so viel Menschliches, Reales, Wirkliches ausdrücken, dass man beim Lesen denkt, es sei kein Märchen, sondern eine hohe Tragödie.“

In seinem Libretto hielt sich Dargomyshski an den Plan von Puschkins Drama und hielt sich so nah wie möglich an Puschkins Stil. Dabei erhöhte er die Zahl der volkstümlichen (chorischen) Episoden und ersetzte einige Nebenfiguren und Details der Handlung. Die Schlusszenen, die in Puschkins Werk fehlten, wurden von Dargomyshski ergänzt.

**Kurze Inhaltsangabe.** Erster Akt. Eine Mühle am Ufer des Dnjepr. Natascha, die Tochter des Müllers, wartet auf den Fürsten, den sie leidenschaftlich liebt. Sie hört geistesabwesend den langweiligen Predigten ihres alten Vaters zu, der ihr sagt, sie müsse die Gunst des Fürsten nutzen. Der Fürst erscheint. Er ist jedoch nur gekommen, um sich zu verabschieden: er heiratet ein Mädchen von edler Herkunft. Der Fürst denkt daran, Natascha mit üppigen Geschenken und Geldgeschenken an ihren Vater freizukaufen. Schockiert gesteht Natascha dem Fürsten, dass sie bald Mutter werden wird. Der Fürst reist ab. Das verlassene Mädchen lässt ihrem Kummer freien Lauf. Sie macht ihrem Vater Vorwürfe, weil er sich aus Habgier für ihre Beziehungen interessiert. In ihrer Verzweiflung stürzt sie sich in den Fluss.

Zweiter Akt. Reiches Herrenhaus. Der Fürst feiert seine Hochzeit. Prächtige Lieder wechseln sich ab mit den Possen des Narren und fröhlichen Tänzen. Plötzlich wird die Fröhlichkeit unterbrochen: eine Frauenstimme schallt durch die Menge und singt ein klagendes Lied über das verlassene Mädchen, das sich ertränkt hat. Alle sind verzweifelt. Der Grund für die Verwirrung ist nicht zu finden. Ein weibliches Stöhnen ertönt, als der Fürst versucht, seine junge Frau zu küssen. Die fröhliche Stimmung ist nicht mehr gegeben.

Dritter Akt. (Die Handlung spielt 12 Jahre später.) Erstes Bild. Der Palast des Fürsten. Die Fürstin ist einsam und trauert. Ihr Ehemann wird kalt, unfreundlich und bleibt lange Zeit von zu Hause weg. Die persönliche Dienerin der Fürstin, die muntere Olga, möchte sie mit einem

fröhlichen Lied unterhalten. Als sie erfährt, dass der Fürst beschlossen hat, die Nacht allein am Ufer des Dnjepr zu verbringen, machen sich die Fürstin und Olga auf die Suche nach ihm.

Zweites Bild. Nacht. Das Ufer des Dnjepr bei der Mühlenruine. Nixen tanzen. Der Fürst kommt an. Er wird von dem Gedanken an Nataschas verlorene Liebe gequält. Plötzlich taucht hinter den Bäumen eine furchterregende Gestalt in Lumpen auf. Es ist der geistesranke Müller, der ein Wanderleben in den Wäldern führt und sich für einen Torwächter hält. Der Kummer des alten Mannes hat eine bedrückende Wirkung auf den Fürsten. Der Müller versucht, den Mörder seiner Tochter zu erwürgen. Die Jäger, die zur Rettung gekommen sind, retten ihren Herrn.

Vierter Akt. Erstes Bild. Unterwasserturm. Tanz der Nixen. Die stolze und mächtige Nixenkönigin (Natascha) schickt ihre Tochter ans Ufer und beauftragt sie, mit ihrer Zärtlichkeit und List ihren Vater ins Wasser zu locken. Allein gelassen, triumphiert sie: die Stunde ihrer lang geplanten Rache naht.

Zweites Bild. Das Ufer des Dnjepr. In Begleitung von Olga spürt die Fürstin ihren Mann auf. Eine kleine Nixe kommt dem Fürsten entgegen und ruft ihn zum Flussbett, um ihm zu versichern, dass seine frühere Liebe dort auf ihn wartet. Verfolgt von der Erinnerung an Natascha, ist der Fürst bereit, seiner Tochter zu folgen. Die Fürstin und Olga versuchen, ihn zurückzuhalten. Der verlockende Ruf der Nixe kommt vom Dnjepr. Das Mädchen winkt den Fürsten herbei, der flinke Müller stößt ihn ins Wasser. Daraufhin ertönt das unheilvolle Lachen der Nixen.

Unter dem Dnjepr. Zu Füßen ihrer Königin, schleppen die Nixen den Leichnam des Fürsten.

**Der erste Akt** nimmt in der Oper eine Ausnahmestellung ein. Es handelt sich um einen im Musiktheater der damaligen Zeit beispiellosen Fall von äußerst intensiver und energischer dramatischer Handlung: Er umfasst die Exposition der Hauptfiguren, die Handlung, die Entwicklung des Dramas und in gewissem Sinne sogar seine Auflösung (Nataschas Selbstmord). Der Inhalt des ersten Aktes allein könnte, so scheint es, als ob er als Handlung für eine ganze Oper dienen könnte.

Die Handlung wird mit der Arie des Müllers (Bass) eröffnet. Der Müller ist ein Mann des Volkes, und Dargomyschski unterstreicht dies durch die volkstümliche Struktur der Musik. Die klare diatonische Skala, die Fülle von Tonhöhen ohne Halbtonpassagen innerhalb eines Quartetts und die gelegentlichen weit ausholenden gesanglichen Wendungen - das sind Merkmale, die der Melodie eine gewisse Affinität zur Melodie von Bauernliedern verleihen.

Er ist ein ungehobelter Mann ohne eine besonders feine Seele, der Müller hat eine nüchterne, praktische Lebensauffassung. Er liebt seine Tochter aufrichtig, ist aber ganz und gar mit weltlichen Sorgen und Gier beschäftigt. Dargomyschski hat die Griesgrämigkeit des alten Mannes und seine aufdringlichen Versuche, seiner Tochter seine eigenen Verhaltensregeln aufzudrängen, nicht ohne Humor dargestellt und der Arie damit ein komödiantisches Element verliehen. Den humorvollen Charakter erhält die Musik durch den sich wiederholenden Tanzrefrain mit einfacher Akkordbegleitung. Der Tanzrhythmus vermittelt erfolgreich einen Hauch von Selbstgefälligkeit und einfältiger Verschlagenheit, die für die Reden des Müllers typisch sind. Dank dieses Refrains bekommt die Arie eine Ähnlichkeit mit heiteren, frechen Vaudeville-Versen<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Der Refrain fällt in den verschiedenen Strophen auf unterschiedliche Worte. In der ersten Strophe beginnt er mit: „Dann mit Zärtlichkeiten, dann mit Märchen“, in der zweiten mit: „Tja, und dann ist es immer leicht“.

So schafft Dargomyschski, indem er Zeichen verschiedener volkstümlicher und alltägliche Genres kombiniert, ein lebendiges und eigenwilliges Porträt.

Die Verbindung von breitem Gesang und Tanz zeigt sich bereits in der kurzen Orchestereinleitung: die Streicher spielen in den ersten vier Takten eine fließende, gesungene Melodie ohne Halbtöne, die dann durch das fröhliche, tänzerische Spiel der Oboe und der Flöte kontrastiert wird, das sich um die Melodie des folgenden Refrains herum aufbaut.

162 Allegro moderato



Man beachte, dass die Klangfarben der Holzblasinstrumente häufig zur Begleitung der Arien verwendet werden und der Musik einen eigentümlichen „ländlichen“ Charakter verleihen<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Wegen seiner Nähe zur Klangfarbe der russischen Volksblasinstrumente.

In einigen Fällen werden die Holzbläser mit kurzen Phrasen betraut, die in die Gesangsstimme einbrechen, als ob sie die Stimme nachahmen würden.

Der Komponist vervollständigte das musikalische Porträt des Müllers durch die Einführung charakteristischer Sprachintonationen. Es gelang ihm, den volkstümlich-russischen Akzent im Gesang wiederzugeben und den erbaulichen Ton des Müllers zu vermitteln. In der zweiten Strophe kommt dem Sprechgesang eine besondere Bedeutung zu.

Um die Redseligkeit des alten Mannes zu charakterisieren, hat der Komponist mehrere verschiedene Gesänge in ununterbrochener Bewegung innerhalb der Strophe aufeinander folgen lassen. Bevor ein Gesang zu Ende ist, geht er durch eine plötzliche Wendung der Melodie in den nächsten über.

Die Bedeutung von „Das Gleiche muss man Ihnen hundertmal sagen“ wird auf witzige Weise in den Gesang eingestreut, der auf der Wiederholung einer einfachen melodischen Formel beruht.

Die Ankunft des Fürsten markiert den Beginn der dramatischen Handlung. Die Hauptfigur der Oper, Natascha (dramatischer Sopran), wird im ersten Akt nicht mit einer eigenen Arie charakterisiert. Der Zuhörer lernt ihr Bild erst in einem Terzett mit dem Müller und dem Fürsten kennen. Auf diese Weise lässt sich die Beziehung zwischen den drei Protagonisten sofort erkennen.

Das **Terzett** kann als Beispiel für Dargomyschskis Neuinterpretation der traditionellen Opernformen dienen. Es ist nicht nur ein Ensemble, in dem drei Stimmen gleichzeitig in einem Penny vereint sind. Es handelt sich um eine echte dramatische Szene, in der sich musikalische Dialoge mit den eigentlichen Ensembles abwechseln.

Nach der anfänglichen freudigen Aufregung über die Ankunft ihres Geliebten erfährt Natascha, dass der Fürst noch nicht lange da ist und bald wieder abreisen muss. Ihre Freude wird durch Traurigkeit und eine vage Vorahnung von Unglück ersetzt. Die falschen Versprechungen des Fürsten stellen ihre Fröhlichkeit wieder her. Dies ist die unkomplizierte Handlung der Szene. Die abrupten Wechsel und Kontraste der Stimmungen verleihen der Musik jedoch dramatische Züge und kündigen einen tragischen Schluss an.

Das Terzett beginnt mit dem Rezitativ Nataschas. Die Musik beschreibt anschaulich den Charakter dieses leidenschaftlichen Mädchens.

Ein schnell ansteigendes Orchestermotiv bereitet die Einführung der Singstimme vor. Die Gesangsstimme besteht aus einer Reihe kurzer Ausrufe, die durch Pausen getrennt sind, aber zusammen eine einzige, kohärente melodische Linie von großem Umfang (1 1/2 Oktaven) bilden. Der Höhepunkt dieser Melodie (G in der 2. Oktave forte) wird durch ein sekundäres Dirigat des Orchestermotivs vorbereitet und durch das Tremolo des Orchesters auf einer instabilen Harmonie unterstützt, woraufhin die Melodie stark bis zum tiefsten Ton abfällt.

Diese Schnelligkeit der Bewegung, mit einem weiten Tonumfang und einem energischen Rhythmus, ist den späteren Rezitativen Nataschas eigen.

## 163 Allegro

Чул Я слышу то - пот

о - го ко - ня... Он! Да, он!

Ме - ня пред - чув - стви - е по - жет об - ма - нуть

Natascha spielt während des gesamten Terzetts die Hauptrolle. Ihr Solorefrain steht am Anfang eines jeden Ensembles und markiert die Brennpunkte der sich entwickelnden dramatischen Handlung. Die Rollen des Fürsten und des Müllers spielen eine untergeordnete Rolle. Dies unterstreicht die aktive, willensstarke und leidenschaftliche Natur des Mädchens.

Ein solches Ensemble ist das Andante in f-Moll «Ach, diese Zeit ist vergangen, diese goldene Zeit». Der Komponist greift zu den Ausdrucksmitteln der städtischen lyrischen Romantik, um die Traurigkeit des Mädchens und seine aufrichtigen, unschuldigen Gefühle zu vermitteln.

Vor dem sanft wiegenden Hintergrund der Streicherbegleitung (deren „Gitarren“-Struktur und dreitaktigem Rhythmus die Ähnlichkeit mit einer Romanze noch verstärken) fließt eine sanfte, melodische Gesangsmelodie mit ihren charakteristischen weichen Einwüfen von gehaltenen Noten und einem ausdrucksvollen Sprung in eine Sexte auf dem melodischen Höhepunkt.

Das nächste Ensemble, Allegro moderato in A-Dur, hebt sich durch seinen heiteren, spielerischen Charakter vom vorherigen ab. Natascha hat noch keinen wirklichen Kummer erlebt. Sie lässt den Gedanken an den Verrat des Fürsten nicht zu und gibt seinen Bitten leicht nach. Die leichte, anmutige Musik (der Rhythmus der Polka, leichte Koloraturen in der Stimme) charakterisiert ihre mädchenhafte Unbeschwertheit.

Der Fürst (ein lyrischer Tenor) weist während des gesamten Terzetts keine besonderen Merkmale auf. Da er sich noch nicht traut, Natascha von der bevorstehenden Trennung zu erzählen, beschränkt sich der Fürst auf vage Worte über seine Liebe, wobei er sich intonatorisch an Nataschas Reden „anpasst“ und sie in den Ensembles wiederhallen lässt. Gleichzeitig entwickeln die einzelnen Rezitative des Müllers die in der Arie gegebene Charakterisierung weiter. Es tauchen einzelne Intonationen auf, die seine schmeichelhafte Haltung gegenüber seinem illustren Gast zeigen.

Nach dem zweiten Ensemble wechselt der Komponist, ohne das Drama zu einem entscheidenden Wendepunkt zu führen, abrupt die Handlung. Eine Schar von Bauern erscheint. Es beginnt eine große **Volkschorszene**, die wesentlich dazu beiträgt, die Tragödie Nataschas durch die Kontraste zu unterstreichen und den häuslichen Hintergrund zu beschreiben, vor dem sich das Drama entwickelt. Die Szene besteht aus drei Liedern, die in einer Art Chorsuite vereint sind und sich nach dem Prinzip des allmählichen Übergangs von melancholischem Grübeln zu ausgelassener Fröhlichkeit abwechseln.

Das erste Lied ist ein lyrisches Sehnsuchtslied „Oh du, Herz“ (d-Moll), das zweite ein Rundtanzlied „Flechten, weben“ (A-Dur) und das dritte ein Tanzlied „Wir haben Bier auf dem Berg gebraut“ (F-Dur).

Das erste Lied, das die Rolle einer kleinen langsamen Einleitung spielt, beginnt mit einer melodischen und traurigen Melodie des Oboensolos, das dann zum Sänger (Tenor) übergeht, während die Oboe die melodische Untermalung spielt. Danach erklingt die Melodie immer wieder von der Oboe, um dann in den Gesangspartien aufzutauchen. Die anfänglich akkordische Textur des Chors wird nach und nach mit polyphonen Elementen gesättigt.

Dargomyschski verwendete in „Flechten, weben“ einen authentischen Volkstext. Vor dem Hintergrund der leichten, transparenten Begleitung von Bratschen und Klarinetten setzen die Frauenstimmen mit einer lebhaften, fröhlichen Melodie ein, die sich in parallelen Sexten und Terzetten bewegt. Männerstimmen werfen flotte Untertonphrasen ein. Die Nähe zum Volkslied zeigt sich in der sechstaktigen Struktur der Grundmelodie. Der spielerische, scherzhafte Charakter wird durch den rhythmischen Akzent (wie in der Hocke) auf dem ersten Viertel des fünften Taktes hervorgehoben.

Nach und nach steigert sich die Heiterkeit. Das Thema des Liedes wird einer geistreichen Entwicklung unterzogen. Wenn der Hauptgesang wiederkehrt, wird er mit dem Tutti des Chors und des Orchesters vorgetragen.

Dargomyschski hat dem Schlusschor eine authentische Volksmelodie zugrunde gelegt und sie nur etwas weiterentwickelt. Die Eleganz, Fröhlichkeit und der volkstümliche Humor werden durch die ungestüme Bewegung der Melodie (Allegro vivace) meisterhaft verkörpert. Es wird eine amüsante chorische Kurzform gespielt.

Auf den Chor folgt eine neue und kritische Phase in der Entwicklung der Beziehung zwischen Natascha und dem Fürsten. Die musikalische und szenische Handlung erreicht einen hohen Grad an dramatischer Spannung.

**Duett Natascha und der Fürst.** Der Komponist nannte die Szene der entscheidenden Erklärung ein Duett. Doch wie im Terzett tritt der gemeinsame Gesang hier nur in Momenten auf, in denen die vorangegangene Entwicklung musikalisch zusammengefasst wird. In diesen Ensembles gibt Dargomyschski Natascha erneut eine Hauptrolle und führt lebhaftes Gesangsthemen ein.

Die Bühne gehört zu Dargomyschskis größten Errungenschaften und ist ein Musterbeispiel für sein innovatives Schreiben. Die Musik entwickelt sich unaufhörlich. Tonabweichungen, Modulationen, Tempowechsel, Rhythmus und Orchesterstruktur dienen alle demselben Zweck: die Vielfalt der wechselnden Geisteszustände zu schattieren.

Die rezitativischen Dialoge heben die Unterschiede zwischen den beiden gegensätzlichen Charakteren hervor. Natascha erhält in dieser Szene eine neue Qualität. In den Momenten des Leidens kommt die ganze Leidenschaft und Tiefe ihres Wesens zum Vorschein. Der Kummer und der Schock, den sie durchmacht, und die Versuche, aktiv für ihr Glück zu kämpfen, offenbaren neue Aspekte ihres Charakters. Das Bild wächst besonders, wenn es mit dem willensschwachen und egoistischen Fürsten verglichen wird.

Die Szene ist auf einer sich ständig steigenden Spannung aufgebaut. Wir können mehrere aufeinanderfolgende Phasen in ihrer Entwicklung skizzieren.

Erste Phase. Der Fürst ist nachdenklich. Besorgt fragt Natascha vergeblich nach dem Grund seines Kummers und wirft ihm seine ungewöhnliche Kälte vor.

Schon in den ersten Rezitativen wird der Kontrast zwischen den beiden Figuren deutlich. Die Sprache des Prinzen klingt passiv und teilnahmslos („Nein, es wird keine schweren Gedanken vertreiben“). Die Melodie dreht sich in einem kleinen Bereich. Der Rhythmus ist gleichmäßig und es überwiegen weiche, fließende Abschlüsse. Nataschas Sprache ist aufregend und spannend. Der Rhythmus ist aktiv, die Phrasen beginnen mit Strophen. Erneut treffen wir auf das

vertraute Muster der Melodie aus Nataschas erstem Ruf („Horch! Ich höre das Stampfen seines Pferdes“): sie breitet sich allmählich über einen größeren Bereich aus und führt zu einem melodischen Höhepunkt (bei den Worten „Ah, nicht wie früher“), gefolgt von einem raschen Abstieg. Die erste Phase endet mit einer Arioso-Episode in D-Dur, die in ein Duett mündet („Es war einmal, da eilstest du mir aus der Ferne zu“). Mit ihrem Schmeichelwort an den Fürsten und einer Erinnerung an ihr früheres Glück versucht Natascha, die Kälte ihres Geliebten zu vertreiben.

In der zweiten Phase beschließt der Fürst schließlich, Natascha von der bevorstehenden Trennung zu erzählen. Da er jedoch nicht den Mut dazu findet, spricht er zaghaft aus der Ferne.

Das Orchester spielt in dieser Episode eine wichtige, ausdrucksstarke Rolle, so als ob es sagen wollte, was nicht in Worten gesagt wurde, und um die wachsende Unruhe in Nataschas Seele zu vermitteln. Von Anfang an gibt es eine gleichmäßige und gleichbleibende rhythmische Bewegung in den Achteln, gegen die eine ausdrucksstarke Melodie von den Klarinetten bis zu den Geigen und von den Flöten bis zu den Oboen erklingt. In dieser Melodie hört man sowohl die Furcht vor drohendem Unglück als auch (besonders in der zweiten Hälfte) leidenschaftliches Flehen, Vorwürfe und Klagen (Beispiel 165).

165 Moderato

The musical score for Example 165, titled "Moderato", consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are in Russian: "Мой ми\_лый друг, ты зна\_ешь, что на све\_те нет бла\_жен\_ства проч\_ного,". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a steady eighth-note accompaniment in the bass line and a more active melodic line in the treble. Dynamic markings include a piano (*p*) marking at the beginning and a crescendo (*cresc.*) marking in the middle. The score is divided into two systems, each with three staves.



Zu dieser Szene schrieb Serow in einem Artikel über „Rusalka“: „Hier ist die magische Wirkung der Musik! Niemals kann die Poesie allein, auch nicht die von Puschkin, selbst wenn sie noch so gut gelesen wird, die Stimmung der Seele des Sprechenden und des Zuhörenden zusammen lebendig beschreiben...“.

Diese Musik geht allmählich in eine ungestüme Sechzehntelbewegung des gesamten Orchesters über. Natascha beginnt zu ahnen, dass ihre Trennung vom Fürsten droht. Aber sie kann sich nicht mit dem Gedanken abfinden, dass es eine Macht in der Welt gibt, die ihre Liebe vereiteln kann. Ihr wütender Protest und ihre Entschlossenheit, an ihrem Glück festzuhalten, sind in dem Ausruf zu hören, mit dem sie die Worte des Fürsten unterbricht.

166 (в испуге) *con forza*

Кто, кто нас разлучит! Нет,

Нет! Не может быть, не может быть! Нет!

Die Wiederholung von „Nein!“ ist kraftvoll (man beachte die rhythmische Betonung des Schreis im weiten Schwung der Melodie). Auch die Intonation von „Niemals!“ ist sehr ausdrucksstark. Sie werden in tiefer Lage wiederholt und vom Tremolo des Orchesters in der ausdrucksstarken Harmonie der g-Moll-Subdominante mit erhöhtem Grundton aufgegriffen (Dargomyschski verwendet oft eine solche Harmonie in der alterierten Subdominante, um besonders dramatische Momente der Handlung zu betonen).

Dieser Ausruf leitet ein energisches, schnelles Allegro in g-Moll ein. Es folgt eine neue Arioso-Episode, die in ein Duett übergeht und die zweite Entwicklungsphase

abschließt. Natascha überzeugt den Fürsten leidenschaftlich davon, dass sie bereit ist, ihm auf Schritt und Tritt zu folgen, um zu verhindern, dass sie sich trennen.

Dritte Phase. Eine erschreckende Vermutung über den wahren Grund der bevorstehenden Trennung dämmert Natascha. Dieser Moment wird in der Musik durch einen plötzlichen Tonartwechsel eingefangen. Die Orchesterphrase, die die vorangegangene g-Moll-Episode abschließt, wird in abgewandelter Terzform unten wiederholt und schließt mit einer unterbrochenen Kadenz auf einem verminderten Septakkord ab.

167 Allegro

Eine entscheidende, zentrale Episode in der Entwicklung des Dramas verkörpert der Komponist mit ergreifender Einfachheit und Wahrhaftigkeit. Die stürmische Bewegung der Musik hält an. Es ist, als ob vor dem Donnerschlag alles still wäre. Im Orchester gibt es nur einzelne Akkorde, die durch lange Pausen getrennt sind. Die Stille des Orchesters macht jedes Wort noch deutlicher und bedeutungsvoller.

Zaghafte und mit großem Bangen stellt Natascha die furchtbare Frage: „Willst du heiraten?“ Der Fürst schweigt. Nur das dumpfe Tremolo der Pauken und die drei Akkorde im Pianissimo (wieder eine veränderte Subdominante) sind als Antwort zu hören. Nachdem Natascha das Schweigen des Fürsten richtig gedeutet hat, wiederholt sie ihre Frage, diesmal mit Verzweiflung und Wut. Das Fortissimo-Tremolo des Orchesters (immer noch in derselben unveränderten Harmonie) unterstützt ihren Schrei.

Наташа

A, по\_стой! Те\_

Moderato assai (робко) (с простью)

\_ перь я по\_ю\_м\_ю себ. Ты ж\_лишь\_ся! Ты же\_нишь\_ся!

*p* *pp* *sf*

КНЯЗЬ

Что ж де\_паты! Судь\_бе долж\_ны мы по\_ко\_рнть\_ся. Су\_ди се\_ма, су\_ди се\_

*pp* *sf*

\_ ма, ведь мы на\_воль\_ны ж\_жн се\_бе по\_срд\_цу брать.

Dargomyschskis erstaunliche psychologische Beobachtung zeigt sich in der Konstruktion der folgenden musikalischen Handlung. Aus Angst vor einer entschiedenen Erklärung, wie sie für schwache Menschen typisch ist, antwortet der Fürst nicht direkt auf die gestellte Frage und beginnt sich zu rechtfertigen, indem er auf seinen Fürstentitel verweist, der es ihm nicht erlaubt, aus Liebe zu heiraten. Die ausweichende, schwankende Intonation dieser Antwort wird in der Musik sehr subtil wiedergegeben: die instabile Harmonie der alterierten Subdominante in e-Moll, die zum Zeitpunkt von Nataschas Frage erklingt, wird nie in derselben Tonart aufgelöst; durch enharmonische Substitution wird sie in einen ebenso instabilen Akkord in einer entfernten Tonart übersetzt, der seinerseits keine Auflösung erfährt; erst nach einigen tonalen Mäandern erreichen wir C-Dur; dies ist die Tonart der Melodie „Urteile selbst, denn wir sind nicht frei“, in der der Komponist meisterhaft die einnehmende, einschmeichelnde Intonation des Fürsten verkörpert.

Der Fürst trägt den prächtigen Kopfschmuck und die Halskette von Natascha und hinterlässt dem Müller einen Beutel mit Geld, dann will er gehen. Nataschas Ausruf hält ihn auf. „Ich wollte dir sagen..., ich weiß nicht...“. Die Intonation dieser Worte drückt die tiefe Erschütterung des Mädchens aus. Die Melodie ist in kurze Phrasen aufgeteilt, die in der Stille des Orchesters gesprochen werden. Nur einmal setzt eine Oboe mit einem ausgestreckten Ton vor dem Hintergrund von Tremolo-Streichern im Pianissimo ein. Das quälende Bemühen, sich daran zu erinnern, was dem Fürsten hätte gesagt werden sollen, wird durch die ausdrucksstarke Phrase der Violinen mit chromatischem Unterton vermittelt, die in dieser Episode dreimal auftaucht.

Aber hier erinnert sich Natascha. Die Stimme des Waldhorns unterstreicht die Bedeutung des Augenblicks: „Ich werde bald Mutter genannt werden.“ Sie spricht diese Worte mit zittriger, unterbrochener Stimme. Ein weiteres Tremolo in den Streichern, ein Pianissimo, vervollständigt das Bild ihrer Aufregung.

Eilig spricht sie tröstende Worte und der Fürst verlässt sie. Ihm folgt eine schwermütige Melodie, die von den Holzbläsern gespielt wird.

Die große dramatische Szene hat keinen formellen Schluss. In Abweichung von den Operntraditionen seiner Zeit lässt Dargomyschski sie unvollendet und geht direkt zur weiteren Entwicklung der Handlung über.

**Duett Natascha und der Müller.** Der Müller tritt auf, ohne von dem unterdrückten Zustand seiner Tochter zu wissen, und macht seiner rohen, einfältigen Freude über die reichen Geschenke Luft. Die ursprüngliche Primitivität der Melodie des Müllers steht in krassem Gegensatz zu Nataschas gefühlvollen Rezitativen. Hier hebt der Komponist den Tanzrhythmus noch deutlicher als in der Arie als eines der Elemente der Charakterisierung des Müllers hervor. Erneut wendet er das Prinzip der Aneinanderreihung von immer mehr Melodien an, als könne der alte Mann vom Lob nicht genug bekommen, sich nicht freuen (siehe Episode in Es-Dur „Ba, ba, ba, was seh ich“). Diese Einbettung einer heiteren, halbkomischen Episode in eine Szene voller tiefer Dramatik war ein Mittel, um die dramatische Intensität der Handlung durch Kontrast zu steigern. Die Beschäftigung des Vaters mit weltlichen Dingen verstärkt Nataschas Einsamkeit noch.

Durch den folgenden Dialog erfährt der Müller vom Unglück seiner Tochter. Die Szene schildert den wachsenden Kummer des Mädchens. Eine der eindrucksvollsten Episoden ist der Teil des dramatischen Duetts, in dem Natascha ihrem Vater den Grund für ihre Trennung vom Fürsten erklärt.

Serow schreibt: „Hier wiederholt Natascha ihrem Vater gegenüber mit einem Ausdruck von „Sarkasmus“ die Worte des Fürsten:

Ihr seht, Fürsten sind nicht frei  
sich Frauen zu nehmen, wie es ihr Herz begehrt...

Puschkin ließ die Müllerstochter mit tiefer Herzenskenntnis diese Worte wiederholen, die ihr auf der Seele brannten, als sie - ganz versunken in unermesslichen Kummer über die erste Ankündigung des Fürsten, dass er „heiraten“ wolle - stumm, fast unbewusst, seiner Rechtfertigung lauschte.“

Dargomyschski ließ Natascha nicht nur den Text, sondern auch die Melodie des Fürsten wiederholen, gab ihr jedoch einen schärferen rhythmischen Charakter, um das „Sarkastische“ auszudrücken.

169 **Andante**

Ви\_дишь ли, кня\_зья не воль\_ны жен се.бе по серд\_цу брать!

Nataschas Ausbruch tiefer Verzweiflung wird in der nächsten Episode veranschaulicht, in der die Melodie, die in ihrer Struktur romantisch ist, auch die Intonationselemente eines Volksliedes enthält.

170 **Allegro animato**

О бо\_же, он у\_е\_хал, на\_век ме\_ня по\_кк\_нул.

Im Finale wird das Duo von einem Chor von Bauern begleitet, die die dramatische Szene miterlebt haben.

In der letzten Episode wird Natascha neu geboren. Ihre Gefühle der Liebe verwandeln sich in Bitterkeit und Hass. Sie macht ihrem Vater Vorwürfe und wirft ihm das Geschenk des Fürsten ins Gesicht - die Bezahlung für seine Nachsicht. Auch die Art der Intonation ändert sich drastisch. Nataschas letzte Rezitative haben nicht mehr die gleiche Klangfülle. Die Kantigkeit der Melodie, die Fülle der Chromatik in ihr, die

Dissonanzen und chromatischen Passagen im Orchester charakterisieren die rasende Wut des Mädchens.

Natascha hat sich entschlossen. Wie von Sinnen läuft sie zum Flussufer und beschwört die Königin des Dnjepr.

Für diese Beschwörung verwendete Dargomytschski das Thema des Volksliedes „Oh-du, großer Kummer“.

171 **Allegro vivo**

Днеп — ра ца — ри ца, пре — да —

Хор

юсь мо — гу — чей вла — сти я тво — ей;

Das Lied, das in seiner ursprünglichen Form lyrisch und ruhig ist, wurde von Dargomyschski stark dramatisiert. Nachdem er die anfängliche melodische Wendung genommen hatte, entwickelte er sie beträchtlich weiter: Durch die Verwendung einer abschnittsweisen Anordnung von Gesängen, die Isolierung einzelner, am aktivsten klingender Motive aus ihnen und die Einführung von Zeilen des Müllers und des Chors schuf er einen gewaltigen Aufbau und beendet diese Episode mit einem starken dramatischen Höhepunkt.

Am Ende des ersten Aktes treten einige neue Züge in der Figur des Müllers zutage: der Kummer der Tochter bringt die warmen väterlichen Gefühle in diesem Mann zum Sprechen. Im Duett mit Natascha verschwindet der komödiantische Ton aus der Intonation des Müllers. Er ist sowohl von warmer Zärtlichkeit erfüllt, wenn er versucht, seine Tochter zu trösten, als auch von tiefer Verzweiflung, wenn er sich ihre grausamen Vorwürfe anhört. Im Allgemeinen ist die Rolle des Müllers im Duett und im Finale jedoch untergeordnet und nicht so lebendig wie die von Natascha.

**Der zweite Akt** bildet einen lebhaften Kontrast zur Musik. Er beginnt mit einer farbenfrohen Skizze des Alltags einer fürstlichen Hochzeit. Darin wird den Chören ein großer Platz eingeräumt: ein feierliches Loblied, ein Glückwunschchor und ein liebevoller Chor von Freunden, die die Braut trösten. Dargomyschski macht ausgiebig Gebrauch von Texten und Melodien volkstümlichen Ursprungs.

Die Besonderheit in der Behandlung des rituellen Elements (wenn auch nur im Vergleich zur Hochzeitsszene aus „Ruslan und Ljudmila“) liegt in der Tatsache, dass die Musik im Großen und Ganzen dem zeitgenössischen städtischen Liedgut nahe ist. Darüber hinaus hat Dargomyschski viel Wert auf Humor und Scherz gelegt.

Besonders herausragend ist dabei eine kleine Episode, die einen Dialog zwischen dem Heiratsvermittler und den Mädchen darstellt. In ihrem Mittelpunkt steht der anmutige dreistimmige Frauenchor **„Heiratsvermittler“**. Nach volkstümlicher Überlieferung umringen die Mädchen den Heiratsvermittler und erpressen mit fröhlichen Neckereien Geschenke von ihm (Beispiel 172).

сва - туш - ка, сва - туш - ка, бес - топ - ко - вый сва - туш - ка!

По не - ве - сту е - ха - ли, в о - го - род за - е - ха - ли.

Die volkstümlichen Züge sind nicht nur in der lebhaften Melodie des Refrains enthalten, sondern auch im Orchesterteil, der eine witzige Nachahmung volksmusikalischer Melodien darstellt. Im zweiten Paar beispielsweise wird die Chormelodie vom Vorschlag der Violinen begleitet, der den Klang eines gezupften Volksinstruments nachahmt, während die Hymne, die das erste und zweite Paar abschließt, auf der Nachahmung eines Pfeifenspiels (vorgetragen von den Holzbläsern) beruht.

Im zweiten Akt tritt eine neue Figur auf - die junge Fürstin (Mezzosopran). Ihre beiden lyrischen Ariosen kommen einem „Russischen Lied“ mit einer breiten melismatischen Melodie und einer sensiblen Romantik nahe.

Der Komponist braucht das Bild des fröhlichen Festes, um die Tiefe von Nataschas Tragödie durch die direkte Gegenüberstellung mit den vorangegangenen Szenen noch zu unterstreichen. Und nicht nur das, auch das dramatische Element wird direkt in diesen Akt hineingespield.

Der zentrale und entscheidende Moment ist das traurige **Lied Nataschas**, das hinter der Bühne zu hören ist. Plötzlich bricht das Lied in die fröhliche Musik des



Hochzeitsfestes ein, unterbricht das fröhliche Treiben und bringt ein durchdringendes Gefühl der Vorahnung in die Seelen aller.

In voller Übereinstimmung mit Puschkins Text behandelt der Komponist das Lied als eine lyrische Erzählung im volkstümlichen Geist der Tragödie, die sich im ersten Akt entfaltet. Der Charakter der Musik ist der eines typischen „Russischen Liedes“, innig und ergreifend.

In der Einleitung wechseln sich die melodiose Phrase der Oboe und die arpeggierten Tonfolgen der Harfe ab, was der Musik einen zarten weiblichen und zugleich etwas fantastischen Klang verleiht. Die Melodie der Stimme, sanft und voll von breiten Gesängen, wird von der transparenten Begleitung der Harfe und der Streicher unterstützt. Gegen Ende, bei der Erwähnung der ertrunkenen Frau, nimmt die Musik einen aufgeregteren Charakter an. Im Orchester erklingen ausdrucksstarke Posaunenphrasen.

Der zweite Akt endet mit einem großen Ensemble und einem Chor, in dem alle Anwesenden ihre Bestürzung über die mysteriöse Störung des Festes zum Ausdruck bringen. Das Lied, das zu hören ist, scheint ein Vorzeichen für Unglück in ihrem Eheleben zu sein.

**Arie der Fürstin aus dem dritten Akt.** Das Bild der Fürstin ist sowohl ein verwandtes als auch ein kontrastierendes zu dem von Natascha. Im dritten Akt erscheint die Fürstin als eine liebende, aber verlassene und leidende Frau. Ihr Schicksal scheint dem von Natascha bis zu einem gewissen Grad zu ähneln. Doch Dargomyschski unterstreicht den Kontrast zwischen diesen beiden Frauenfiguren. In der Musik der Fürstin gibt es kein starkes, dramatisches Element. Alle Solonummern der Fürstin haben einen passiv-lyrischen Charakter. Und doch gibt es Episoden in der Rolle der Fürstin, die eng mit der Idee der Oper verbunden sind. So die Arie aus dem ersten Satz des dritten Aktes, in der die Melancholie des Wartens und die Liebesklage zu hören sind (die Melodie des Hauptteils, insbesondere bei den Worten „Schon ist er für immer verschwunden“, ist offensichtlich aus der Kavatine von Gorislawa aus „Ruslan und Ljudmila“ von Glinka inspiriert).

Dank des Rückgriffs auf die weit verbreitete Intonation des romantischen Liedes gelang es Dargomyschski, den nationalen und volkstümlichen Charakter in seiner Musik anschaulich zu verkörpern. Die Arie erhält dadurch eine große verallgemeinernde Bedeutung und wird als Ausdruck der ursprünglichen Traurigkeit der russischen Frau über ihr Lebensschicksal wahrgenommen.

**Olgas Lied.** In der gleichen Szene führt Dargomyschski das Bild eines jungen, fröhlichen Mädchens ein, das die Fürstin tröstet (bei Puschkin wird diese Rolle von ihrer Mutter gespielt). Auf diese Weise konnte die Handlung durch ein heiteres, spielerisches Element entschärft werden.

Olgas Lied „Wie in unserer Straße“ ist im Geiste der Volksmusik geschrieben. Es ist ein fröhliches, humorvolles Lied mit einem lebhaften Tanzrefrain. Mit einfachsten Mitteln ist es dem Komponisten gelungen, Olgas kleine, episodentartige Rolle mit den Zügen eines lebendigen Charakters zu versehen.

**Zweite Szene des dritten Aktes.** Diese Szene, in der der Fürst auf den verrückten Müller trifft, ist neben dem ersten Akt eine der schönsten Seiten der Oper und ein typisches Beispiel für Dargomyschskis innovativen Stil.

In der zweiten Szene des dritten Aktes ist die Entwicklung des Müllers abgeschlossen. Die Veränderungen, die sich am Ende des ersten Aktes kaum abzeichneten, kommen nun voll und ganz zum Ausdruck. Der Müller zeigt sich von einer neuen Seite. Das Leiden hat sein Bild verfeinert und gehoben. Als er dem Fürsten begegnet, dem gegenüber er zuvor schmeichelhafte, unterwürfige Gefühle hegte, verhält sich der Müller nun unabhängig, stolz, wirft ihm die Anschuldigung des Mordes an Natascha ins Gesicht.

Der Fürst, der im ersten Akt als feiger und willensschwacher Mann charakterisiert wird, der nicht in der Lage ist, sich gegen die etablierten Verhaltensnormen aufzulehnen, bleibt am Ende der Oper derselbe passive und schwache Geist. Nun aber wird sein Charakter noch stärker enthüllt - der Fürst wird als sensibler Träumer gezeigt, der von fruchtlosen Gewissensbissen gequält wird und in süßen und anhaltenden Erinnerungen schwelgt.

So stellt ihn seine **Kavatine** dar, die der Szene mit dem Müller vorausgeht. Die weichen Umrisse der Melodie sind wunderschön. Die Orchestrierung ist zart und ausdrucksvoll. Die melodiosen Phrasen der einzelnen Instrumente (Cello sowie Violine, Klarinette, Oboe) sind mit der Gesangsmelodie verwoben. Aber der Kavatine fehlt die Kraft des Gefühls, die die besten lyrischen Seiten in den Rollen von Natascha und dem Müller auszeichnet.

Die Kavatine leitet ein melodioses lyrisches Rezitativ ein („Unfreiwillig an diesen traurigen Ufern“), dem sich eine nachdenkliche Cellophrase anschließt. Der Charakter der Melodie, fließend, mit weichen, abgerundeten Phrasenenden, und die ruhige Bewegung der Begleitung lassen die Kavatine wie eine Elegie wirken.

**Die Szene des Treffens zwischen dem Müller und dem Fürsten** beginnt mit einer absteigenden Violinfigur, die das Rascheln von zerfallenden Blättern darstellt. Die Figur endet mit Akkorden, von denen Serow schrieb, dass „etwas Schreckliches, Unangenehmes und Wildes“ durch sie hindurchschimmert. Diese Akkorde bilden das Thema, das den Abgang des verwilderten Müllers begleitet. In seinem festen, klaren Rhythmus kann man Anklänge an die für die Rolle des Müllers im ersten Akt typischen Tanzintonationen hören. Gleichzeitig klingt es, wenn es von den Blechbläsern und Posaunen vorgetragen wird, feierlich und zeigt die hochmütige Haltung des unglücklichen Mannes, der sich einbildet, ein Rabe, ein mächtiger Herrscher des Waldes zu sein.



Die Musik des Müllers behält eine Verbindung zu seiner ursprünglichen Charakteristik aus dem ersten Akt (der tänzerische Anfang, die Intonation des volkstümlichen Akzents), aber diese Elemente erhalten nun eine neue, wilde Färbung, die dem Aussehen des verrückten alten Mannes entspricht.

Die ersten Rezitativphrasen sind entschlossen und befehlend. Die Melodie ist seltsam und ungewöhnlich, mit ihrer kantigen Bewegung in den Tönen des instabilen Intervalls der verminderten Quinte.

174 а

Я здеш - ний со - рон!

*p*

This musical score for example 174a consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a bass clef with a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a 4/4 time signature. The lyrics are "Я здеш - ний со - рон!". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody is characterized by sharp, angular intervals, including a diminished fifth.

174 б

Что за мель\_ник, что за мель\_ник!

*sf*

This musical score for example 174b consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a bass clef with a key signature of one sharp (F# major/C# minor) and a 4/4 time signature. The lyrics are "Что за мель\_ник, что за мель\_ник!". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a sforzando (*sf*) dynamic marking. The melody is characterized by sharp, angular intervals, including a seventh.

Der unheimliche Eindruck ist der einer Tanzmelodie, verzerrt durch Synkopen und abrupte Sprünge (z. B. zum Septimenintervall; im Beispiel wird dieser Sprung durch die Betonung des Spitzentons hervorgehoben und von Klarinette und Fagott verdoppelt).

175 Allegro

Я про-дал мель\_ни-цу бе-сам за - печ - ным

*p*

This musical score for example 175 consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a bass clef with a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a 4/4 time signature. The lyrics are "Я про-дал мель\_ни-цу бе-сам за - печ - ным". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody is characterized by sharp, angular intervals, including a seventh.

Die Rede wird von irrem Gelächter unterbrochen („Ha, ha, ha, ha, ha, ha, sie sind im Sand des Dnjepr begraben“). Hier wird die Gesangsstimme durch die chromatischen Passagen der Posaunen und Kontrabässe unterstützt.

Im Orchester hört man ab und zu die Hörner des ersten triumphalen Themas. Mal klingen sie bedeutungsvoll, ein wenig phantastisch, mal in den Streichern, mal im hohen Register der Holzbläser, mal im dumpfen Getöse der Pauken.

Den ersten Rezitativen folgt die Geschichte des Müllers über seine wundersame Verwandlung. Sie beginnt mit einer geheimnisvollen, strengen c-Moll-Melodie, die von den tiefen Streichern verdoppelt wird. Bei der Erwähnung der starken Flügel, die „plötzlich wuchsen“, haben die Geigen eine aufsteigende Figur, als ob sie den Flug eines Vogels darstellen wollten. Bei den Worten „Seitdem fliege ich frei“ erklingt eine neue Tanzmelodie. Sie leitet ein Duett ein und vervollständigt den ersten Teil der Szene.

176 **Allegro non troppo**

с тех пор сво\_бод\_но ле\_тв\_ю, с тех пор я во\_ро\_ном стап

Sowohl diese Melodie als auch der Part des Müllers im anschließenden Duett vermitteln die freudige Verzückung des Verrückten über seine vermeintliche Freiheit. Der Komponist hat seinen Reden eine für den russischen Volkscharakter typische Weite und Tragweite verliehen (siehe z. B. den Abstieg der Gesangsmelodie in die Undezime, gefolgt von einem Sprung in die Dezime bei den Worten „Gesund, und ich bin wohlgenährt und fröhlich!“).

Nach einer Explosion ausgelassener Fröhlichkeit gibt es einen plötzlichen Bruch im Zustand des Müllers. Ein kurzer Moment der Erleuchtung lässt ihn mit neuer Kraft seinen schrecklichen, unheilbaren Kummer erkennen. Er schüttet sein Leid in einem innigen und lyrischen Adagio aus.

Der Kontrast zwischen dieser ergreifenden lyrischen Episode und den sie einrahmenden Abschnitten, die den alten Mann in seinem Wahnsinn zeigen, ist sehr ergreifend. Dadurch wird dem Hörer die Tragik und Menschlichkeit des Bildes des Müllers noch deutlicher vor Augen geführt.

Das Adagio wird durch das Cello-Solo zu einer singenden Kadenz gebracht. Das Adagio selbst (in f-Moll) beginnt mit einer instrumentalen Einleitung, die auf einer traurigen Melodie zweier Fagotte basiert.

The image shows a musical score for a piano piece, measures 177-180. The score is in G major and 3/4 time. It features a lyrical melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The tempo is marked 'rall. Adagio'. The dynamics include 'pp' (pianissimo) in the final measure.

In dieser lyrischen Episode, die das einzige Mal während des Müller-Teils vorkommt, erscheinen die charakteristischen romantischen Intonationen, die der Musik eine besondere lyrische Wärme und Seelenhaftigkeit verleihen.

Gleichzeitig wird im gesamten Adagio das Prinzip der Deklamation beibehalten: eine Silbe des Textes entspricht einem Ton der Melodie. Dies verleiht jedem Ton (auch seinen flachen Dauern) ein besonderes Gewicht und eine besondere Bedeutung und ermöglicht eine tiefe Bedeutung in jedem gesprochenen Wort, was die der Musik innewohnende trauernde Konzentration unterstreicht. In deklamatorischer Manier hebt der Komponist diejenigen Worte melodisch hervor, auf die der Akzent gelegt wird („Ja, ich bin alt und böse geworden, es ist sinnlos, auf mich aufzupassen“, oder „Wie ein wildes Tier streife ich allein umher“ usw.). Dadurch wird die Ausdruckskraft der musikalischen Sprache erhöht.

Да, стар и ша\_лов\_лив я стап, за мной смо\_трьте но\_ху\_до,

и день и ночь в ле\_сах дре\_му\_чих я как ди\_кий зверь бро\_жу о\_дн.

Zur Stimme des Müllers gesellen sich die klagenden Rufe des Fürsten. Auch im Duett zeigte der Komponist trotz der Nähe der Stimmungen beider Teilnehmer Unterschiede in ihren Charakteren: die Melodie des Müllers ist ernster und herzlicher, die des Fürsten sensibler und weinerlicher.

Auf eine kurze Erleuchtung folgt ein weiterer Anfall von Wahnsinn. Der dritte Abschnitt der Szene beginnt. Erneut erklingen wilde rezitativische Phrasen und Anklänge an das erste Akkordthema. Die Seele des Müllers entlädt sich nun in Wut auf den Verursacher seines Unglücks. Auf die Einladung des Fürsten, in seinem Turm zu wohnen, antwortet er in einem boshaft-hämischen Ton: „Nein danke! Du wirst mich locken und dann vielleicht mit einer Halskette erwürgen!“

Die ironische, sarkastische Intonation der Worte „In deinen Turm?“, die als aufsteigendes Sextett wiederholt werden, wird durch die chromatische Figur des Orchesters unterstrichen. Das Wort „locken“ klingt einschmeichelnd und misstrauisch (die Streicher haben eine absteigende chromatische Bewegung); das Wort „erwürgen“ wird durch einen plötzlichen Sprung der Stimme zu einer Septime betont, unterstützt von einem dissonanten Akkord.

Die Stimme des Müllers leitet das Schlussduett des Fürsten und des Müllers ein, Allegro vivace in c-Moll. Der Fürst ist fassungslos über das, was er sieht: der Müller fordert seine Tochter, die entführt wurde, und greift den Fürsten an, der von den Jägern gerettet wird. Dieses ungestüme, pathetische Allegro vivace fasst die gesamte vorangegangene Entwicklung zusammen.

Natascha erscheint, wie der Müller, am Ende der Oper in einem neuen Gewand. Das zarte, liebende, leidende Mädchen hat sich in die stolze, kalte und rachsüchtige Herrin des Unterwasserreichs verwandelt. War der Hintergrund für das Bild von

Natascha im ersten Akt ein Bild des Volkslebens, so wird Rusalka in einer Fantasiewelt gezeigt.

Es ist jedoch anzumerken, dass die Bilder des Unterwasserreichs zu den weniger gelungenen Momenten der Oper gehören. Das märchenhafte Element als solches hat bei Dargomyschski keine große Beachtung gefunden. Den Chören und Tänzen der Nixen im dritten und vierten Akt fehlt es an Spiritualität, hellen Orchesterfarben und eigenwilligen melodischen und rhythmischen Mustern. Diese Episoden sind für die Musikdramaturgie von „Rusalka“ nicht wesentlich.

Das Bild der Königin der Nixen zeigt sich am deutlichsten in der ersten Szene des vierten Aktes (der Unterwasserpalast). Die wichtigste Episode der gesamten Szene ist die **Arie der Rusalka**, in der sie die Freude an der Rache vorwegnimmt.

Die Arie (Allegro molto, d-Moll) ist dreiteilig mit einem vorangehenden Rezitativ und einer abschließenden schnellen Coda, die Musik ist voller Energie und Kraft. Das willensstarke und aktive Element, das der gesamten Rolle Nataschas innewohnt, kommt auch hier lebhaft zum Ausdruck. Allerdings fehlt Rusalkas Intonation die Wärme und Herzlichkeit, die Nataschas Melodien im ersten Akt auszeichneten. Zwar finden sich in der Arie Elemente einer häuslichen, romantischen Melodie, die auch die innere Verbundenheit mit der ursprünglichen Charakterisierung der Figur zum Ausdruck bringt. Aber solche romantischen Wendungen verlieren hier ihren weichen und lyrischen Charakter: sie lösen sich in der stürmischen Bewegung des Instrumentaltyps und in den scharfen und „stacheligen“ Chromatismen auf. Bezeichnend ist auch, dass das Rezitativ, das die Arie einleitet, nicht auf der Intonation der Alltagssprache beruht, sondern auf einer oratorisch erhobenen, kalten Deklamation.

Im Allgemeinen zeichnet die Musik der Arie ein stolzes, herrschsüchtiges und strenges Bild der rächenden Rusalka.

In der zweiten Szene des vierten Aktes ruft Rusalka den Fürsten an, indem sie ihn vom Grund des Flusses aus anspricht. In dieser Szene hat Dargomyschski Rusalka die Züge einer märchenhaften Sirenenverführerin gegeben, die jenen listigen Jungfrauen ähnelt, die dem Volksglauben zufolge unvorsichtige Reisende in einen Strudel locken.

**Das Arioso** basiert auf der Aneinanderreihung von zwei kurzen Refrains. Der erste beginnt mit einem einladenden Quart-Motiv. Der zweite ist eine leicht abgewandelte Melodie des volkstümlichen Wiegenlieds „Es kommt die gehörnte Ziege“.

179 а

Те бя, князь ми лый, я при зы ва ю,

179 б

Die Melodie des Wiegenlieds, die auf der Wiederholung einer einzigen Drehung von drei Tönen beruht, war eine geeignete Formel, um die verlockenden und betörenden Rufe der Rusalka auszudrücken. Darüber hinaus führte Dargomyschski Merkmale tonaler Instabilität in das Arioso ein (Sequenzen in kleinen Sekundenintervallen) und

verlieh der Musik damit einen Charakter ruheloser Sehnsucht, der für die Volksmelodie selbst nicht typisch war.

Die abschließende symphonische Episode der Oper basiert ebenfalls auf einer instrumentalen Aufführung der Rufe der Nixe.

**Die Orchesternummern der Oper.** Dazu gehören die Ouvertüre, die beiden Tänze (slawisch und zigeunerisch) aus dem zweiten Akt und die Nixentänze aus dem vierten Akt. Die Tanzepisoden fügen dem Drama keine wesentlichen Elemente hinzu und sind wegen ihres musikalischen Inhalts nicht bemerkenswert. Zwischen den Akten gibt es keine symphonischen Zwischenspiele.

Die Ouvertüre ist in der Form einer Sonate allegro geschrieben. Bis zu einem gewissen Grad hat sie jedoch den Charakter eines Potpourris. Dargomyschski ist es nicht gelungen, die Hauptidee der Oper in einer prägnanten und phantasievollen Form zu verkörpern, wie es Glinka in seinen Ouvertüren tat. Der Eindruck der Ouvertüre wird auch durch die Dumpfheit und mangelnde Ausdruckskraft der Orchestrierung getrübt.

„Rusalka“ ist die erste bedeutende russische Oper seit Glinkas „Ruslan und Ljudmila“. Zugleich ist sie eine Oper neuen Typs - ein psychologisches alltägliches Musikdrama.

Im psychologischen Alltagsdrama basiert die Handlung auf Ereignissen aus dem persönlichen Leben gewöhnlicher Menschen, deren Schicksal die allgemeinen Gesetze des Lebens der Menschen und die inneren Widersprüche des sozialen Systems widerspiegelt. Das psychologische alltägliche Musikdrama gibt dem Komponisten einen weiten Spielraum für Nahaufnahmen der geistigen Welt seiner Figuren und das komplexe Bild der menschlichen Gefühle in ihrem Kampf und ihrer Entwicklung; es legt eine viel stärkere Individualisierung der Figuren nahe als die historisch-epische oder die Märchenoper.

Dargomyschski schuf eine Oper neuen Typs und leistete Pionierarbeit bei den Prinzipien der Inszenierung und der musikalischen Handlung.

So wären die für Glinkas Opern typischen Prinzipien der monumentalen Komposition mit ihren majestätischen Choreinleitungen und der langsamen, majestätischen Entfaltung der Handlung in einem psychologischen Drama der Alltagsmusik unangemessen. Während Glinka seine Opern mit einer Darstellung der kollektiven Persona des Volkes eröffnete, lenkt Dargomyschski die Aufmerksamkeit des Hörers von Anfang an auf die einzelnen Teilnehmer des Dramas. Gleichzeitig zeigt er die Figuren sofort in Konfrontation und verknotet das Drama, das sich dann mit ungewöhnlicher Geschwindigkeit und Spannung entwickelt.

Ein weiteres wichtiges Merkmal von Dargomyschskis Figuren ist, dass sie sich nicht nur in der Handlung und in ihren Beziehungen zueinander entfalten - die Charaktere der Hauptfiguren (Natascha und der Müller) werden in ständiger Entwicklung und Veränderung gezeigt. Natascha ist im ersten Akt ein einfaches und bescheidenes Mädchen, das leidenschaftlich liebt und tief leidet. Gleichzeitig verändert sich ihr Bild schon im ersten Akt beträchtlich: als sie von der Hinterhältigkeit des Fürsten überzeugt wird und die Tiefe seines Kummers erfährt, wächst in ihrer Seele ein bitterer und intensiver Hass auf den Verräter. Am Ende der Oper ist sie die maßgebliche und rachsüchtige Rusalka.

Der Müller ist ein neues Bild in der russischen Oper, das verbindet, was bisher unvereinbar schien: komödiantische Häuslichkeit und hohe Tragik. Zunächst wird er in einer alltäglichen, häuslichen Umgebung gezeigt. In seinem Charakter erscheinen einzelne komische Züge. Doch im dritten Akt ist dies nicht mehr der Fall. Er ist wiedergeboren worden. Die wichtigsten Gefühle, die nun sein Wesen bestimmen,



sind der große Kummer eines Vaters und ein brennender Hass auf den Zerstörer seiner einzigen Tochter.

Diese Vielseitigkeit des Bildes spiegelt den Einfluss der realistischen Dramaturgie Puschkins und der humanistischen Ideen der Literatur des kritischen Realismus wider, die für das Leiden der einfachen Menschen empfänglich war und in der Prosa des Lebens selbst wahre Poesie finden konnte.

Ein neues Verständnis der dramaturgischen Probleme führte den Komponisten zu einem radikalen Überdenken der alten Opernformen und zur Schaffung neuer Formen. Bei Glinka waren große, geschlossene Nummern - mehrstimmige Arien und Ensembles - die zentralen, tragenden Momente der Entwicklung. Dargomyschki strebt danach, der Handlung eine ununterbrochene Bewegung zu verleihen. Die Arien (die immer auf die eine oder andere Weise mit Unterbrechungen der äußeren Handlung verbunden sind) werden kürzer und einfacher in der Form. Die Ensembles verlieren in den meisten Fällen ihre Exklusivität und schließen sich direkt an die benachbarten Episoden an. Vor allem aber gibt es neue Arten von Szenen, die auf rezitativischen Dialogen beruhen und deren Musik die Entwicklung der Ereignisse und die kleinsten Schattierungen von Emotionen mit noch nie dagewesener Flexibilität widerspiegelt.

In „Rusalka“ wurde auch die musikalische Sprache auf bemerkenswerte Weise aktualisiert. Am Beispiel der Müller-Arie konnten wir sehen, wie subtil die Merkmale verschiedener Genres (Lied, Vaudeville-Verse usw.) verwendet wurden, um ein Bild zu schaffen, das die Merkmale einer hellen, individuellen Einzigartigkeit aufweist.

Die ausgiebige Verwendung von melodischen Elementen der lyrischen Alltagsromantik und des städtischen russischen Liedes in der Oper, die sogar den rezitativen Episoden ihren unauslöschlichen Stempel aufdrückt, lässt uns die Figuren der Oper als lebende Zeitgenossen Dargomyschskis betrachten. Dadurch erhält auch die soziale und denunziatorische Tendenz der Oper eine besondere Kraft, die an die Handlung vieler literarischer Werke der 40er und 50er Jahre des 19. Jahrhunderts erinnert, die sich mit der Gegenwart und dem Thema der sozialen Ungleichheit beschäftigen.

Von besonderer Bedeutung sind jedoch die Leistungen des Komponisten bei der Wiedergabe der unterschiedlichsten Intonationen der menschlichen Sprache. In den rezitativischen Dialogen der ersten und vierten Akte zeigt sich der innovative Charakter von Dargomyschskis Kunst in vollem Umfang. Nie zuvor gab es in der Opernkunst Beispiele für eine Musik, die so flexibel der Handlung folgt und so subtil die Charaktere durch musikalische Sprache skizziert wie in diesen Szenen.

„Rusalka“ ist ein Werk, das nicht in allen seinen Teilen gleich ist. Neben Episoden, die von hoher Kunstfertigkeit und ungeheurer Gefühlskraft geprägt sind, gibt es einzelne Musikstücke, die weniger ausdrucksstark und weniger originell sind (zum Beispiel die phantastischen Szenen im Unterwasserreich). Die Möglichkeiten des Orchesters werden nicht überall gleich überzeugend genutzt.

Dennoch ist die historische und künstlerische Bedeutung der Oper sehr groß. Als Gründungsvater des russischen psychologischen Musikdramas wird „Rusalka“ noch heute auf den Opernbühnen aufgeführt und erfreut sich verdienter Beliebtheit.

## „DER STEINERNE GAST“

Es mag überraschen, dass sich Dargomyschski nach seinen sozial denunziatorischen Werken („Rusalka“, Lieder der 40-50er Jahre) einem romantischen Thema zuwandte, das mit Bildern des fernen Spaniens verbunden ist und seinen Ursprung in einer mittelalterlichen Legende hat. In Wirklichkeit bedeutete die Arbeit an „Der steinerne Gast“ keineswegs einen Rückschritt.

Puschkins Interpretation des Don Giovanni (oder Don Juan, wie er in der Oper genannt wird) hat nichts mit der moralisierenden Vorstellung zu tun, dass der Sünder für seine unmoralischen Abenteuer die verdiente Strafe erhält. Puschkins Don Juan ist eine Persönlichkeit von großer Lebensfülle. Er dürstet danach, das Leben in seinem ganzen Reichtum kennenzulernen; in seinem Streben nach dem schönen Ideal ist er ewig unbefriedigt (daher seine Unbeständigkeit in der Liebe). Bei all dem ist er immer er selbst, immer aufrichtig und gibt sich spontan jeder Emotion mit fast kindlicher Aufrichtigkeit hin - sei es Traurigkeit oder Freude, Liebe oder Verachtung. Dargomyschski verkörperte ihn in gleicher Weise in der Musik.

Die Aufgabe, die Seelenwelt des Menschen tief und facettenreich zu erschließen, war in den 60er Jahren nicht weniger relevant als die soziale Denunziation. Die psychologische Analyse, die Fähigkeit, in die tiefsten Geheimnisse der menschlichen Seele einzudringen, wurde zu einem festen Bestandteil der fortschrittlichen Kunst der neuen Zeit (man denke an die Werke von Turgenjew, Dostojewski, Tolstoi).

Man muss davon ausgehen, dass es der Wunsch war, die feinsten Nuancen von Gefühlen und Gemütszuständen in der Musik wiederzugeben, der Dargomyschski dazu veranlasste, sich für „Der steinerne Gast“ zu entscheiden und eine für die damalige Oper völlig unübliche Methode der Strukturierung der musikalischen Handlung zu wählen. Der Komponist vertonte eine der kleinen Tragödien Puschkins in ihrer Gesamtheit, ohne sie zu verändern oder, wie üblich, in ein Opernlibretto zu verwandeln. Die Grundlage der musikalischen Handlung war also der rezitativische Dialog. Er ist hier noch flexibler und filigraner als in „Rusalka“. „Der steinerne Gast“ ist eine Rezitativoper ohne Arien, Ensembles und Chöre<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Die einzigen fertigen Nummern sind die beiden Lieder von Laura, die durch die Handlung selbst ausgelöst werden (Laura singt für die Gäste). Sowohl „Grenada ist in Nebel gehüllt“ als auch „Ich bin hier, Inesila“ sind im Geiste der „spanischen“ Romanzen geschrieben, die zu Zeiten von Glinka und Dargomyschski üblich waren.

Die wichtigste historische Bedeutung dieses Werks besteht jedoch nicht darin, dass es eine neue Operngattung begründete, obwohl Dargomyschski auch in diesem Sinne eine Reihe von Anhängern hatte<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Im Laufe der Zeit wurden alle kleineren Tragödien Puschkins vertont: Rimski-Korsakow schrieb „Mozart und Salieri“, Cui „Das Gelage zur Zeit der Pest“, Rachmaninow „Der geizige Ritter“ (wobei zugegebenermaßen keiner von ihnen den künstlerischen Rang des Komponisten von „Der steinerne Gast“ erreicht hatte). Die Rezitativoper war im 20. Jahrhundert unter russischen und ausländischen Komponisten besonders verbreitet.

Nicht der neue Operntyp als solcher, sondern die Qualität des Rezitativs selbst erwies sich als besonders wertvoll für die weitere Entwicklung der musikalischen Kunst. Es ist eine frei fließende, lebendig wahrhaftige musikalische Rede, die gleichzeitig, besonders in den lyrischen Episoden, von einer authentischen Klangfülle durchdrungen ist. Diese Rede ist von der Musik der Puschkinschen Verse inspiriert, „durchsichtig, weich und elastisch, wie eine Welle“ (Belinski). Dargomyschskis Rezitativ ist die Frucht jahrelanger Beobachtung von Merkmalen der Sprachintonation

und seiner harten Arbeit, diese Intonation in Musik zu verwandeln. Das Rezitativ in „Der steinerne Gast“ (wie auch die besten Teile von „Rusalka“, die ihm vorausgingen) war für die russische Oper in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ungewöhnlich fruchtbar, obwohl die Komponisten es vorzogen, verschiedene Mittel der Musikdramaturgie einzusetzen und das Rezitativ mit entwickelten Lied- und Arienformen zu kombinieren. Von Dargomyschski führt der direkte Weg zu den Rezitativszenen von Mussorgskis „Boris Godunow“, „Eugen Onegin“, Tschaikowskis „Pique Dame“ und anderen Werken.

In „Der steinerne Gast“ wird der Hörer mit einer ganzen Galerie von unterschiedlichen Charakteren konfrontiert. Der Kontrast zwischen den beiden weiblichen Charakteren - der heißen, windigen Laura und der reinen, zurückhaltenden Donna Anna, die zu leidenschaftlichen Gefühlen fähig ist - wird mit außergewöhnlichem Einfühlungsvermögen dargestellt. Meisterhaft skizziert sind die Bilder des wilden, fanatischen Don Carlos und des nach außen hin einfältigen, aber ironischen Leporello. Im Mittelpunkt steht natürlich Don Giovanni.

Hier ist er als Mönch verkleidet und spricht mit Donna Anna, die er am Grab ihres Mannes entdeckt hat, den er selbst in einem Duell getötet hat. Ohne zu wissen, wer vor ihr steht, bittet Donna Anna ihn, sie bei ihren Gebeten zu begleiten. Don Giovannis Antwort, die mit einem Schrei auf der Spitze der melodischen Phrase beginnt (siehe den Anfang des folgenden Beispiels), verrät die Inbrunst seiner Gefühle. Später wird seine Rede leiser und das Tempo verlangsamt sich. Die Intonation der Stimme scheint ein sanftes Bild der Frau zu zeichnen, die er liebt. In der Episode Andantino gibt es eine diatonische Akkordfolge in einer fließenden Bewegung, die die Gesangsstimme begleitet. Dies ist das Leitmotiv von Donna Anna. Es folgt eine gefühlvolle Klarinettenphrase, als wolle sie ein zutiefst poetisches Porträt vervollständigen (nach den Worten: „Du wirst deine schwarzen Locken auf dem blassen Marmor ausbreiten“).

180 Più mosso

Дон Жуан

Мне, мне мо-лить-ся с ва-ми, Дон-на Ан-на!

Я но-до-сто-ни у-ча-сти та-кой. Я не дерз-

Andantino

ва-шу по-во-рать. Я толь-ко из-де-ли, с бла-го-го-

-вель-ем смот-рю на вас, хо-гда, скло-ни-лись ти-хо,

вы ку-дри чер-ные на мра-мор блед-ная рас-

rit.

Moderato

-сып-ло-те... и мимт-ся

Кл.

Ein ganz anderer Don Giovanni in der nächsten Folge mit Leporello. Noch immer nicht wissend, dass sie es mit dem Mörder ihres Mannes zu tun hat, und unwissentlich von einem verliebten Fremden bezaubert, erlaubt Donna Anna ihm, sie in ihrem Haus zu besuchen. Unbändige Freude erfüllt Don Giovanni, die ihm die Sprache zu rauben scheint. Freude und Jubel sind in seinen sporadischen Schreien zu hören.

Doch im Rausch des Erfolges wagt Don Giovanni eine unerhörte Kühnheit: er befiehlt seinem Diener Leporello, die Statue des Commendatore herbeizurufen, um seine Witwe zu besuchen, mit der er selbst ein Liebesverhältnis zu haben glaubt. Und als der erschrockene Leporello sieht, dass die Statue mit einem bejahenden Nicken antwortet und sich verwirrt zurückzieht, geht Don Giovanni selbst mit festem Schritt auf sie zu und wiederholt die Einladung.

181 **Moderato**

Дон Жуан с надменностью подходит к статуе

Дон Жуан

Я, ко-ман-дор, про-шу те-бя при-дти к тво-ей вдо-ве, где

зав-тра бу-ду я, и ста-ть у дво-ри на ча-сах

Die ersten Takte der Passage basieren auf einer Ganztonleiter (siehe Oktavpassagen im Bass). Dies ist das Thema der Statue des Commendatore, das in der Oper wiederholt auftaucht und im Moment von Don Giovannis Tod endet. Wie Glinka in „Ruslan und Ljudmila“ verwendet Dargomyschski diesen erstarrten, tödlichen, allem Menschlichen gegenüber feindlichen Chor, um den Anfang zu charakterisieren. Aber in diesem Beispiel zeichnet die Orchestereinleitung auch ein Porträt des tapferen Ritters - Don Giovanni, des Hídalgos. Dies wird durch den ziselierten Rhythmus und den energischen Schluss begünstigt. Die stolze Herausforderung ist auch in der Gesangsstimme zu hören: die Worte werden klar ausgesprochen und einzeln betont; die starken Takte und die entschlossene Kadenz in der Melodie stechen hervor.

Das Geheimnis des starken Eindrucks, den die Musik des „Steinernen Gastes“ hervorruft, liegt, wie bereits erwähnt, nicht nur in der Subtilität, mit der der Komponist in den Rezitativen alle verschiedenen Schattierungen der menschlichen Sprache eingefangen hat, oder in jenen Elementen des Porträts und der Gegenständlichkeit, die er sehr zart und subtil in den Instrumentalteil eingeführt hat. Die Musik fesselt und erregt, weil sie in den lyrischen Episoden von einem liedhaften Atem durchdrungen ist, obwohl die Form frei und offen bleibt und sich der Struktur des Textes unterordnet. In den Episoden, in denen Don Giovanni seine Gefühle für Donna Anna in feurigen Reden ausschüttet, wachsen seine Äußerungen zu einer Reihe von melodischen Wellen, die oft von abgerundeten, dem Arioso-Stil nahen Phrasen gekrönt werden.

182  
Дон Жуан

чтоб кэм ня мо е го мо гди кос

нуть ся вы лег ко ю но

гой и ли о деж дой, когда сю

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "гой и ли о деж дой, когда сю". The piano accompaniment features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

да, на э тот гор дый

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics: "да, на э тот гор дый". The piano accompaniment maintains its intricate texture, with the right hand playing rapid sixteenth-note passages and the left hand providing harmonic support.

гроб, прой де те кудри на кло

The third system of the score includes the lyrics: "гроб, прой де те кудри на кло". The vocal line and piano accompaniment continue their respective parts, with the piano accompaniment showing dynamic markings such as 'p' and 'pp'.

нять и пла нать!

The final system on this page contains the lyrics: "нять и пла нать!". The vocal line concludes with a fermata over the final note. The piano accompaniment also ends with a fermata, mirroring the vocal line's structure.

Dargomyschskis Werk hatte einen enormen Einfluss auf die weitere Entwicklung der russischen Musik. Vertreter der russischen Musik in den 60er Jahren verehrten Dargomyschski als einen lebendigen Träger der Traditionen Glinkas und „einen großen Lehrer der musikalischen Wahrheit“ (Mussorgski), der der russischen Musik neue, noch unerforschte Horizonte eröffnete.

Die von Dargomyschski in die Musik eingebrachten Themen haben Künstler wie Mussorgski und Tschaikowski inspiriert, von denen jeder auf seine Weise die akuten Widersprüche der gesellschaftlichen Realität aufgedeckt hat.

Das Genre des psychologischen Musikdramas, dessen Schöpfer Dargomyschski war, fand bei Tschaikowski eine besonders große Verbreitung. Die Linie der lyrisch-dramatischen Romanzen von Dargomyschski wurde auch in den Werken dieses Komponisten fortgesetzt. Zur gleichen Zeit erreichte die Kunst des Gesellschaftsporträts und der häuslichen Skizzen mit Mussorgski ihren Zenit. Mussorgski folgte Dargomyschski auch auf dem Gebiet der musikalischen Satire, sowohl im romantischen Lied als auch - in erheblichem Maße - in der Oper.

Dargomyschskis große Entdeckungen auf dem Gebiet des musikalischen Rezitativs haben die russische Musikkunst so bereichert, dass sich praktisch kein Komponist der nächsten Generation seinem Einfluss auf diesem Gebiet entziehen konnte. Mussorgski muss jedoch als Dargomyschskis direkter Erbe auf dem Gebiet des charakteristischen Rezitativs anerkannt werden.

Dargomyschskis Leistungen sind auch im Ausland bekannt geworden. Als Verdi seine letzte Oper „Falstaff“ komponierte, hat er „Der steinerne Gast“ sorgfältig studiert. Im 20. Jahrhundert hatten die dramaturgischen Prinzipien von Dargomyschski einen erheblichen Einfluss auf die Arbeit vieler russischer und ausländischer Komponisten (Prokofjew, Janáček, Poulenc usw.).

So leistete Dargomyschski als Schüler Glinkas, der sich auf die brillanten Schöpfungen des großen Begründers der russischen Musik stützte, seinen eigenen originellen Beitrag zur Entwicklung der russischen und der Weltkunst und spielte selbst in mancher Hinsicht eine bahnbrechende Rolle in der Musikgeschichte.



## INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung

### **Kapitel I.** Russische Musik bis zum 18. Jahrhundert

- Musik in der alten Rus
- Musikkultur der Kiewer Rus
- Musikkultur in Nowgorod
- Musikkultur der Moskauer Rus
- Neue Phänomene der russischen  
Musikkultur im 17. Jahrhundert

### **Kapitel II.** Russische Musikkultur des 18. Jahrhunderts

- Volkslied in der städtischen Musik
- Vokale Alltagslyrik
- Die Oper
- Chorkonzert
- Instrumentalmusik

### **Kapitel III.** Russische Musikkultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

- Romanze
- Musiktheater

### **Kapitel IV.** Russische Komponisten - Zeitgenossen Glinkas

- A. A. Aljabjew
- A. J. Warlamow
- A. L. Guriljow
- A. N. Werstowski

### **Kapitel V.** M. I. Glinka

- Lebens- und Schaffensweg
- „Iwan Sussanin“
- „Ruslan und Ljudmila“
- Symphonische Werke
- Romanzen

### **Kapitel VI.** A. S. Dargomyschski

- Lebens- und Schaffensweg
- Romanzen
- Opernwerke