

Выпуск 2  
Band 2

# РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

RUSSISCHE  
MUSIKLITERATUR



Aus dem Russischen:  
THEO SANDER

# **RUSSISCHE MUSIKLITERATUR**

Band 2

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

Ausgabe 7

LENINGRAD. „MUSIK“ 1981

Zusammenstellung und allgemeine Bearbeitung  
E. L. FRIED

Der zweite Band wurde durchgeführt unter der Mitwirkung von:

E. E. Duranlin. I. Kapitel  
R. I. Kuschnir - Baranonskaja. II. Kapitel.  
M. K. Michailow. III. Kapitel.  
P. I. Genkin. IV. Kapitel.  
E. L. Fried. V. Kapitel.  
A. N. Sochor. VI. Kapitel.

## KAPITEL I

### RUSSISCHE MUSIKKULTUR IN DEN 60 - 70ER JAHREN DES 19. JAHRHUNDERTS

In den 60er - 70er Jahren erlebte die russische Musik eine enorme Blütezeit. Während Ende des 18. Jahrhunderts in Russland eine professionelle Komponistenschule entstand und die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, geprägt durch das Genie Glinka, die Bedeutung der russischen klassischen Musik außerhalb Russlands begründete, ist die russische Musik heute eine der führenden Musikkulturen und bestimmt die weitere Entwicklung der gesamten europäischen Musikkunst.

In dieser Zeit erschienen eine ganze Reihe herausragender Komponisten, die in ihren Werken das Leben der russischen Gesellschaft auf vielfältige und tiefgründige Weise widerspiegeln. In diesem zwanzigsten Jahrhundert entstanden so unsterbliche Werke wie Mussorgskis Opern „Boris Godunow“ und „Chowantschina“, Borodins „Fürst Igor“, Rimski-Korsakows „Das Mädchen von Pskow“, Tschaikowskis „Eugen Onegin“, Tschaikowskis Ballett „Schwanensee“, Borodins erste und zweite Sinfonie, die ersten vier Sinfonien Tschaikowskis und viele andere.

Aber es ist nicht nur die Produktion der auffälligsten Werke, die diese Zeit kennzeichnet. Im gesamten Musikleben vollzieht sich ein radikaler Wandel. Die russische Musik, die sich bis dahin in der Stadt nur in aristokratischen Salons, Hoftheatern und Haushalten entwickelt hatte, findet nun ein breites Publikum. Konzertorganisationen fördern systematisch die Musikkunst. Ein demokratisches Publikum - Studenten, Intellektuelle und Beamte - kommt in die Theater.

Die Wiederbelebung des Konzertlebens war eng mit den Namen vieler herausragender Künstler - Instrumentalisten und Sänger - verbunden. Dazu gehörten die Pianisten Anton und Nikolai Rubinstein, die Geiger H. Wieniawski und L. Auer, die Cellisten K. J. Dawydow und A. W. Werschbilowitsch, und die Sänger O. A. Petrow, F. I. Strawinski, I. A. Melnikow, J. F. Platonowa, J. A. Lawrowskaja, P. A. Chochlow, M. A. Slawina und andere. Der Dirigent E. F. Naprawnik leistete einen großen Beitrag zur Entwicklung der Oper.

Das größte historische Ereignis war die Gründung der Russischen Musikgesellschaft (RMG)<sup>1</sup> im Jahr 1859 in Petersburg auf Initiative von A. G. Rubinshtein, die auf die „Entwicklung der musikalischen Bildung und des Musikgeschmacks in Russland und die Förderung einheimischer Talente abzielte“.

<sup>1</sup> Die RMG wurde von einem Ausschuss von Direktoren geleitet und von der Direktion subventioniert.

Rubinstein, ein großer Musiker, Pianist, Komponist und Dirigent, war selbst der Leiter der RMG-Konzerte. Die Bedeutung dieser Konzerte war immens. Einem breiten Publikum wurden, oft zum ersten Mal, Werke von Bach und Händel, Beethoven und Mendelssohn und vielen anderen bedeutenden Komponisten vorgestellt. Bald gab es auch in anderen russischen Großstädten - Moskau, Kiew, Kasan und Saratow - Niederlassungen der RMG.

Eine herausragende Rolle spielten auch die Konzerte der Freien Musikschule, die vom Leiter der neuen Musikrichtung, M.A. Balakirew, und dem Chorleiter G. J. Lomakin gegründet worden war. Hier erklangen unter der Leitung von Balakirew vor allem Werke russischer Komponisten, denen die Aristokratie der Hauptstadt gewohnt war, mit Verachtung zu begegnen. Neben Werken von Glinka und Dargomyschski

gab es auch neue Stücke von jungen russischen Musikern zu hören. Zum ersten Mal wurden in den Konzerten der Freien Musikschule eine Reihe bedeutender Werke zeitgenössischer ausländischer Komponisten - Berlioz, Liszt und Schumann - aufgeführt.

Die russische Gesellschaft war mit einem wachsenden Problem von Musikern konfrontiert. Schließlich hatte es bis dahin in Russland keine einzige spezialisierte Musikschule gegeben! Rubinsteins Bemühungen führten zur Eröffnung von Musikklassen und zur Gründung des ersten Konservatoriums Russlands im Jahr 1862 in Petersburg. Rubinstein wurde dessen erster Direktor. Im Jahr 1866 eröffnete er das Moskauer Konservatorium, das ebenfalls von Rubinstein geleitet wurde. Ebenso wie das Petersburger Konservatorium wurde es zu einem echten Zentrum der Musikausbildung und -aufklärung. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildeten beide Konservatorien viele hervorragende Musiker aus - Komponisten und Interpreten. Unter den ersten Absolventen des Petersburger Konservatoriums ist Tschaikowski zu nennen, der nach seinem Abschluss eine Professur am Moskauer Konservatorium antrat. Im Jahr 1871 wurde I. A. Rimski-Korsakow Professor am Petersburger Konservatorium.

Die 60er - 70er Jahre waren durch große Veränderungen im Bereich der Musikwissenschaft und -kritik gekennzeichnet. W. W. Stassow, A. N. Serow und C. A. Cui standen an der Spitze des Kampfes für eine fortschrittliche, national geprägte russische Musikkunst. Sie widmeten der Förderung der neuen Musik, der Entwicklung der Musikwissenschaft und der Verbreitung musikalischer Kenntnisse in der Bevölkerung viel Energie. Auch Tschaikowskis Kollege G. L. Laroche leistete in dieser Hinsicht viel.

Die Musikkultur wurde in jeder Hinsicht erneuert, und eine wahrhaft neue Ära der russischen Musik brach an.

All dies wurde möglich vor dem Hintergrund gravierender Veränderungen, die sich damals in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens des Landes vollzogen. Die 60-70er Jahre des 19. Jahrhunderts waren in Russland eine Zeit außerordentlichen Wachstums des nationalen Selbstbewusstseins, des spirituellen Kräfte des Volkes, eine Zeit der höchsten Blüte von Wissenschaft und Kultur. Dies wiederum war auf erhebliche Veränderungen im sozio-politischen Leben des Landes zurückzuführen.

Die Krise des feudal-leibeigenen Systems wurde bereits in den 50er Jahren deutlich. Der Krimkrieg von 1853-1856, der mit einer vernichtenden Niederlage für die zaristische Regierung endete, vertiefte die inneren Widersprüche, die das Land plagten. Der Krieg „zeigte die Fäulnis und Ohnmacht des Leibeigenen-Russlands“ (W.I. Lenin), verschärfte die nationalen Katastrophen und löste eine gewaltige Welle der Empörung im Volk aus, eine Bauernrevolution bahnte sich an. Um sie zu verhindern, musste die Regierung Alexanders II. die Leibeigenschaft abschaffen. Diese Reform, die den Bauern kein Land verschaffte, führte jedoch nur zu einem weiteren Verfall des Dorfes.

In den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts erhoben sich in Russland neue soziale und politische Kräfte, die die Fahne des Freiheitskampfes gegen die Autokratie und die Überreste der Leibeigenschaft hochhielten. Es handelte sich dabei um die Rasnochinzyn, Menschen aus den demokratischen Schichten und die revolutionär gesinnte Intelligenz. W. I. Lenin bezeichnete diese Periode als die zweite Phase des Befreiungskampfes und nannte sie die bürgerlich-demokratische oder Rasnochinzyn-Phase.

Die demokratische Propaganda wurde von N. G. Tschernyschewski, N. A. Dobroljubow und dem Dichter M. A. Nekrassow geleitet. Wenn Ende der 50er Jahre das führende demokratische Denken durch die Stimme von Herzens „Kolokol“

(„Glocken“;Zeitung) geweckt wurde, so wurde seine Arbeit nun von der Zeitschrift „Sowremennik“ (Zeitgenosse) von Tschernyschewski, Dobroljubow und Nekrassow fortgesetzt, die konsequent die Ideale des revolutionären und demokratischen Kampfes vertrat.

Dobroljubow rief auf den Seiten des „Sowremennik“ leidenschaftlich zur Befreiung auf:

Erhebe dich, Rus, zur Heldentat des Ruhms.  
Der Kampf ist groß und heilig...!  
Nimm dein heiliges Recht  
Von den gemeinen Rittern der Peitsche...

In der Festung Petropawlowsk inhaftiert, schrieb Tschernyschewski 1863: „Das ganze Land gehört den Bauern, keine Entschädigung!“, „Verswinde, Grundbesitzer, solange du noch am Leben bist!“

Tschernyschewski vertrat die Idee einer vollständigen Erneuerung der sozialen Beziehungen. In seinem Roman „Was tun?“ schuf er Bilder von neuen Menschen, die ihre Menschenwürde und das Recht auf freie Arbeit verteidigten. Tschernyschewskis Einfluss auf die fortschrittliche Jugend, die revolutionär-demokratische Studentenschaft, war enorm: einem Zeitgenossen zufolge „kannten sie ihn ... sie kannten ihn auswendig und schworen auf seinen Namen“.

Die höchste Hitze des Befreiungskampfes spiegelte sich im Aufkochen des frischen, intelligenten russischen Denkens wider. „Es war eine erstaunliche Zeit, - erinnert sich einer von Tschernyschewskis Mitstreitern. Jeder wollte denken, lesen, studieren, jeder, dem etwas am Herzen lag, wollte laut sprechen. Der Gedanke, der bis dahin geschlafen hatte, bebte, begann zu arbeiten. Es war ein starker Impuls und eine große Herausforderung. Es ging nicht um den heutigen Tag, es ging um das Schicksal künftiger Generationen, um das künftige Schicksal ganz Russlands.“

Die Erfolge der russischen Wissenschaft in den 60er - 70er Jahren waren groß. Das Periodensystem der Elemente von D. I. Mendelejew, die Arbeiten von I. M. Setschenow über das menschliche Nervensystem, die bakteriologischen Forschungen von I. I. Metschnikow und die pflanzenphysiologischen Arbeiten von K. A. Timirjasew waren ihre wichtigsten Errungenschaften. In dieser Zeit wurden wichtige Entwicklungsrichtungen für eine Reihe von exakten Wissenschaften und Naturwissenschaften für viele Jahre vorgezeichnet. Die Erfolge einer breiten wissenschaftlichen Front waren mit dem Wachstum der Aufklärung verbunden. Neue wissenschaftliche Gesellschaften wurden gegründet: die Russische Geographische Gesellschaft, die Gesellschaft der Liebhaber der Naturgeschichte, usw. Neue Hochschulen wurden gegründet (z. B. die Universität in Odessa, die Höhere Technische Schule in Moskau, die Höheren Frauenkurse in Petersburg), und es wurden Bildungsreformen durchgeführt.

Die revolutionär-demokratischen Ideen hatten einen erheblichen Einfluss auf die weitere Entwicklung von Literatur und Kunst. Bereits in seiner Dissertation „Das ästhetische Verhältnis der Kunst zur Wirklichkeit“ (1855) forderte Tschernyschewski die Künstler auf, das Leben in seiner ganzen Wahrheit darzustellen. Er schrieb: „Die Wiedergabe des Lebens ist ein allgemeines, charakteristisches Merkmal der Kunst, das das Wesen der Kunst ausmacht.“ Die wichtigste Aufgabe der Kunst sah er auch darin, die hässliche Seite der Wirklichkeit zu verurteilen.

Tschernyschewskis ästhetische Ansichten wurden zur theoretischen Grundlage für die weitere Entwicklung der russischen realistischen Kunst. Die Schriftsteller und Dichter schöpften ihr Material aus der sie umgebenden Wirklichkeit und brandmarkten furchtlos die Laster der Gesellschaft. Aus tiefem Mitgefühl beschworen sie das Leben

des russischen Bauern, der nach den Reformen machtlos und mittellos blieb. In den 60er Jahren kommt das Bauernthema im Werk von Nekrassow am lebendigsten zum Ausdruck. Seine unsterblichen Werke „Wer lebt glücklich in Russland?“, „Frost, rote Nase“ und viele andere waren nicht nur eine wütende Anprangerung der Hässlichkeit des Gesellschaftssystems, sondern auch eine echte Hymne an die bäuerliche Arbeit, den starken, schönen Volkscharakter<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Mit dem Volk war die Bauernschaft gemeint, als sich die Arbeiterklasse in Russland gerade zu bilden begann.

Das wichtigste Thema im Werk der Schriftsteller der 60er - 70er Jahre war der Kampf der menschlichen Persönlichkeit um ihre Emanzipation, um ihr Recht auf Freiheit und Glück. Die Kunst des Eindringens in die Tiefen der menschlichen Gefühle und der subtilen psychologischen Analyse, deren große Meister L. N. Tolstoi und F. M. Dostojewski waren, erreichte einen nie dagewesenen Höhepunkt.

Bei ihren Überlegungen über die künftige Entwicklung Russlands richteten die führenden Denker der sechziger Jahre ihren Blick auf die Vergangenheit. Sie versuchten, die Gesetze der gesellschaftlichen Entwicklung in der Vergangenheit zu entschlüsseln. Dieses Interesse an der Geschichte fand seinen Ausdruck in Tolstois grandiosem Romanepos „Krieg und Frieden“.

Diese Tendenzen spiegeln sich in der gesamten russischen Kunst wider. In der Malerei traten denunziatorische Motive immer mehr in den Vordergrund. Wie die Schriftsteller und Dichter zeigten auch die Maler in ihren Gemälden „nicht die Laster des Einzelnen, sondern die Laster der Gesellschaft“. Die Gemälde von Perow, Repin, Kramskoi und anderen prangerten die Habgier und Völlerei des Klerus an („Teeparty in Mytischtschi“, Perows „Predigt auf dem Dorfe“), verurteilten grausame Sitten, Bestechung und die Einbildung von Kaufleuten und Beamten. Ein Denkmal für die gewaltige Kraft des russischen Volkes in fast unmenschlicher, zermürender Arbeit und zugleich eine Galerie verschiedener Volkstypen wurde Repins Gemälde „Die Wolgatraidler“. Die in den 70er Jahren entwickelte Porträtkunst (Kramskoi, Repin) zeigte den subtilen Einblick der Meister der Malerei in die menschliche Psychologie. Das Interesse am historischen Thema zeigte sich etwas später in den Werken von W. I. Surikow, der in den 80er Jahren „Der Morgen der Strelitzen-Hinrichtung“, „Die Bojarin Morosowa“ und „Menschikow in Berjosowo“ malte.

Auch die Musik wurde nicht vernachlässigt. Russische Komponisten haben einen scharfen Blick für Details und ein Talent dafür bewiesen, Bilder des Volkslebens einzufangen. Mussorgski war in dieser Hinsicht allen anderen voraus. Szenen aus dem Volksleben und verblüffend wahrheitsgetreue und präzise musikalische Porträts von Bauern prägten Mussorgskis Beitrag zur Kammer- und Vokalmusik der 60er Jahre. Seine Opern „Boris Godunow“ und „Chowanschtschina“ gehören zu den herausragenden Beispielen seiner historischen Operndramaturgie. Beide schildern solche Perioden der russischen Geschichte, in denen sich die Widersprüche zwischen oben und unten in der Gesellschaft bis zum Äußersten aufheizen und das Volk als eine gewaltige Kraft, als ein „wilder Ozean“ (Herzen) erscheint, obwohl es in seinem Freiheitskampf brutale Niederlagen erleidet.

A. P. Borodins „Fürst Igor“ befasste sich ebenfalls mit der Geschichte, aber im Gegensatz zu Mussorgski berührte er nicht den sozialen Konflikt innerhalb der Gesellschaft und pries die Einheit, den Zusammenhalt und den Patriotismus des russischen Volkes im Angesicht der ausländischen Invasoren. P. I. Tschaikowskis Werk, das von tiefer Lyrik und Menschlichkeit geprägt ist, spiegelt auch die

komplexen Vorgänge in der menschlichen Seele wider, die um Selbstbestätigung und persönliches Glück ringt.

Im Mittelpunkt der Figuren aller Arten der russischen Kunst der 60-70er Jahre standen also die Menschen und das Volk. Der Mensch mit seiner komplexen Seelenwelt, mit dem Traum vom Glück, das Volk, das unterdrückt wird, leidet, aber eine große moralische Kraft in sich trägt - das sind die Helden der besten Werke jener Jahre. Die großen Künstler der Epoche - Tolstoi und Dostojewski, Tschaikowski und Mussorgski, Rimski-Korsakow und Borodin, Repin und Kramskoi - spiegelten mit einer großen Vielfalt an schöpferischen Persönlichkeiten und Unterschieden in bestimmten Themen und Sujets jeweils auf ihre Weise diese oder andere wesentliche Aspekte und historische Tendenzen ihrer Epoche wider.

Wie man sieht, war die russische Musik eng mit der Entwicklung der gesamten Kunst verbunden<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Die Verbindungen zwischen den verschiedenen Kunstformen zogen die Aufmerksamkeit der Kritiker auf sich. Es ist kein Zufall, dass einer von W. W. Stassows Artikeln speziell einer vergleichenden Analyse des Werks des Malers Perow und des Komponisten Mussorgski gewidmet war, zwischen denen der Autor viele Gemeinsamkeiten feststellte (der Artikel trägt den Titel: „Perow und Mussorgski“).

Aber sie hatte auch ihre eigenen besonderen Herausforderungen.

Mit dem allgemeinen Aufschwung der Musikkultur war das Kräfteverhältnis an der Musikfront sehr komplex. Fortschrittliche Ideen manifestierten sich auf unterschiedliche Weise. Manchmal kam es innerhalb des demokratischen Lagers zu Meinungsverschiedenheiten, die sich vor allem auf die Art und Weise bezogen, wie die Entwicklung der russischen Musik vorangebracht werden sollte. Sie selbst bestreiten ihre Position, die unvereinbar zu sein schien, sich gegenseitig ausschloss und bis in die Presse vordrang, die Diskussionen waren recht hitzig. Heute wissen wir, dass die Meinungsverschiedenheiten oft auf die Vielfalt und Komplexität der Aufgaben zurückzuführen waren, die das Leben selbst den Musikern stellte. Später führte die Koexistenz und Interaktion verschiedener Strömungen zu einem majestätischen Gebäude der russischen Vor-Oktoberrevolution-Musik, das sich durch den Reichtum seines Inhalts und die Vielfalt seiner Kompositionsstile auszeichnet.

In den 60er - 70er Jahren verlief die Hauptgrenze zwischen Anton Rubinstein, der RMG und dem Konservatorium auf der einen Seite und der von Balakirew angeführten Gruppe von Komponisten, die als „Mächtige Handvoll“ in die Geschichte einging, auf der anderen Seite.

Die „Mächtige Handvoll“ bestand aus fünf Komponisten, die durch gemeinsame schöpferische Prinzipien verbunden waren: Balakirew, Cui, Mussorgski, Rimski-Korsakow und Borodin (im Westen als die „Fünf“ bezeichnet). Der Wortführer der ästhetischen Ansichten der „Kutschkisten“ (*Mitglieder des „Mächtigen Haufens“*) war W.W. Stassow (1824-1906), ein Mann von großem Wissen und leidenschaftlichem Temperament<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Stassow hat auf den Gebieten der Musik, Malerei und Architektur geschrieben. Er war ständig von führenden Kunstschaaffenden und Literaturhistorikern umgeben, und viele russische Musiker verdankten Stassow kreative Ratschläge bei der Wahl der Themen und des wissenschaftlichen und künstlerischen Materials, das er ihnen zur Verfügung stellte. Seine Artikel „25 Jahre russische Kunst“, „Die Bremsen der russischen Kunst“ und andere sind vom Pathos der Einführung neuer demokratischer

Prinzipien durchdrungen. Stassow war verantwortlich für die ersten monografischen Werke über russische Komponisten - Glinka, Mussorgski und Borodin.

Die „Mächtige Handvoll“ oder der Balakirew-Kreis, wie er genannt wird, war ein charakteristisches Phänomen seiner Zeit. Wie „Das Artel der Petersburger Künstler“, der später durch die „Vereinigung der Wanderausstellungen“ ersetzt wurde, wie der „Künstlerische Kreis“ in Moskau, der Schauspieler, Schriftsteller und Künstler um das Maly-Theater und den Dramatiker A. N. Ostrowski vereinte, war er eine freie kreative Gemeinschaft von Gleichgesinnten.

Viele Petersburger Komponisten der folgenden Generation, darunter Glasunow, Ljadow und andere, wurden nach den kreativen Prinzipien der „Mächtigen Handvoll“ ausgebildet. Im Allgemeinen wurde die von der „Mächtigen Handvoll“ und ihren Schülern vertretene Richtung als „Neue Russische Musikschule“ bezeichnet.

Die Divergenz zwischen den beiden führenden Richtungen stellt sich im Wesentlichen wie folgt dar.

Rubinstein verband die erfolgreiche Entwicklung der russischen Musik mit professioneller Ausbildung und Erziehung. (Wir haben bereits über die herausragende historische Rolle der ersten russischen Konservatorien bei der Ausbildung hochqualifizierter Musiker gesprochen). Gleichzeitig waren Rubinsteins musikalische Ansichten aber auch von einem gewissen Akademismus geprägt. Während er sich vor den großen Klassikern der Musik verneigte, unterschätzte er, vor allem zu Beginn seiner Karriere, die Notwendigkeit, Glinkas Prinzipien und den nationalen russischen Musikstil zu entwickeln. Die Balakirewiten hingegen stellten die Weiterführung der Sache Glinkas und den Kampf für die volkstümliche, nationale Basis der russischen Musik (wie bereits erwähnt, wurden in den Konzerten der Freien Musikschule ständig Werke russischer Komponisten aufgeführt) in den Vordergrund. Dies war eine Stärke der „Kutschkisten“ Ansichten. Ihre Schwäche bestand jedoch darin, dass sie in ihrem Kampf für die freie Entfaltung der schöpferischen Initiative der Komponisten auf der Grundlage der Volkstraditionen die Notwendigkeit einer systematischen Berufsausbildung unterschätzten und dem Konservatorium, das sie fälschlicherweise nur als Brutstätte ausländischer Einflüsse ansahen, zunächst misstrauisch und sogar feindlich gegenüberstanden<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> In den ersten Jahren des Bestehens des Konservatoriums waren die meisten Lehrkräfte Ausländer - ein vorübergehend unvermeidliches Phänomen, das sich durch den anfänglichen Mangel an russischen Fachleuten erklären lässt. In den 70er Jahren wurden die „Kutschkisten“ dem Konservatorium gegenüber toleranter, und mit der Aufnahme von Rimski-Korsakow in den Lehrkörper konnte eine gewisse Annäherung der Richtungen beobachtet werden.

Die Freie Musikschule unterrichtete hauptsächlich Chorgesang und elementaren Musikunterricht.

Der Musikkritiker und Komponist A. I. Serow nahm vor dem Hintergrund der beiden Hauptgruppen - der Konservativen und der Balakirewkreis - eine unabhängige Position ein. Er ebnete mit seinem Werk den Weg zu neuen künstlerischen Sphären und trug wesentlich zur Entwicklung des russischen wissenschaftlichen und kritischen Denkens bei, ohne sich mit einer der damals vorherrschenden Strömungen zu solidarisieren. Seine Polemik mit Stassow über eine Reihe von musikgeschichtlichen und ästhetischen Problemen trug wesentlich zur Erweiterung des kreativen und wissenschaftlichen Horizonts der russischen Musik bei.

Auch Tschaikowski hat sich nicht direkt an eine der bestehenden Bewegungen gehalten. Er teilte vieles mit der „Mächtigen Handvoll“ (z. B. seine Liebe zur



Volkkultur und seine symphonischen Programmwerke), aber im Großen und Ganzen gingen die Komponisten der „Mächtigen Handvoll“ und Tschaikowski unterschiedliche Wege, obwohl sie Vertreter der demokratischsten Tendenzen in der russischen Musik des 19. Jahrhunderts waren. Die Hauptthemen im Werk der „Kutschkisten“ waren das Leben des russischen Volkes, die Geschichte, der Volksglaube und die Märchen, und das Bauernlied bildete die Grundlage ihrer Musiksprache. Tschaikowski hingegen zeigte sich vor allem als Lyriker, und seine musikalische Sprache basierte auf einer tiefgreifenden Adaption des städtischen Lied- und Romantikstils.

Wie bereits erwähnt, haben die Unterschiede zwischen den einzelnen Vertretern des fortschrittlichen Lagers die allgemeine fortschrittliche Bewegung der russischen Musik nicht behindert, sondern vielmehr dazu beigetragen. Und heute weisen wir jeder musikalischen und gesellschaftlichen Figur, jeder Richtung, die zur allgemeinen historischen Entwicklung der russischen Musikkultur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beigetragen hat, einen würdigen Platz zu.

Die Musiker der 60er - 70er Jahre waren nicht auf einen engen nationalen Rahmen beschränkt.

Nach Glinka haben die Komponisten Themen und Bilder des Orients in ihre Werke aufgenommen (die polowetzer Szenen in Borodins „Fürst Igor“, die persischen Tänze in Mussorgskis „Chowanschtschina“, Balakirews Klavierfantasie „Islamey“, Rimski-Korsakows „Scheherazade“ und Rubinsteins „Persische Lieder“, Chöre und Tänze in der Oper „Der Dämon“ und viele andere). Tschaikowski hat ukrainische Volksthemen in seinen Werken (Erstes Klavierkonzert, das Finale der Zweiten Symphonie, die Oper „Die Pantöffelchen“ usw.) verarbeitet. Italienische, spanische, polnische und andere volkstümliche Elemente drangen weiterhin in die russische Musik ein.

Aber nicht nur in der Kreativität manifestierten sich die multinationalen Verbindungen der russischen Musikkultur. Die Eröffnung von Konservatorien ermöglichte es Musikern aus der Ukraine, dem Transkaukasus und den baltischen Staaten, in Russland zu studieren.

Der zukünftige Klassiker der ukrainischen Musik, N. W. Lyssenko, studierte in der Klasse von Rimski-Korsakow. Später, in den 80er Jahren, studierte der lettische Komponist J. Vitols bei Rimski-Korsakow. Diese und viele andere Fakten zeugen von den sich vertiefenden Verbindungen zwischen der russischen Musikkultur und der Musik anderer Nationen. Die Bereicherung der russischen Musik mit Bildern, Themen und Ausdrucksmitteln fremder Kulturen vergrößerte ihre Reichweite und den Kreis der Zuhörer.

Die Größe der von den russischen Musikern geleisteten Arbeit wird noch deutlicher, wenn man bedenkt, dass sie gegen den ständigen Widerstand der herrschenden Kreise des zaristischen Russlands, der Zensur und der Vertreter der reaktionären Presse durchgeführt wurde. Der Hof verachtete nach wie vor die russische Musik und interessierte sich für modische Ausländer. An der kaiserlichen Oper war es für die Opern russischer Komponisten schwierig, auf die Bühne zu kommen, und sie wurden oft in Ausschnitten aufgeführt (ein typisches Beispiel war die Aufführung von Mussorgskis „Boris Godunow“ vor „Ruslan und Ljudmila“ von Glinka und „Rusalka“ von Dargomytschki). Die freie Musikschule war ständigen Verfolgungen und materiellen Entbehrungen ausgesetzt. Weder die öffentlichen Musikvorträge, die Serow zu halten begann, noch die von ihm herausgegebene Zeitung „Musik und Theater“ wurden offiziell unterstützt.

Tragisch war das Schicksal vieler führender Persönlichkeiten, Mussorgski starb vorzeitig, in der Not. Balakirew konnte dem ständigen Kampf nicht standhalten. Nachdem er eine schwere Nervenkrise überstanden hatte, zog er sich in der zweiten Hälfte seines Lebens aus dem früheren ungestümen gesellschaftlichen und

musikalischen Treiben zurück. Infolge von Zusammenstößen mit hochrangigen „Mäzenen“ trat A. Rubinstein als Direktor des Konservatoriums zurück.

Doch auch unter diesen schwierigen Bedingungen entwickelte sich die russische Musik im Sinne des Volkstums und der Demokratie weiter. Die höchste Blüte der nationalen Musik erreichte die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. In dieser Zeit wurden viele wertvolle Prinzipien entwickelt, die die Grundlage für die postsowjetische Musik bildeten. Schließlich ging es allen fortschrittlichen russischen Künstlern der damaligen Zeit um die Zukunft. „Wir berühren große Fragen, und unser Heimatland Russland beschäftigt uns vor allem mit seiner großen Zukunft, für die wir unermüdlich, uneigennützig und leidenschaftlich arbeiten wollen“ (N. Dobroljubow).

## KAPITEL II

### **A. N. SEROW (1820-1871)**

Serow ging als eine der herausragenden und vielseitigen Persönlichkeiten der 50-60er Jahre in die Geschichte der russischen Musikkultur ein. Zusammen mit Stassow war er ein bedeutender Vertreter der neuen Etappe in der Entwicklung der fortschrittlichen russischen Musikkritik, ein Forscher, einer der Begründer der russischen Musikwissenschaft, sowie ein Komponist - Schöpfer von Opernwerken, die eine bedeutende Rolle in der Entwicklung der russischen Musik- und Theaterkunst spielten.

Die historische Bedeutung von Serows kritischer und wissenschaftlicher Musiktätigkeit ist besonders groß. Einen großen Einfluss auf die Herausbildung seiner künstlerischen Ansichten hatten der persönliche Verkehr mit Glinka sowie das Studium der kritischen Werke der revolutionären Demokraten. Die Prinzipien der fortschrittlichen russischen Literaturkritik bestimmten weitgehend den Charakter von Serows Aufführungen. Unermüdlich kämpfte er für einen hohen ideologischen Gehalt der musikalischen Kunst, er wandte sich gegen die weit verbreitete adelige und aristokratische Auffassung von Musik als leerer, oberflächlicher Unterhaltung. Darüber hinaus machte er es sich zur Aufgabe, das breite Publikum mit musikalischen Kenntnissen vertraut zu machen, und fungierte als Förderer und Interpret der besten Beispiele russischer und ausländischer Musik.

Als Komponist erreichte Serow nicht das Niveau der größten Vertreter der russischen klassischen Musik des 19. Jahrhunderts. Seine Opern bildeten jedoch ein wichtiges historisches Bindeglied zwischen den Opern von Glinka und Dargomyschski auf der einen Seite und den Komponisten der „Mächtigen Handvoll“ und Tschaikowski auf der anderen. Indem er die Traditionen seiner großen Vorgänger auf seine Weise weiterentwickelte und sich einzelne Errungenschaften herausragender Opernkomponisten des Westens zunutze machte, strebte Serow hartnäckig danach, neue Opernformen zu schaffen, die den künstlerischen Idealen seiner Zeit entsprechen.

Serows ganzes Leben war geprägt von Arbeit und Kampf. Angesichts von Schwierigkeiten zog er sich nicht gern zurück. „Wenn man in der Formation ist und in der Bresche steht, darf man seine Fahne nicht verlassen, man muss bis zum Ende kämpfen, auch wenn man sich der Unzulänglichkeit seiner Kräfte bewusst ist.“

## LEBENS- UND SCHAFFENSWEG

Alexandr Nikolajewitsch Serow wurde am 11. Januar 1820<sup>1</sup> in Petersburg geboren.

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

Er stammte aus einer kultivierten Familie. Serows Großvater war ein berühmter Naturforscher, sein Vater ein Jurist, ein brillant gebildeter Mann. Schon in jungen Jahren wurde Serow mit den Naturwissenschaften, der Malerei und der klassischen Literatur vertraut gemacht.

1835 schickte Serows Vater, der für seinen Sohn eine juristische Laufbahn vorgesehen hatte, ihn auf die juristische Fakultät. Schon in den Stufen der Schule begann Serow, sich ernsthaft für die Musik zu begeistern, die den entscheidenden Einfluss auf sein Schicksal hatte, er studierte Klavier und Cello, studierte Harmonie, Kontrapunkt, besuchte ständig Sinfoniekonzerte und Operaufführungen (1836 besuchte er die Premiere von Glinkas Oper „Iwan Sussanin“).

Sein Enthusiasmus für die Musik verstärkte sich durch die Annäherung an einen anderen jungen Juristen, Wladimir Wassiljewitsch Stassow, der ebenfalls eine leidenschaftliche Liebe zur Musik hegte. Ihre gemeinsamen Interessen und Bestrebungen verbanden sie über viele Jahre hinweg. Stassow war der erste, der Serows Leidenschaft für die Musik förderte und ihn ermutigte, an seine Fähigkeiten zu glauben.

Eine echte ideologische Schule für junge Leute war das Studium der Werke von Belinski, deren Bedeutung, wie Stassow es ausdrückte, in mehr als „nur dem literarischen Teil“ bestand: „Er klärte all unsere Augen, er bildete unsere Charaktere, er zertrümmerte ... patriarchalische Vorurteile. ... Wir sind seine direkten Schüler.“

1840 schloss Serow sein Jurastudium ab und war gezwungen, für das Justizministerium zu arbeiten. Da er jedoch davon träumte, Komponist zu werden, verfolgte er seine musikalische Ausbildung weiter. 1842 lernte Serow Glinka kennen. Der große Komponist begegnete dem jungen Musiker mit Wärme und Sympathie. Die Nähe zu Glinka bestimmte weitgehend Serows künstlerische Ansichten und seinen Geschmack. „Oh, seit ich M. I. Glinka zufällig getroffen habe, glaube ich an ihn wie an eine Gottheit!“ - rief er enthusiastisch aus. Auch seine Bekanntschaft mit Dargomyschski hatte einen erheblichen Einfluss auf Serows Ausbildung als Musiker.

Nach fünf Jahren Dienst in Petersburg wurde Serow nach Simferopol berufen. Und hier widmet er, obwohl er sehr beschäftigt ist, viel Zeit der Musik. Er schreibt seine erste Oper „Der Müller von Marli“, die ihn nicht befriedigt und deshalb bald von ihm zerstört wird, beginnt mit der Arbeit an der Oper „Die Mainacht“, die später das gleiche Schicksal erleidet. Auf der Krim lernt Serow Belinski, den Maler Aiwasowski und den Schauspieler Schtschepkin kennen. Von Simferopol wird Serow nach Pskow versetzt. Doch die Tätigkeit des Beamten deprimiert ihn so sehr, sein Wunsch, Musiker zu werden, ist so groß, dass er gegen den Willen seines Vaters beschließt, seine Stelle aufzugeben. 1850 zieht er nach Petersburg und widmet sich dem Geschäft der Musikkritik; seine ersten Veröffentlichungen in den Zeitschriften „Sowremennik“ und „Bibliothek zum Lesen“ stammen aus dem Jahr 1851.

Die eigentliche Blütezeit von Serows Tätigkeit als Kritiker liegt in der zweiten Hälfte der 50er Jahre. Allein 1850 schrieb er mehr als sechzig verschiedene Werke, darunter einen Aufsatz wie „Musik der südrussischen Lieder“ (mit einer eigenen Harmonisierung von sechs ukrainischen Volksliedern im Anhang) - eine der ersten wirklich wissenschaftlichen Forschungen zur Volkskunst in der russischen Musikwissenschaft. 1858 unternahm Serow eine Auslandsreise, um sich direkt mit

neuen Phänomenen der ausländischen Kunst vertraut zu machen. Hier wurde er persönlich mit Liszt und Wagner bekannt gemacht, was sich in seinen ungewöhnlich interessanten „Briefen aus dem Ausland“ widerspiegelt, die 1858-1859 veröffentlicht wurden.

Von dem leidenschaftlichen Wunsch nach einer umfassenden Bildungsarbeit besessen, hielt Serow 1858 als erster in Russland eine Reihe von öffentlichen Vorträgen über Musik. Dabei musste er die Räumlichkeiten und die mit den Vorträgen verbundenen Kosten aus seinen eigenen bescheidenen Mitteln bezahlen. Er erlitt schwere materielle Verluste, da das Publikum in Petersburg noch kein Interesse an dieser Art von Vorträgen entwickelt hatte und die meisten Eintrittskarten unverkauft blieben. Mit seinem gewohnten Enthusiasmus und seiner Beharrlichkeit wiederholte Serow seine Vorlesungen im Jahr 1860 und erzielte diesmal einen beachtlichen Erfolg.

In den 60er Jahren schuf Serow eine Reihe wertvoller kritischer Werke, in denen er drängende Probleme der Entwicklung der russischen Musikkultur thematisierte. In diesen Jahren entstand sein Hauptwerk „Das russische Volkslied als Gegenstand der Wissenschaft“.

Serows Bedürfnis, Musik zu schaffen, ist ungebrochen. In den 50er Jahren kehrt er zur „Die Mainacht“ zurück und hegt auch Pläne für weitere Opern, die jedoch unerfüllt bleiben. Erst im Alter von dreiundvierzig Jahren gelang es Serow, sein erstes bedeutendes Werk zu vollenden.

Unter dem starken Eindruck des Stücks „Judith“ des italienischen Dramatikers Giacometti und der Darbietung der italienischen Schauspielerin Ristori in der Titelrolle begann Serow 1860, eine Oper zu diesem Thema zu schreiben. Nach drei Jahren harter Arbeit wurde die Oper fertiggestellt und im Frühjahr 1863 in Petersburg aufgeführt.

Die Premiere war ein großer Erfolg. Der Komponist Serow gewann sofort die Anerkennung des Publikums. Der Erfolg von „Judith“ inspirierte Serow. Noch im selben Jahr begann er mit der Arbeit an seiner zweiten Oper „Rogneda“ (1865 fertiggestellt).

Zu seinem kreativen Erfolg gesellte sich ein freudiges Ereignis in seinem Privatleben: 1863 heiratete Serow seine Schülerin, eine begabte Musikerin, die seine treue Freundin und Mitarbeiterin wurde<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> W. S. Serowa, Ehefrau des Komponisten und Mutter des herausragenden russischen Künstlers Valentin Serow, war Musikkritikerin und Komponistin. Nach dem Tod ihres Mannes schrieb sie zusammen mit N. F. Solowjow den fünften Akt von Serows letzter Oper „Des Feindes Macht“. Valentina Serowa hinterließ interessante Erinnerungen an ihren Mann und ihren Sohn.

Serows musikalische und gesellschaftliche Aktivitäten waren jedoch von erheblichen Schwierigkeiten begleitet. Wie alle führenden Persönlichkeiten dieser Zeit war Serow gezwungen, einen harten und anstrengenden Kampf mit der Reaktion zu führen, und fand sich aufgrund einer Reihe von Merkmalen seiner Ansichten und persönlichen Qualitäten vom Milieu der zeitgenössischen progressiven Musiker isoliert.

In seinen späteren Jahren kam es zu einer scharfen Trennung zwischen Serow und seinem ehemaligen Freund und Mitstreiter Stassow.

Für Serow war der stark ausgeprägte Innovationsgeist der „Kutschkisten“, ihre kühne Suche nach neuen Wegen zur Entwicklung der nationalen Kunst, im Allgemeinen inakzeptabel. Die ersten Werke von Balakirew und Rimski-Korsakow wurden von Serow begrüßt. Doch als die Werke der „Mächtigen Handvoll“ immer

charakteristischer für ihre Tendenz wurden, wurden Serows Kritiken in den Druckwerken immer schärfer. Stassow hingegen war als ideologischer Verbündeter der „Kutschkisten“ bekannt und förderte ihre Arbeit in der Presse mit Begeisterung. Stassow und die Komponisten der „Mächtigen Handvoll“ missbilligten ihrerseits die Arbeit von Serow. Sie hielten „Judith“ für ein oberflächliches Werk und warfen seinem Autor vor, äußere Effekte zu missbrauchen.

Auch Serows Verliebtheit in Wagner und die Förderung seiner Opern konnten sie nicht verzeihen, da sie die wagnerianischen Reformen als Widerspruch zu den grundlegenden Zielen der nationalen russischen Oper ansahen<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Serow war in den 60er Jahren der einzige russische Komponist, der Wagner enthusiastisch begrüßte. Er förderte nicht nur Wagners Werk in seinen Artikeln, sondern trug auch persönlich zur Aufführung von Wagners Opern auf russischen Bühnen bei. Die ablehnende Haltung anderer führender russischer Musiker gegenüber Wagner in jenen Jahren war darauf zurückzuführen, dass sie darauf bestanden, ihren eigenen, landestypischen Opernstil zu entwickeln. Die besten Aspekte der Wagnerschen Musik wurden später, gegen Ende des 19. Jahrhunderts, von russischen Komponisten erkannt und hatten einen erheblichen Einfluss auf das Werk von Rimski-Korsakow, Glasunow und anderen.

Serow und Stassow hatten auch grundlegende Meinungsverschiedenheiten darüber, wie er Glinkas Erbe und die Bedeutung seines Werks für die Entwicklung der russischen Musik bewertete. Von Glinkas zwei Opern bevorzugte Serow „Iwan Sussanin“ als eine Oper mit einer geradlinigen musikalischen und dramatischen Entwicklung und neigte dazu, die malerische epische Dramaturgie von „Ruslan und Ljudmila“ zu unterschätzen; obwohl er die musikalische Schönheit der Oper schätzte, hielt er sie nicht für ein Bühnenwerk. Gleichzeitig lobten Stassow und die meisten „Kutschkisten“ vor allem Glinkas musikalische Neuerungen in „Ruslan und Ljudmila“ und sahen in diesem Werk eine Grundlage für die weitere Entwicklung der russischen Musik auf dem nationalen Weg.

Die Geschichte hat gezeigt, dass alle diese Auseinandersetzungen letztlich für die russische Kunst recht fruchtbar waren. Die polemischen Artikel von Serow, Stassow (sowie Cui, der mit Stassow die Ansichten der „Mächtigen Handvoll“ vertrat) blieben wertvolle Zeitdokumente, die von der Vielfalt der Entwicklungswege der Musikkultur zeugen. Die Debatten schärften das kreative Denken.

Trotz der Tatsache, dass beide Seiten in der Hitze der Polemik oft zu scharfen Extremen und unverdienten Beleidigungen des Gegners griffen, sind viele der in den Auseinandersetzungen entstandenen Artikel auch heute noch von großem wissenschaftlichem Interesse. Insbesondere die Debatte über Glinka löste eine Reihe von nachdenklichen Arbeiten aus und trug dazu bei, die großen Verdienste der beiden Opern des Komponisten herauszustellen. Das Unverständnis des egoistischen Serow gegenüber Stassow verbitterte ihn jedoch zu jener Zeit und verursachte ein akutes Gefühl der Einsamkeit. Erschwerend kam hinzu, dass Serow zwar mit den „Kutschkisten“ kämpfte, mit ihnen aber seine Abneigung gegen das Konservatorium und das RMG teilte und somit in beiden musikalischen Lagern keine Verbündeten fand. Er musste auf sich allein gestellt kämpfen. Nicht umsonst schrieb er über sich selbst: „Meine Position ist Opposition.“

1867 versuchte Serow zusammen mit seiner Frau, die erste spezielle Musikzeitung Russlands, „Musik und Theater“, zu gründen. Dies war ein äußerst wichtiges und notwendiges Unterfangen. Die Zeitung überlebte jedoch nicht lange, da sie keine öffentliche Unterstützung fand.

In dieser Zeit entstand auch die Idee für Serows letzte Oper. Nach „Judith“ und „Rogneda“ war er auf der Suche nach einem neuen Thema. Die Opern „Taras Bulba“ (nach Gogol) und „Die Haidamaken“ (nach dem Gedicht von Taras Schewtschenko) wurden konzipiert.

Zu einem bestimmten Zeitpunkt war Serow von der Idee des Balletts „Die Nacht vor Weihnachten“ angetan. (nach der Erzählung von Gogol). Einzelne Orchesternummern sind überliefert, die für diese Werke vorgesehen waren: „Gretschaniki“, „Gopak“ und „Tanz der Kosaken“ über Themen der ukrainischen Tänze.

Schließlich entschied sich Serow, beeinflusst durch seine Annäherung an den Dramatiker Ostrowski und den Schriftsteller Potechin (Autor von Romanen aus dem bäuerlichen Leben), für Ostrowskis Stück „Lebe nicht so, wie du möchtest“. Auf dessen Grundlage beschloss er, ein Musikdrama aus dem Volksleben zu schaffen. Ostrowski begann, ein Libretto zu schreiben, doch bald kam es zwischen ihm und Serow zu Meinungsverschiedenheiten über die Entwicklung der Handlung, und Serow war gezwungen, das Libretto für den vierten und fünften Akt selbst zu vervollständigen.

Die Arbeit an der Oper „Des Feindes Macht“ (wie Serow sie nannte) fiel mit den letzten Lebensjahren des Komponisten zusammen. Es waren Jahre intensiver musikalischer, kritischer und öffentlicher Tätigkeit. 1868 hielt Serow eine Reihe von Vorträgen in Moskau, und 1870 nahm er als Delegierter der RMG in Wien an einer Feier zum hundertsten Geburtstag Beethovens teil. Er war voller kreativer Pläne, entwarf eine Reihe kritischer Artikel und arbeitete mit Leidenschaft an den letzten Akten von „Feindesmacht“. Die harte Arbeit und die schwierigen Erfahrungen der letzten Jahre wirkten sich jedoch nachteilig auf die Gesundheit des Komponisten aus. Am 1. Februar 1871 beendete sein plötzlicher Tod seine fieberhafte Tätigkeit.

Serows musikalisches und kritisches Vermächtnis ist von unschätzbarem Wert.

Das Spektrum der von Serow behandelten Themen ist breit gefächert. Es umfasst Geschichte und Gegenwart, bedeutende Phänomene der ausländischen und inländischen Musik, Konzert- und Theaterleben. Serow trat als Förderer der Klassiker auf und reagierte lebhaft auf Aufführungen begabter junger Komponisten. Er analysierte musikalische Werke, die auf der Konzert- und Opernbühne aufgeführt wurden, und gab gleichzeitig genaue und aufschlussreiche Einschätzungen über die Darstellungskunst der Künstler.

Die „kämpferische“ (Serows Ausdruck) Feder des Kritikers richtete sich gegen verschiedene Phänomene, die die Entwicklung der Musikkultur behinderten. Serow griff reaktionäre Kritiker an, die die russische Musik verleumdeten, und polemisierte mit berühmten europäischen Musiktheoretikern, die falsche Ansichten und die Kunst der Musik predigten.

Serow ist einer der Begründer der russischen Musikwissenschaft. In seinen Artikeln stellte er die wichtigsten Probleme der Musiktheorie und -ästhetik dar und ebnete den Weg für die Entwicklung einer wissenschaftlich fundierten musikalischen Analyse und historischen Forschung.

Grundlegend für Serows gesamtes Werk war seine Auffassung von Musik als einer Kunst, die das menschliche Geistesleben wahrheitsgetreu widerspiegeln soll. Er argumentierte, dass „nur das, was wirklich wahr ist, in der Kunst schön ist“ und dass „die höchste Wahrheit des Ausdrucks die höchste Schönheit der Musik verursacht“.

Serow war ein glühender Verfechter der Nationalität - dem wichtigsten Prinzip des musikalischen Schaffens. 1842 schrieb er: „Der Komponist darf keine vorgefertigten Melodien aus Liedern übernehmen, sondern muss seine schöpferische Arbeit dem

Geist des Volkes anpassen, so dass seine eigenen Motive in den vom Volk am meisten geliebten Formen geformt werden können.“ Serow vertrat eine zutiefst fortschrittliche Auffassung von der untrennbaren Verbindung zwischen der Arbeit der Komponisten und dem Leben des Volkes. „Die Musik ... muss untrennbar mit dem Volk, dem Boden dieses Volkes und seiner historischen Entwicklung verbunden sein.“

Mit seinem Artikel „Das russische Volkslied als Gegenstand der Wissenschaft“ leitete Serow eine eingehende Studie über die Einzigartigkeit des russischen Liedes ein.

Serow betrachtete die Oper als die höchste Form der Musikkunst. Viele seiner Werke sind speziell den Problemen der Oper gewidmet. Von der Oper forderte Serow eine enge Verbindung zwischen der Musik und der Entwicklung der dramatischen Handlung, „dramatische Wahrheit in Klängen“. Das musikalische Drama war Serows Opernideal. Dies erklärt auch Serows Leidenschaft für Wagner, den er eifrig förderte. Seine Vorliebe für „Iwan Sussanin“ und „Ruslan“, zusammen mit seiner allgemeinen Liebe zu Glinka, war auch durch das Vorhandensein einer zielgerichteten dramatischen Entwicklung in der ersten dieser Opern bedingt, die sich in den Besonderheiten der gesamten musikalischen Komposition ausdrückte. Die episch-pittoreske Dramaturgie von „Ruslan“ stand Serow nicht nahe. Er erkannte zwar die musikalische Schönheit der Oper an, hielt sie aber für dramaturgisch schwach und stritt sich heftig mit den „Ruslanisten“ - Stassow und den Mitgliedern der „Mächtigen Handvoll“. Seine Interpretation von „Iwan Sussanin“ als Musikdrama unterstützte Serow mit einem Artikel, in dem er das allmähliche „Wachstum“ des Schlussthemas für das gesamte Werk „Ruhm“ aus einer Reihe von im Laufe der Handlung entstehenden Intonationen und Motiven aufzeigte. Diesen Artikel nannte er „Eine Erfahrung der technischen Kritik der Musik von Glinka“. Er legte im Wesentlichen den Grundstein für die Methode der Intonationsanalyse, die in den Werken des sowjetischen Gelehrten B. W. Assafjew weiterentwickelt wurde.

Als überzeugter Wagnerianer nahm sich Serow auch das Schicksal der russischen Oper zu Herzen. In einem großen Artikel über Dargomyschskis „Rusalka“ begrüßte er das Erscheinen dieser Oper und sah darin einen Beweis für die erfolgreiche Entwicklung der russischen Nationalkunst. Er verwies auf den „slawischen“ Charakter des Werks und die Nationalität seiner musikalischen Sprache und hob besonders Dargomyschskis „Streben nach Wahrheit im Ausdruck hervor, das (von sehr seltenen Ausnahmen abgesehen) nicht erlaubt, virtuosen Zielen zu dienen“.

In seinen analytischen Artikeln widmete Serow auch der symphonischen Musik große Aufmerksamkeit. Die von ihm entdeckten Prinzipien der thematischen Analyse großer Instrumentalwerke sind in seinem Artikel über Beethovens „Leonoren“-Ouvertüre („Die Thematik der „Leonoren“-Ouvertüre. Studie über Beethoven“) dargelegt, diese Prinzipien haben auch die moderne Musikwissenschaft durchdrungen. Der Artikel „Beethovens Neunte Symphonie, ihre Struktur und Bedeutung“ ist von großer Bedeutung. Serow war der erste, der den Zusammenhang zwischen Beethovens Werk und den revolutionären Ideen seiner Zeit aufdeckte. Er erläuterte die hohe demokratische Bedeutung der Neunten Symphonie, zeigte die in ihr verkörperten Ideen des Kampfes für Freiheit und Glück der Menschheit auf.

Serows Artikel behandeln Mozart, Gluck, Weber, Meyerbeer, Berlioz, Rossini, Spontini und einige andere Komponisten. Das Buch „Erinnerungen an M. I. Glinka“ nimmt einen besonderen Platz in seinem literarischen Erbe ein. Serow betont Glinkas grundlegende Rolle in der Entwicklung der russischen Nationalmusik und seine weltgeschichtliche Bedeutung: „Eines Tages wird unser Glinka in Europa bekannt sein... und ihm den Platz in der Kunst einräumen, den er durch sein Genie eingenommen hat.“

## „JUDITH“

Die Oper „Judith“ (wie ihre literarische Vorlage, Giacomettis gleichnamiges Drama, ist sie mit einem biblischen Thema verbunden) setzt die Tradition der patriotischen Oper fort, die mit Glinkas „Iwan Susyjanin“ begann. Die Oper verherrlicht heroische Taten im Namen des Volkes. Die patriotische Botschaft, die lebendige Farbigkeit und die spektakuläre Inszenierung sind die Gründe für den Erfolg der Oper bei Serows Zeitgenossen. Sie entsprach dem Bedürfnis der Gesellschaft nach einer Kunst, die von erhabenen Ideen durchdrungen ist und die Sinne veredelt.

**Kurze Inhaltsangabe.** Erster Akt. Die von den Assyrern belagerte Stadt Bethulia hat kein Wasser mehr. Die Menschen sind zum Sterben verurteilt. Als die Ältesten das schreckliche Leiden der Bevölkerung sehen, beschließen sie, dem Feind in fünf Tagen die Schlüssel zur Stadt zu geben.

Zweiter Akt. Judith, eine junge Judäerin, Witwe eines gefallenen Kriegsherrn, kann diese feige Entscheidung nicht akzeptieren. Erfüllt von dem brennenden Wunsch, ihr Volk zu retten, beschließt sie, sich in das feindliche Lager zu schleichen, den assyrischen Kommandanten Holofernes mit ihrer Schönheit zu betören und ihn dann zu töten.

Dritter Akt. Assyrisches Lager. Singend und tanzend scharen sich die Odaliskinnen um Holofernes. Zu den Klängen eines Marsches findet eine assyrische Heerschau statt. Judith erscheint. Mit schmeichelhaften Reden versucht sie, das Vertrauen von Holofernes zu gewinnen.

Vierter Akt. Holofernes schimpft. Wieder tanzen die Sklavinnen und der Hofsänger Bagoas unterhält seinen Herrn mit einem indischen Lied. Holofernes singt ein wildes, kriegerisches Lied. Allmählich verwandelt sich das Festmahl in eine wilde Orgie. Holofernes gerät immer mehr in einen Rausch. Als er mit Judith allein ist, köpft sie ihn und flieht.

Fünfter Akt. Erneut steht der Zuschauer auf dem Platz von Bethulia und der Menge der durstigen und hungrigen Dorfbewohner. Judith kehrt mit dem abgeschlagenen Haupt des Holofernes zurück. Die jubelnden Menschen preisen ihre Retterin.

Der Chor „Unsere Ängste, unser Kummer“ aus dem ersten Akt ist eines der bedeutendsten Stücke der Oper. Die musikalischen Vorbilder für Serow waren bis zu einem gewissen Grad dramatische Chöre aus Händels Oratorien, die ebenfalls mit heroischen Themen biblischen Ursprungs verbunden sind. Ein gewisser Einfluss von Händel ist in dem rauen Charakter der Melodie zu spüren. Dies zeigt sich auch darin, dass Serow in diesem Chor Mittel der klassischen Polyphonie einsetzt (insbesondere führt er eine Fuge ein), um große dramatische Spannung zu erzeugen.

Obwohl der Text nur die Klagen und die Verzweiflung der Belagerten enthält, hat die Musik eine willensstarke, gefasste und mutige Qualität. Besser als Worte können sie das strenge Gesicht des Volkes vermitteln, dessen Tochter die furchtlose Judith ist.

Der Umfang des Chors ist bemerkenswert. Er ist eine große Leinwand, die von einer ununterbrochenen musikalischen Entwicklung durchdrungen ist. Intensive Pathetik wechselt sich mit Momenten schwermütiger Ruhe ab. Ausbrüche von Verzweiflung wechseln sich mit Klagen und Seufzern ab, die jedoch zurückhaltend sind und jedes Mal zu noch dramatischeren Episoden führen.

Der Chor ist in zwei große Abschnitte unterteilt. Der erste stellt ein musikalisches Thema vor, das die grundlegenden intonatorischen Elemente der gesamten Chorszene enthält. Dieses Thema (in e-Moll) folgt auf ein stürmisches und unruhiges Orchestervorspiel; es klingt kraftvoll, wird von den Tenören und Bässen in einer Oktave ausgeführt und vom Orchester verdoppelt. Es hat einen entschlossenen, energischen Charakter.



1 Allegro

На - ши му - ки, нь - ши скор - би час от ча - су зпа - о

Unter den intonatorischen Elementen des Themas, die später eine besonders intensive Entwicklung erfahren, ist vor allem der abschließende Sekundschritt zu nennen, der später mit dem Ausdruck von Schmerz und Leid verbunden ist. Dieses zweite Motiv taucht in verschiedenen rhythmischen Variationen und Bezügen auf und lässt neue melodische Tonhöhen entstehen.

2 a)

Каждый день лишь мно - жить

Каждый день лишь мно - жить го - ре

б)

Уми - ра - ют пе - ред на - ми до - че - ри и же - ны

Eine scharf umrissene, kantige melodische Wendung, die ein vermindertes Quintintervall enthält (siehe Takt 3 von Beispiel 1), bildet die Grundlage des Themas der a-Moll-Fuge (seine Wiederkehr findet sich auch in Beispiel 2a - in den Oberstimmen). Diese vierstimmige Fuge (mit einigen Abweichungen von der strengen Form geschrieben) ist ein echter dramatischer Höhepunkt der Szene. Das melodische Muster mit seinem schnellen Anstieg und abrupten Abstieg, der klare Rhythmus und die energischen Synkopen in den ersten beiden Takten verleihen dem Thema der Fuge einen willensstarken Klang.

3 Risoluto

Die Fuge ist in diesem Fall durch einen aktiven, männlichen Charakter gekennzeichnet.

Während des gesamten Chors macht Serow ausgiebig Gebrauch von den Kontrasten zwischen forte und piano, kontrastiert den Klang der Masse mit dem Klang der einzelnen Stimmen und führt abwechselnd akkordische und polyphone Strukturen ein. All dies verstärkt den gemeinschaftlichen, dramatischen Charakter der Musik. So führt der Komponist beispielsweise in der Fuge nach dem kraftvollen Klang des tutti und dem langen Orgelpunkt der Dominante in a-Moll anstelle des erwarteten Schlusses ein Basssolo ein, das in scharfem Kontrast zur gesamten vorangegangenen Musik steht (Ozias, einer der Ältesten der Stadt, versucht, die Menschen zu beruhigen). Darauf folgt eine schwermütige, gedämpfte „Wir beten so lange“-Episode, die auf der Entwicklung eines zweiten Themas aus dem ersten Refrain basiert. Hier wirken nur ein kleines Ensemble von Stimmen und einige Instrumente des Orchesters mit. Umso dramatischer und kraftvoller ist nach dieser Ruhepause der Einsatz der ganzen Masse von Chor und Orchester mit dem Fugenthema. Die Coda beginnt, die die Musik wieder in die ursprüngliche e-Moll-Tonalität für den gesamten Chor zurückbringt.

**Der Monolog Judiths** im zweiten Akt ist eine Darstellung des Charakters der Protagonistin. Er zeigt gleichzeitig, wie ihre heroische Entschlossenheit in Judith reift,

wie Mut und Wille über Angst und Zweifel siegen und wie Traurigkeit und Verzagtheit enthusiastischen Impulsen weichen. Es wechselt zwischen rezitativen und ariosen Episoden, mit lyrischen und dramatischen Intonationen. Der Komponist versuchte so, die Veränderungen im Gemütszustand der Heldin wahrheitsgetreu wiederzugeben.

Die Hauptlinie der musikalischen Entwicklung ist bereits in der Orchestereinleitung skizziert. Sie beginnt mit einem traurigen und lyrischen Thema in c-Moll, das von der Oboe gespielt wird.

4 *Andante*

Ob.  
*p*

*p*

Nach und nach nimmt das Thema einen energischeren, willensstarken Charakter an.

5 (*гол на темп*)

Ob.  
*p*

Cl.  
*p*

Schließlich geht es in eine leuchtende, hymnische Melodie über.

6 *Andante*  
*meno mosso*

Cl.  
*dolce*

*p*

Die für einen dramatischen Sopran geschriebene Judith-Partie ist sehr umfangreich und verlangt von der Sängerin eine fließende Beherrschung verschiedener Register und flexible Übergänge von einem dynamischen Unterton zum anderen.

Diese Charakteristika von Judiths Rolle zeigen sich bereits im Eingangsrezitativ, wo verschiedene Phrasen sowohl Trauer und Bedauern als auch Entsetzen und Wut ausdrücken.

Die Arioso-Episode „O meine heimatlichen Berge“ basiert auf dem lyrischen c-Moll-Thema der Einleitung. Die Entwicklung des Themas wird durch ein dramatisches Rezitativ unterbrochen, das Judiths geistige Verwirrung und ihr Zögern zum Ausdruck bringt („Und wenn... mein Gott, wieder Zweifel“), aber die Entschlossenheit siegt über die Zweifel, und eine ruhige, majestätische Version des anfänglichen c-Moll-Themas wird in aufgeklärtem Des-Dur gespielt.

7 *Quasi allegretto*

Я о - до - нусь в вис - сон и к вра - гам я пой - ду

*pp* *Cor.* *pp sempre* *p*

Der Monolog schließt mit einer großen C-Dur-Episode (aus den Worten „Wenn bei einer Heldentat von oben die Stimme...“). Wie in Ekstase, in einer heiligen Verzückung, drückt Judith ihre Zuversicht auf den kommenden Sieg aus. Hier nimmt das anfänglich schwermütige Thema einen jubelnden, aufgehellten Ton an. Den apotheotischen und hymnischen Charakter der Musik unterstreicht Serow durch die Einführung des Arpeggio der Harfe im Orchester zur Begleitung der Singstimme.

**Holofernes' Marsch.** Die Charakterisierung des feindlichen Lagers und seines Anführers Holofernes wird zunächst durch orchestrale Mittel erreicht. Der Holofernes-Marsch taucht in der Oper zweimal auf, und zwar in verschiedenen Tonarten: zunächst in der Pause des dritten Aktes und dann im dritten Akt selbst, während der Überprüfung der assyrischen Truppen (diesmal wird er von der Militärmusik auf der Bühne begleitet).

Der Marsch drückt die wilde, brutale Kraft der barbarischen Eroberer aus. Die Schärfe und Härte des Klangs wird durch die Farbigkeit und Exotik der Musik ergänzt. Das Orchester wird von Blechblas- und Schlaginstrumenten dominiert. Der eiserne Rhythmus wird durch die ruckartigen Stakkato-Akkorde und die schweren Oktav-Basslinien unterstrichen. Zuweilen wird durch Pausen in den Oberstimmen das rhythmische Gerüst freigelegt.

8  
a) *Tempo di marcia*

6)

Der Marsch erhält einen exotischen Charakter durch seine harmonische Dur-Tonleiter (siehe Takt 3 in Beispiel 8a), zahlreiche Veränderungen und tonale Passagen mit erweiterten Dreiklängen.

**Das martialische Lied des Holofernes** im 4. Akt charakterisiert ebenfalls die Stärke und Grausamkeit des assyrischen Anführers<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Die Rolle des Holofernes wurde für einen Bass geschrieben.

Auch hier dominiert die Marschbewegung. Die oktavierten Basslinien des Orchesters schlagen deutlich den Rhythmus des Schrittes. Die Musik ist bewusst einfach und geradlinig: der Gesangsmelodie fehlt es an Geschmeidigkeit und Rundung, und sie besteht aus kurzen Intonationen, die jeweils innerhalb einer Terz liegen. (Es sei darauf hingewiesen, dass eine ähnliche aufsteigende Bewegung der Melodie auch im Eingangschor des Holofernes-Marsches zu finden ist. Es besteht also eine eindeutige intonatorische Verbindung zwischen den beiden Nummern, die der Charakterisierung von Holofernes gewidmet sind). In der Begleitung werden die monotonen Ostinatophrasen beibehalten.

9 Tempo di marcia

mf  
Эноя - ноя мы

*P marcato e pesante sempre* *p*

сутью ю н - дем! в воз - ду - хо ды - шит ог - ном!

**Chor der Odaliken aus dem 3. Akt.** Die Vertonung von Holofernes fügt der Charakterisierung des orientalischen Despoten neue und markante Züge hinzu. Der Chor der Odaliken, die ihre Lieder singen, um die Ohren ihres Herrschers zu erfreuen, führt eine träge Atmosphäre ein. Die arpeggierte Begleitung der Harfe wird von einer sanften, melodischen Melodie begleitet, die von den Flöten und dem Englischhorn vorgetragen wird und von den Solostimmen des Frauenchors abgerundet wird. Eine besonders sinnliche Note erhält die Melodie durch die Wendung mit erniedrigter VI.-Stufe (in harmonischem Ges-Dur).

10 (Andante)

**Das indische Lied** des Hofsängers Bagoas im vierten Akt ist ebenfalls von orientalischer Zärtlichkeit geprägt. Der Sänger ist in die Betrachtung der Bilder der Natur und der weiblichen Schönheit vertieft, die er besingt. Alles ist in einem wollüstigen Schlummer erstarrt. Die langen tonischen Orgelstrophen halten die Bewegung der Melodie zurück. Sie entfaltet sich träge und bildet skurrile Muster, die

mit dem skurrilen Muster der Figuren der begleitenden Streichinstrumente verwoben sind.

11 *Andante grazioso*

*pp* *dolciss.*

*Baroa* *p dolce sempre*

Люб - лю те - бя,

ме - сяц, ког - да о - за - ря - ешь.

Die Gegenüberstellungen der veränderten Harmonien sind farbenfroh (siehe z. B. die Takte 4-6 der Orchestereinleitung). Der Tonplan des Liedes ist interessant, da er

konsequent As-Dur, E-Dur und C-Dur gegenüberstellt. Der letzte, vierte Abschnitt bringt die Musik zurück zum ursprünglichen As-Dur. Ein solcher Tonalitätswechsel, der durch eine große Terz<sup>1</sup> voneinander getrennt ist, verstärkt die ungewöhnliche Farbgebung und betont gleichzeitig die Stille und Unbeweglichkeit der Musik.

<sup>1</sup> Zusammen bilden ihre Töne, die in den Orgelpunkten des Basses fortbestehen, einen erweiterten Dreiklang.

„Judith“ ist eine eigentümliche Mischung aus den Einflüssen von Glinka und der französischen Grand Opéra, insbesondere von Meyerbeer. Letzterer spiegelt sich in der dramatischen Schärfe einiger musikalischer Episoden, in der Pracht und Farbigkeit der Handlung wider.

Der Einfluss von Glinka war vielschichtiger.

Die Oper wird von monumentalen Massenszenen eingerahmt, in denen das Volk die Hauptrolle spielt, in dessen Namen Judith ihre Heldentat vollbringt. Im ersten Akt wird das Volk leidend, voller Verzweiflung und Wut gezeigt. Im letzten Akt, nach Judiths Rückkehr, wird der Kummer durch freudigen Jubel und Flehen ersetzt.

Um den Konflikt zwischen den beiden verfeindeten ethnischen Lagern zum Ausdruck zu bringen, bediente sich Serow des Glinka'schen Prinzips der Gegenüberstellung zweier kontrastierender musikalischer Sphären. Die Judäer werden durch eine strenge Musik voller Spannung und Dramatik charakterisiert; für die Darstellung der Assyrer verwendete Serow orientalische Intonationen und verlieh ihnen abwechselnd Schattierungen von schmachsender Zärtlichkeit und brutaler, ungezügelter Kraft. In einigen Szenen ist es Serow gelungen, ein helles musikalisches Mittel zu finden, um das Leiden und den Mut der einen, die Sinnlichkeit und Wildheit der anderen auszudrücken.

Das orientalische Element „Judiths“ ist eine eigentümliche Weiterentwicklung des Orientalismus von „Ruslan und Ljudmila“ mit seiner Fremdartigkeit und Farbenpracht. Zugleich nimmt Serow einige wichtige Merkmale der weiteren Entwicklung der russischen Musik vorweg. So spiegelt sich beispielsweise die wilde Militanz des Holofernes-Marsches im Polowetzer-Marsch aus Borodins Oper „Fürst Igor“ wider. Andererseits kann das indische Lied Bagoas' durch seinen Inhalt, der mit Bildern orientalischer Märchenwunder verbunden ist, und durch den farbenreichen, statischen und kontemplativen Charakter der Musik als einer der Vorläufer des weithin bekannten Liedes vom indischen Gast aus der Oper „Sadko“ von Rimski-Korsakow angesehen werden.

Allerdings ist „Judith“ künstlerisch gesehen ein sehr uneinheitliches Werk. Neben den hellen Seiten gibt es Episoden von nichtssagender Musik, von Langatmigkeit. Serow hat nicht die Tiefe der psychologischen Eigenschaften, die Subtilität und Vielseitigkeit in der Darstellung der seelischen Erfahrungen der Figuren erreicht, die die besten Werke der russischen klassischen Musik auszeichnen.

Die inneren Widersprüche, die „Judith“ als künstlerisches Ganzes in sich birgt, erklären auch die zwiespältigen Beurteilungen dieses Werks durch die Zeitgenossen. Die Dramatik der volkstümlichen Szenen und die Auffälligkeit und Erleichterung einiger musikalischer Merkmale schätzte der junge Tschaikowski. Der angehende Mussorgski war von den Volksszenen im ersten Akt tief beeindruckt. Dargomyschski und, wie bereits erwähnt, Stassow und Balakirew beurteilten Serows Oper jedoch negativ und bemängelten die Überfrachtung mit äußeren Effekten.



## „DES FEINDES MACHT“

„Des Feindes Macht“ ist eine Volksoper. Sie schildert die patriarchalischen Sitten einer Kaufmannsfamilie, das ausgelassene Treiben der Gäste in einem Gasthaus und die festliche Volksbelustigung auf dem Höhepunkt der Fastnacht. Vor diesem Hintergrund entfaltet sich das Drama um den Kaufmannssohn Pjotr, seine Frau Dascha und Grunja, die Tochter des Gastwirts.

Serow war bestrebt, in der Musik den lebendigen volkstümlichen Charakter zu bewahren, der der literarischen Vorlage der Oper - Ostrowskis Stück „Lebe nicht so, wie du möchtest“ - innewohnt. Er konzipierte „Die Macht des Feindes“ als ein innovatives Werk, das in musikalischer und dramaturgischer Hinsicht nicht ganz gewöhnlich ist. In einem Brief an Ostrowski schrieb der Komponist: „... Mit der Einfachheit der Bühne werden wir eine große Tat vollbringen... Wir werden viele Vorurteile überwinden“.

In dem Bestreben, der Oper die Merkmale der Einfachheit und Nationalität zu verleihen, machte Serow das Lied zur Grundlage der gesamten musikalischen Handlung. Das Lied - in Couplets oder aus zwei Teilen bestehend - ersetzte die Arie und wurde zum Hauptmittel für die Charakterisierung der Protagonisten. Kleine liedhafte Konstruktionen fügten sich organisch in die musikalischen Dialoge ein; Rezitative erhielten in einigen Fällen eine liedhafte, abgerundete Form. Der Gesang durchdringt auch die Massenszenen der Oper. „Des Feindes Macht“ könnte man als eine „Liedoper“<sup>1</sup> bezeichnen.

<sup>1</sup> Sicherlich nicht in demselben Sinne wie in der Komischen Oper des 18. Jahrhunderts, in der Lieder die Rolle von Einlagen zwischen den gesprochenen Dialogen spielten.

Serow hat sich vor der Komposition von „Des Feindes Macht“ eingehend mit der Volksmusik beschäftigt<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Es sei daran erinnert, dass Serow in den 80er Jahren sein Werk „Russisches Volkslied als Gegenstand der Wissenschaft“ schrieb.

Die Oper enthält ausgewählte Melodien aus authentischen Volksliedern, aber auch die eigenen Melodien des Komponisten haben eine lebendige volkstümliche Prägung. Gleichzeitig führte Serow in die Oper Lieder ein, die in den unteren Schichten der städtischen Bevölkerung zu hören sind.

Die Beschränkung der Ausdrucksmöglichkeiten auf den Gesang allein hatte jedoch ihre Nachteile. Die Methode, die auf der Verwendung des Liedes als Gattung und nicht auf der Intonation des Liedes als Material für komplexere Konstruktionen basierte, ließ nicht die Möglichkeit zu, menschliche Gefühle in ihrer Entwicklung zu zeigen, große musikalische Leinwände mit tiefer, verallgemeinernder Bedeutung zu schaffen. Es ist kein Zufall, dass die einzelnen Szenen des volkstümlichen und häuslichen Lebens zu den lebendigsten Seiten der Oper gehören, während die Verkörperung psychologischer Emotionen bei Serow weniger erfolgreich ist.

**Kurze Inhaltsangabe.** Erster Akt. Pjotr ist gelangweilt von dem langweiligen und eintönigen Leben zu Hause. Seine junge Frau Dascha, die er kürzlich von ihren Eltern getrennt hat, ist des Lebens überdrüssig geworden. Er fühlt sich zu der leutseligen und fröhlichen Grunja hingezogen. Sie erfährt von Pjotrs neuer Leidenschaft und beschließt, zu ihren Eltern zurückzukehren.

Zweiter Akt. Spiridonowna, die Gastwirtin, verwöhnt die fröhlichen Gäste in ihrem Haus. Der Schmied Jerjomka unterhält ihre Gäste mit einem lebhaften Lied. Pjotr, der ebenfalls anwesend ist, ist bedrückt: Grunja, die ihn ebenfalls liebt, zögert, ihm zu sagen, dass er verheiratet ist. Nachdem die Gäste gegangen sind, kommt es im Gasthaus zu einer unerwarteten Begegnung: Dascha, die das Haus von Pjotr verlassen hat, trifft auf ihre Eltern, die auf dem Weg zu ihr sind. Zufällig belauscht Grunja Daschas Gespräch mit den alten Männern und erfährt, dass Pjotr sie getäuscht hat, indem er vorgab, ledig zu sein.

Dritter Akt. Eine Gruppe von Mädchen lädt Grunja ein, an einem Faschingsfest teilzunehmen. Um ihre Melancholie zu vertreiben, willigt sie ein. Sie bezichtigt Pjotr der Lüge, verspottet ihn in der Öffentlichkeit und gibt aus Rache vor, in Wassja verliebt zu sein. Mit fröhlichen Liedern brechen die jungen Leute zu einer Drillingsfahrt auf. Pjotr und Jerjomka bleiben zurück. Pjotr ist am Boden zerstört, und Jerjomka, ein durchtriebener und zynischer Trunkenbold, versucht, Geld von ihm zu erpressen, indem er ihm einen Zauberer verspricht, der Grunjas verlorene Liebe zurückbringen wird.

Vierter Akt. Auf dem Platz findet ein Faschingsfest statt, Scharen von Flaneuren ziehen singend umher. Die Verkäufer von Süßigkeiten preisen mit verschiedenen Stimmen ihre Waren an. Der betrunkene Pjotr und Jerjomka treffen auf Grunja und Wassja. Pjotr stürzt sich auf Wassja und sie fesseln ihn. Jerjomka gelingt es, seinen Freund zu befreien. Erneut bewirtet Pjotr Jerjomka, der ihm vorschlägt, seine Frau heimlich zu töten, um Grunja heiraten zu können.

Fünfter Akt. Nacht. Ein Winterschneesturm. Die Wildnis in der Nähe des Hauses von Daschas Eltern. Jerjomka bringt Dascha zu Pjotr. Pjotr tötet sie<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Die Oper von Serow unterscheidet sich in ihrer tragischen Auflösung von Ostrowskis Stück, das mit Pjotr und seiner Rückkehr zu seiner Frau endet.

**Daschas Lied „Ich kann es fühlen, ich kann das Herz fühlen“** aus dem ersten Akt. Die Rolle Daschas (Sopran) wird von lyrischen Liedern dominiert. Der Eröffnungsgesang des ersten Aktes „Ich kann es fühlen, ich kann das Herz fühlen“ zeichnet sich durch sein breites und fließendes melodisches Muster aus. Die absteigende Bewegung der Melodie, die auf der V. Stufe Tonleiter basiert, plagale Wendungen und Harmonien, eine Abweichung in paralleles Dur - typisch für das Genre des „Russischen Liedes“ des 19. Jahrhunderts.

12 Andante

чу - ет, чу - ет ре - ти - во - е. Не к доб - ру е - го ща - мнт.

Das Lied ist in dreiteiliger Form verfasst.

**Grunjas Lied „Ach, niemand liebt mich“** aus dem zweiten Akt. Das Bild von Daschas Rivalin, der fröhlichen und frechen Grunja (Mezzosopran), zeigt sich bei ihrem ersten Auftritt in einem lebhaften und beschwingten Lied mit klarer Tanzbegleitung. Es ist ein spielerisches Lied, das Grunja den Gästen des Festes singt. Das Lied ist in Strophen-Variationen geschrieben.

13 Allegretto

Ах, ни-кто ме-ня не лю-бит, ни-кто за-муж не бо-рет!

р

пoco rit.

Уж ко-му ли я по пра-ву, я са-ма ней-ду.

**Jerjomkas Lied „Breite Butterwoche“** aus dem dritten Akt ist das beliebteste aller Lieder der Oper. Es ist eine lebhafte, farbenfrohe Nummer, die eine Atmosphäre volkstümlicher Fröhlichkeit vermittelt. Das Lied verdankt seine Popularität zu einem großen Teil der genialen Darbietung von Schaljapin.

Jerjomka ist die interessanteste und markanteste Figur der Oper<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Jerjomkas Stimme ist für Bass geschrieben.

Dieser leichtsinnige Nachtschwärmer, der Pjotr in sein Verbrechen hineinzieht, hat eine bemerkenswerte Gabe für Gesang und Scherze. Mit seinen Liedern und Scherzen unterhält er die Menschen um sich herum und bringt sie zum Lachen, wobei er ständig als Initiator aller möglichen unterhaltsamen Unternehmungen auftritt. Es ist kein Zufall, dass Serow die Rolle des Jerjomka mit Intonationen von Spiel- und Tanzliedern gesättigt hat, die ihren Ursprung in fröhlichen Narren haben. Jerjomkas ständiger Begleiter ist die Balalaika, mit der er seine Lieder begleitet; in seiner Rolle erklingen instrumentale Hymnen im Volksstil.

All diese charakteristischen musikalischen Merkmale finden sich im im Lied „Breite Butterwoche“ wieder. Hier gibt es ein Element der spielerischen Handlung (das auf alte Riten zurückgeht). Der Dialog mit dem Faschingslied wird von Jerjomka persönlich vorgetragen. Die breite Liederleitung (Solostelle), die die Fastnachtsansprache enthält, wird mit der Tanzantwortmusik kontrastiert. Ihre Fröhlichkeit ist so ansteckend, dass der Refrain von allen Anwesenden (dem Ensemble und dem Chor) mitgesungen wird.

14 Vivace

Ши - ро - ка - я мас - ле - ни - ца! Ты с чем при - шла! Ты с чем при -

- шла! Со ве - сель - ем, да с ра - до - стью и со вся - ко - ю сла - до - стью

Der musikalische Inhalt ändert sich von Strophe zu Strophe. Der Charakter der Musik ist der Bedeutung der Worte untergeordnet: So wird beispielsweise bei den Worten „Mein Abschied ist groß, sie werden mich aus der Stadt führen“ spielerisch die Intonation eines Trauergesangs nachgeahmt.

15 (Vivace)

Ши - ро - ка - я ма - сле - ни - ца! Ты с чем уй - дешь, ты

с чем уй - дешь! Вели - ки мо - и про - во - ды, по - во - зут они из го - ро -

- да на са - нях на со - ло - мен - ных, да су - праж - ной мо - чаль - но - ю.

Insgesamt hat die Musik einen Sinn für Schwung, Geschicklichkeit und Humor.

**Szene mit Pjotr und Jerjomka** aus dem dritten Akt. Jerjomka versucht, von Pjotr, der von Grunja abgewiesen wurde, Geld zu erpressen, indem er ihm Hilfe verspricht. Dies ist eine der interessantesten Dialogszenen der Oper. Die Bilder der beiden Gefährten stehen in lebhaftem Kontrast zueinander. Pjotr ist düster und mürrisch. Jerjomka ist, wie immer, unerschütterlich fröhlich. Seine Rede ist von Scherzen und Wortspielen durchsetzt. Mit seiner Gelassenheit und seinen Scherzen stichelt er absichtlich gegen Pjotr, stochert in seinen Wunden, um ihn in sein eigenes Netz zu locken.

Die Rezitative Jerjomkas sind sehr eigenwillig. Eine Reihe von ihnen besteht aus gereimten Phrasen im Geiste von Volksscherzen.

*p.*

По - на - ти - ли - ся де - ви - цы - да - лы - е,

за - ви - ли - ся в ко - ло - ко - вые ча - пы - о, за - ви -

- но - ли уз - доч - на - ми бра - ны - ми, и о - ста - ли - ся мы с та - ра - на - на - ми

Während des Dialogs von Jerjomka erklingt immer wieder ein Volkstanzgesang, der sich als eine Art Refrain durch die Szene zieht. Die Begleitung dieses Gesangs variiert, behält aber stets einen volksmusikalischen Charakter.

17. Allegretto scherzando

*p.*

ты, му -

*pizz. pp*

- лец, со мно - ю луч - ше не бра - нись, а по - ни - же ты Е - рем, не по - кло - нись

**Faschingszene** aus dem vierten Akt. In dieser farbenfrohen Volksszene gelang es Serow, das Bild der lärmenden und bunten Menge mit großer Lebendigkeit wiederzugeben. Er erreichte dies durch gewagte und innovative Methoden der musikalischen Komposition. Die Musik basiert auf der Aneinanderreihung mehrerer Lieder und kurzer Intonationen, die von verschiedenen Gruppen von Spaziergängern - Burschen, Männern und Frauen - auf dem Platz vorgetragen werden. Zu den Liedern gehören verschiedene Rufe von Verkäufern - Sbitenverkäufer, Kwasverkäufer, Lebkuchenverkäufer. Unterbrochen wird der Lärm durch die instrumentalen Klänge von Pfeifen und Dudelsäcken, mit denen Zauberer, Gaukler und Anführer von gezähmten Tieren das Publikum anlocken.

So ist die musikalische Grundlage der Szene sehr vielfältig und in ihrer Zusammensetzung neuartig: zusammen mit volkstümlichen Intonationen, Melodien, Schreien und Rufen, die typisch für das Handels- und Straßenleben des alten Moskau sind und vom Komponisten treffend reproduziert wurden, erklingen hier. Originell sind auch die Techniken der Verarbeitung dieses Materials. Unterschiedlich charakteristische Intonationen werden nicht konsequent weiterentwickelt. Serow baut die musikalische Form auf ihrem Nebeneinander, ihrer Abwechslung und gleichzeitigen Kombination auf. So entsteht der Eindruck eines Bildes eines sich ständig bewegenden und unharmonischen Menschenstroms, der dem Leben selbst entnommen zu sein scheint. Die Rolle des die Szene verbindenden Refrains spielt die episodisch wiederkehrende Melodie des Liedes „Ich springe schon aufs Eis“.

Die harmonische Sprache dieser Szene ist ungewöhnlich und farbenreich. So wird bereits in der Orchestereinleitung die Bass-Septakkorde G - F (die Bestandteil des Dominant-Septakkords in C-Dur ist) sukzessive mit Gesängen in C-Dur, F-Dur und B-Dur überlagert.

18 *Moderato*

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 18-20) begins with a piano (*p*) dynamic and features a complex texture of overlapping chords and melodic lines. The second system (measures 21-22) continues this texture, with a forte (*f*) dynamic marking. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or F minor) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values and articulation marks, such as slurs and accents, to convey the busy, layered sound of the scene.

Die gleichzeitige Kombination verschiedener Harmonien und Tonalitäten reproduziert das Rumpeln und Treiben auf dem Platz. Zuweilen entsteht ein komplexes polyphones Gewebe.

19 Moderato  
Парни (Тенора)

Уж я спок

Пряничник  
Ко-му пря-ни-ков ме-до-вых, ко-му па-точ-ных де-ше-вых!

Бабы  
-то -ла! «Все  
ве-ро-те-ноч-но вер-те -ла!

на ле-док, уж я спок на ло-док,  
рва-ла-ся мо-я пря-жа ве-ре-тен-  
«Все рва-ла-ся мо-я пря-жа

Die Faschingsszene ist eine der interessantesten musikalischen Entdeckungen Serows.

Trotz aller Unebenheiten war Serows Werk ein Meilenstein in der Entwicklung der russischen Opernkultur.

„Judith“ war ein Sprungbrett zwischen den Opern Glinkas und den späteren Werken der russischen Opernklassiker, die heroische und patriotische Themen behandeln.



Die chorischen Episoden von „Judith“ ermutigten den jungen Mussorgski, den zukünftigen Autor des volkstümlichen Musikdramas, ernsthaft über die Probleme der Massenaktion in der Oper nachzudenken. Das volkstümliche Element von „Des Feindes Macht“ hat ihn zweifellos beeinflusst.

Man kann auch eine gewisse Verbindung mit „Des Feindes Macht“ und einzelner Werke von Tschaikowski feststellen, die sich in der Verwendung von Intonationen der städtischen Folklore beider Komponisten ausdrückt.

Von der Faschingsfestszene mit ihrem kühnen Nebeneinander von Intonationen, Rufen und dem bunten Nebeneinander von Harmonien und Tonalitäten führt der Weg zu den farbenfrohen Bildern der russischen Musik des frühen 20. Jahrhunderts, insbesondere zu Strawinskis Ballett „Petruschka“.

Aber die Bedeutung von Serows kritischem Werk ist besonders groß. Die Werke Serows, eines Kämpfers für hohe Idealität und Realismus in der Kunst, eines feinsinnigen Musikers und sensiblen Forschers, sind ein wertvoller Beitrag zur russischen Musikwissenschaft, Kritik und Publizistik.

### KAPITEL III

#### **A. G. RUBINSTEIN (1829-1894)**

A. G. Rubinstein ging in die russische Kulturgeschichte ein als eine vielseitige musikalische und gesellschaftliche Persönlichkeit, als einer der größten Pianisten, Komponisten und Lehrer der Welt. Sein lebendiges schöpferisches Leben war ein Beispiel für den patriotischen Dienst an der nationalen Kunst.

Rubinstein war der Begründer der professionellen Musikausbildung in Russland. Durch seine Bemühungen wurde 1862 das erste russische Konservatorium in Petersburg eröffnet (heute das nach N. A. Rimski-Korsakow benannte Staatskonservatorium des Leningrader Ordens). Die musikalische Aufklärung der russischen Gesellschaft wurde durch Rubinsteins Konzertauftritte als Sinfoniedirigent und Pianist ermöglicht. Rubinsteins geniales Klavierspiel trug wesentlich dazu bei, den Ruhm der russischen Kunst im Ausland zu begründen.

Rubinsteins Beitrag zur russischen Musik ist bedeutend. Eine Reihe seiner Werke (z. B. die Oper „Dämon“, zahlreiche Romanzen und Klavierstücke) haben einen Ehrenplatz unter den klassischen Beispielen des russischen musikalischen Erbes eingenommen und werden bis heute vom Publikum geliebt. Einige von Rubinsteins Werken waren Vorläufer von Meisterwerken, die von seinen jüngeren Zeitgenossen und von Komponisten der nachfolgenden Generationen geschaffen wurden. So nahm Rubinstein als erster russischer Musiker die Entwicklung des russischen Symphonismus vorweg, indem er sich mit der Gattung der vierteiligen Symphonie auseinandersetzte, während sein „Dämon“ die erste russische lyrische Oper war und einen direkten Einfluss auf Tschaikowskis „Eugen Onegin“ hatte.

Rubinsteins unermüdete Energie und sein ideologisches Engagement brachten ihn in die Nähe anderer prominenter Musiker seiner Zeit. Doch eine Reihe von Gründen führte zu einer gewissen Isolierung seiner Position unter den anderen Musikern seiner Zeit.

## LEBENS- UND SCHAFFENSWEG

Anton Grigorjewitsch Rubinstein wurde am 16. November 1829 in Vykhatintsy an der Grenze zu Bessarabien (heute Moldauische SSR) in einer gebildeten Familie geboren. In seinem dritten Lebensjahr wurde er nach Moskau gebracht. Sein musikalisches Talent zeigte sich schon sehr früh. Den ersten Klavierunterricht erhielt er von seiner Mutter, dann wurde der bedeutende Lehrer A. I. Villoing sein Lehrer. Rubinsteins erster öffentlicher Auftritt fand statt, als er noch keine zehn Jahre alt war.

In den folgenden Jahren unternimmt er in Begleitung von Villoing Konzertreisen durch die großen westeuropäischen Städte. Die Auftritte des kleinen Virtuosen werden überall mit Begeisterung aufgenommen. Er wird von den bedeutendsten Musikern gehört, darunter Chopin und Liszt; letzterer bezeichnet ihn als Erben seiner Kunst. Rubinsteins erstes damals veröffentlichtes Werk (ein kleines Klavierstück namens „Undine“) wird von Schumann mit Wohlwollen aufgenommen.

Nach einem kurzen Aufenthalt in seiner Heimat geht der junge Rubinstein zusammen mit seiner Mutter und seinem jüngeren Bruder Nikolai zum zweiten Mal für mehrere Jahre ins Ausland. Er verbringt etwa zwei Jahre in Berlin, wo er auf Anraten von Mendelssohn und Meyerbeer Unterricht bei dem renommierten Theoretiker S. Dehn (bei dem Glinka zuvor studiert hatte).

Rubinsteins Aufenthalt in Berlin (wie auch in Wien) in der zweiten Hälfte der 40er Jahre spielte eine bedeutende Rolle für seine ideologische Bildung. Der junge Musiker kam in Kontakt mit der revolutionär gesinnten Intelligenz, besuchte den Literatur- und Künstlerkreis, in dem ästhetische Fragen in engem Zusammenhang mit den sozialen und politischen Fragen diskutiert wurden. Die revolutionären Ereignisse vom März 1848 hatten tiefe Spuren in seinem Gedächtnis hinterlassen. Die Eindrücke dieser Jahre legten den Grundstein für die progressiven Elemente seines Weltbildes. Nach seiner Rückkehr nach Russland stand Rubinstein für einige Zeit in Kontakt mit M. Butaschewitsch-Petraschewski und nahm an den Treffen seines Kreises teil.

Anfang der 50er Jahre beginnt Rubinstein, sich aktiv am Musikleben von Petersburg zu beteiligen. Er tritt als Pianist auf, unter anderem bei den Universitätskonzerten, die in jenen Jahren von großer musikalischer und pädagogischer Bedeutung waren. Es war auch das erste Mal, dass er sich als Dirigent versuchte. Zur gleichen Zeit entwirft Rubinstein die Musikalische Akademie, ein Konservatorium, das zu dieser Zeit keine Unterstützung erfährt. Die Idee, eine höhere Musikschule in Russland zu gründen, konnte erst zehn Jahre später verwirklicht werden.

Gleichzeitig schrieb der Komponist zahlreiche Werke verschiedener Gattungen, darunter auch Opern; seine erste Oper, „Dmitri Donskoi“ („Kulikower Schlacht“), wurde in den frühen 50er Jahren aufgeführt.

Die prekäre finanzielle Lage zwang Rubinstein dazu, eine Stelle als Pianist am Hof eines Mitglieds der Zarenfamilie, der Großfürstin Jelena Pawlowna, anzunehmen, die die Rolle der Kunst- und Musikmäzenin übernahm. Der bemerkenswerte Musiker war sehr empfindlich gegenüber seiner erzwungenen Abhängigkeit von den Hofkreisen und verglich seine Position bitterlich mit der eines Hofnarren. In seinen Briefen äußert er wiederholt die Sehnsucht, „dieser Umgebung zu entkommen“ und „unabhängig von den Gunstbezeugungen des Großfürsten“ leben zu können.

In der zweiten Hälfte der 50er Jahre verbringt Rubinstein wieder einige Jahre im Ausland. „Um mich mit meinen Kompositionen vertraut zu machen, sie zu veröffentlichen, um mehr gute Musik zu hören, um an mir selbst zu arbeiten...“ - so definierte er den Zweck der Reise in einem Brief an seine Mutter. Seine Freundschaft mit Liszt, den er in Weimar kennengelernt hatte, wurde auf der Reise gefestigt.

Den größten Umfang erreichten Rubinsteins Aktivitäten nach seiner Rückkehr nach Russland in den späten 50er Jahren. Die Veränderungen in der soziopolitischen Situation dieser Jahre schufen günstige Bedingungen für die Umsetzung seiner lange gehegten Pläne zur Neuordnung des russischen Musiklebens.

Rubinstein verstand, dass eine der wichtigsten Voraussetzungen für die weitere fruchtbare Entwicklung der russischen Musikkultur die weite Verbreitung der musikalischen Bildung war. Dies erforderte die Schaffung ständiger, regelmäßig funktionierender Konzertorganisationen, die sich an ein breites Publikum richteten. Die Umsetzung dieser Aufgabe erforderte wiederum eine große Anzahl von Berufsmusikern, deren Förderung durch das Fehlen spezieller musikalischer Bildungseinrichtungen in Russland erschwert wurde. All dies bestimmte die Hauptaktivitäten, die auf Initiative und unter aktiver Beteiligung Rubinsteins in den späten 50er und frühen 60er Jahren durchgeführt wurden.

Seit der Gründung der Russischen Musikgesellschaft hat Rubinstein in den ersten acht Spielzeiten die Sinfoniekonzerte der Gesellschaft geleitet. Er leitet auch das Konservatorium und verbindet die Funktion des Direktors mit einer umfangreichen Lehrtätigkeit in den Bereichen Klavier, Instrumentation, Ensemble- und Orchesterklassen.

Die Organisation und Verwaltung der von Rubinstein geschaffenen Institutionen stieß unter den Bedingungen des zaristischen Russlands auf zahlreiche Schwierigkeiten. Die Überwindung dieser Schwierigkeiten erforderte enorme Anstrengungen, zu denen nur ein Mann mit so unerschöpflichen Willens- und Energiereserven wie Rubinstein fähig gewesen sein konnte. Seine Lage wurde auch dadurch tragisch erschwert, dass er bei den führenden russischen Musikern weder auf Sympathie noch auf Unterstützung gestoßen war.

Wie andere führende Musiker ließ sich Rubinstein in seinem Wirken von dem fortschrittlichen Wunsch leiten, die Musikkultur zu demokratisieren, von dem brennenden Wunsch, ihr weiteres Wachstum und ihre Entfaltung zu fördern. Allerdings hatten Rubinstein und seine Zeitgenossen unterschiedliche Vorstellungen von der künftigen Entwicklung der russischen Musik. Rubinstein hielt es für die wichtigste und notwendigste Bedingung für den Fortschritt der russischen Musik, eine solide Grundlage für eine professionelle musikalische Ausbildung zu schaffen.

Rubinsteins Gegner lehnten das von ihm gegründete Konservatorium scharf ab. Das Konservatorium barg ihrer Ansicht nach die Gefahr, eine rein professionelle, handwerkliche Einstellung zur Kunst zu verbreiten und nationale ideologische und kreative Aufgaben zu vernachlässigen.

Das historische Recht in diesem Streit lag letztlich auf Rubinsteins Seite, nicht auf der seiner Gegner. Sein Kampf um Professionalität war historisch notwendig und hatte eine enorme progressive Bedeutung. Die Opposition von Stassow und Serow gegen das professionelle System der Musikausbildung bedeutete objektiv eine Billigung veralteter, historisch rückständiger Formen der Musikausbildung. Gleichzeitig unterschätzte Rubinstein die wichtige Aufgabe, die aktive Entwicklung des nationalen und autochthonen Musikschaffens zu fördern, die von den Mitgliedern des Balakirew-Kreises als wichtigste und führende Aufgabe angesehen wurde. Diese Unterschätzung ist nicht zufällig - sie hängt mit einigen Fehlern Rubinsteins in seinen Ansichten über das Problem der nationalen Herkunft in der Musik im Allgemeinen zusammen.

Indem er den Ausdruck des nationalen Charakters auf Volkslieder und Tänze beschränkte, verneinte Rubinstein die Möglichkeit, national unabhängige Großformen der professionellen Musik, insbesondere die Oper, zu schaffen<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Diese irrigen Ansichten wurden von ihm in einem Artikel mit dem Titel „Russische Komponisten“ geäußert, der 1855 in einer ausländischen (Wiener) Zeitschrift veröffentlicht wurde. Später wich Rubinstein von einigen Bestimmungen dieses höchst umstrittenen Artikels erheblich ab und äußerte sich negativ über seinen ersten Auftritt in der Presse.

Damit stellte er das große historische Werk von Glinka und den spannungsgeladenen Kampf um die Weiterentwicklung der russischen Musikschule, die von den „Kutschkisten“ angeführt wurde, in Frage.

Diese Fehler Rubinsteins waren der Ausgangspunkt für die ablehnende Haltung seiner prominentesten Zeitgenossen - Mitglieder des Balakirew-Kreises sowie Serow - gegenüber seiner musikalischen und organisatorischen Tätigkeit.

Die ablehnende Haltung bedeutender russischer Musiker gegenüber Rubinstein wurde auch durch den Konservatismus seines Musikgeschmacks beeinflusst: Er verehrte die klassische Kunst der Vergangenheit und blieb einer Reihe fortschrittlicher und innovativer Phänomene der Moderne gegenüber fremd (insbesondere die Werke von Berlioz und Liszt, die im Balakirew-Kreis hoch geschätzt wurden). Diese Schwächen in Rubinsteins Ästhetik spiegeln sich auch in seinem eigenen Werk wider, insbesondere in seinen Hauptwerken. Dessen Abhängigkeit von westlichen Vorbildern (insbesondere von Mendelssohn, den die Balakirews nicht mochten) führte zusammen mit den allgemeinen Mängeln vieler seiner Werke (siehe unten, S. 44 *(Seitenzahlen beziehen sich auf die Originalausgabe)*) zu einer entsprechenden Kritik an Rubinstein auch als Komponist. Auch die Konzertprogramme der RMG, die angeblich den Werken russischer Komponisten nicht genügend Aufmerksamkeit schenkten, wurden kritisiert<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Rubinstein führte jedoch immer wieder Werke von Glinka auf, dessen Schaffen er bewunderte (so wurden beispielsweise die Ouvertüre und Auszüge aus „Ruslan und Ljudmila“ in acht Spielzeiten 13 Mal aufgeführt, und zwar ausschließlich unter Rubinsteins Leitung). Die Werke des Komponisten wurden vom Komponisten selbst, von Dargomytschki und den „Kutschkisten“ aufgeführt (insbesondere dirigierte Rubinstein die erste Aufführung von Mussorgskis frühem Orchesterscherzo, das seine erste öffentliche Aufführung als Komponist war), sowie von einigen anderen russischen Komponisten.

Zur gleichen Zeit verschlechterten sich Rubinsteins Beziehungen zu höfischen Kreisen. Die Einmischung von Jelena Pawlowna in musikalische Angelegenheiten und die Opposition der Professoren des Konservatoriums gegen Rubinsteins strenge und kompromisslose Haltung gegenüber der Kunst machten die Position des bemerkenswerten Musikers immer schwieriger und führten schließlich zu seinem Austritt aus dem Konservatorium und seiner Weigerung, in der RMG zu arbeiten (1867).

Rubinstein begibt sich erneut auf eine ausgedehnte Konzertreise ins Ausland. Die folgenden Jahre seines Lebens verbringt er mit zahlreichen Auftritten als Pianist und (seltener) als Dirigent in Russland und im Ausland. Zu diesem Zeitpunkt hatte seine pianistische Kunst ihre volle Blüte und Reife erreicht.

Als Pianist zählt Rubinstein zu den größten Pianisten aller Zeiten. Unter seinen Zeitgenossen kann er nur mit Liszt verglichen werden, dessen „einzigen Nachfolger und Rivalen“ der berühmte deutsche Pianist und Dirigent H. Bülow Rubinstein nannte. „Er war der brillanteste, der tiefste im Geist und in der Poesie, der wunderbarste

Pianist, den es natürlich nie gegeben hat, mit Ausnahme seines Kameraden und Zeitgenossen Liszt..." - schrieb Stassow<sup>2</sup> über Rubinstein.

<sup>2</sup> Bei der Beurteilung Rubinsteins als Pianist wurde er von seinen ideologischen Gegnern ausnahmslos gelobt.

Die Hauptmerkmale der Künstlerpersönlichkeit Rubinsteins waren sein vollblütiger, männlich-gewaltiger Ansatz, sein enormes Temperament und seine außergewöhnliche Tiefe des Eindringens in die Idee des Autors. Der Charakter von Rubinsteins Klavierspiel, das untrennbar mit seiner pädagogischen Arbeit verbunden war, der Charakter des Redners, der vor großem Publikum leidenschaftlich und engagiert über Musik sprach - all das war ein historisch neues und fortschrittliches Phänomen im russischen Klavierspiel, im Gegensatz zu dem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts weit verbreiteten intimen häuslichen Klavierspiels oder dem nach außen hin glänzenden Salonklavierspiels. In zahlreichen Rezensionen über das Spiel des großen Pianisten tauchen immer wieder Begriffe wie „Urkraft“, „reckenhafter Schwung“ und „titanische Persönlichkeit“ auf. Neben der atemberaubenden Verkörperung von Bildern kraftvollen, heroischen und tragischen Charakters (die Aufführung von Beethovens Musik gehörte zu den größten Errungenschaften von Rubinsteins Pianistik) war er ebenso nah an der Region der intimen Lyrik und der von Eleganz und Subtilität durchdrungenen Bilder. Entsprechend bunt war seine Klangpalette, die mit kolossaler Kraft und transparentesten, luftigen Klängen gleichermaßen verblüffte. Außergewöhnlich waren auch Rubinsteins Leistungen in der Kunst des „Singens“ auf dem Klavier. Rubinsteins bemerkenswerte Kantilene und der ungewöhnliche Reichtum seiner Klangfülle sind unter anderem auf seinen besonderen und unverwechselbaren Gebrauch der Pedalisierung zurückzuführen.

Die umwerfende Brillanz von Rubinsteins musikalischen Bildern ergriff Besitz von seinen Zuhörern: „...Es schien, als ginge eine mächtige Welle von Magnetismus von ihm aus, und er wurde mit Applaus bedacht, weil das Publikum nicht anders konnte, als zu applaudieren. Er besaß sie kraftvoll, eindringlich“, - erinnerte sich einer seiner Zeitgenossen. S. W. Rachmaninow, der bemerkenswerteste Fortsetzer der Rubinstein-Tradition im russischen Klavierspiel, der ihn in seiner Jugend gehört hatte, schrieb: „Meiner Meinung nach kommt kein zeitgenössischer Pianist auch nur annähernd an den großen Rubinstein heran.“

Der Umfang von Rubinsteins Persönlichkeit spiegelte sich auch in der äußeren Dimension seiner pianistischen Aktivitäten wider. So reiste er in den 70er Jahren (zusammen mit dem berühmten Geiger und Komponisten H. Wieniawski) nach Amerika, wo er in acht Monaten über 200 Konzerte gab. Das größte Projekt Rubinsteins als Interpret war die Reihe der „Historischen Konzerte“, die er Mitte der 80er Jahre leitete. Der Zyklus umfasste sieben Konzerte, die die Entwicklung der Klaviermusik von ihren Anfängen im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart aufzeigten. Auf dem Programm des letzten Konzerts standen Werke russischer Komponisten - Glinka, die „Kutschkisten“, Tschaikowski, Ljadow und Rubinstein selbst. Die Reihe der „Historischen Konzerte“, die parallel in Petersburg und Moskau stattfand, wurde anschließend in einer Reihe von westeuropäischen Großstädten wiederholt, und zwar zweimal - mit einem Eintrittspreis für das allgemeine Publikum und kostenlos für Studenten. Dieser in der weltweiten Konzertpraxis beispiellose Zyklus zeugte nicht nur von der Breite des Repertoires des genialen Pianisten, sondern auch von seiner exorbitanten Unermüdlichkeit und Energie, die ihn eindeutig als Musiker und Pädagogen auszeichneten.

Nach den Aufführungen der „Historischen Konzerte“ veranstaltete Rubinstein etwas Ähnliches, allerdings für ein kleineres Publikum: es handelte sich um einen Kurs über die Geschichte der Klavierliteratur, den er in zwei akademischen Saisons am Konservatorium speziell für Studenten und Lehrer abhielt. Der Aufführung der Werke gingen mündliche Erläuterungen von Rubinstein selbst voraus, die viele treffende und tiefgründige Beobachtungen und Gedanken enthielten.

In den späten 80er Jahren übernahm Rubinstein erneut für einige Jahre die Leitung des Petersburger Konservatoriums (1887-1891). In dieser Zeit entstanden eine Reihe neuer Projekte, die auf die Weiterentwicklung der russischen Musikkultur abzielten. Von Rubinsteins Plänen wurde nur der von ihm gegründete und nach ihm benannte internationale Wettbewerb für Pianisten und Komponisten verwirklicht. Die Mittel für den ersten Wettbewerb (1890) stiftete er aus den Einnahmen der „Historischen Konzerte“.

In seinen letzten Jahren, nach den „Historischen Konzerten“, gab der große Pianist die Konzerttätigkeit fast vollständig auf und trat nur noch gelegentlich für wohltätige Zwecke auf. Während seiner zweiten Amtszeit als Direktor gelang es Rubinstein, die zaristische Regierung dazu zu bewegen, dem Konservatorium das alte Gebäude des Bolschoi-Theaters in Petersburg zur Verfügung zu stellen. Die Umgestaltung begann noch zu Lebzeiten Rubinsteins, dessen eines der letzten Werke die Ouvertüre zur Eröffnung des neuen Konservatoriumsgebäudes war. Auf dieses Ereignis musste er jedoch nicht warten: der Umzug fand nach dem Tod des Gründers statt, der in der Nacht des 8. November 1894 in seinem Sommerhaus in Peterhof (in den Vororten von Petersburg) plötzlich verstarb.

Rubinsteins Werk umfasst 119 Opera (ohne die zahlreichen Werke ohne Opusbezeichnung), die fast alle musikalischen Gattungen abdecken<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Rubinstein komponierte mehr als ein halbes Dutzend Werke musikalisch-dramatischen Charakters (Opern, Oratorien, Ballette), über 30 symphonische Werke verschiedener Formen, etwa die gleiche Anzahl verschiedener Kammerensembles, über 200 Klavierwerke (sowohl größere Werke, Sonaten und Suiten, als auch zahlreiche kleine Stücke), eine ebenso große Anzahl von Romanzen und Vokalkammerensembles sowie mehrere Kompositionen für Gesang und Orchester.

Trotz der enormen Produktivität des Komponisten ist sein Werk jedoch in seinem künstlerischen Wert sehr unterschiedlich.

Rubinsteins beste Werke zeichnen sich vor allem durch ihre große emotionale Intensität und melodische Ausdruckskraft aus. Am erfolgreichsten war er auf dem Gebiet der Lyrik und der farbigen Bilder des Orients. Trotz einer Reihe wertvoller Qualitäten ist Rubinsteins schöpferisches Vermächtnis jedoch größtenteils nicht lebensfähig - nur relativ wenige Werke haben ihre Kraft bewahrt, bis in unsere Zeit zu wirken. Da der Komponist sehr viel und schnell schuf, war er nicht geneigt, seine Werke wohlüberlegt und gründlich zu vollenden. Rubinsteins Musik leidet oft unter der Monotonie der Struktur. Seine Orchestrierung hat wenig Charakter und es fehlt ihr an Farbigkeit. Die Unebenheit des musikalischen und künstlerischen Inhalts macht sich vor allem in groß angelegten Werken bemerkbar - in Opern, Oratorien und großen Instrumentalformen.

Rubinsteins Musikstil vereint verschiedene Elemente. Eine seiner Quellen war das russische romantische Stadtlied und die instrumentale Alltagsmusik. Die Intonationen der bäuerlichen Liedhaftigkeit, die für die meisten russischen Komponisten wesentlich waren, waren für Rubinsteins Musiksprache nicht charakteristisch. In Rubinsteins Hinwendung zum musikalischen Orient kann man seine Verbindung zu einer der

charakteristischen Traditionen der russischen Musik sehen, die auf Glinka zurückgeht. Unter den Vertretern der westeuropäischen Musik stand Rubinstein Schumann (vor allem in seiner romantischen Lyrik) und Mendelssohn am nächsten, denen die Oratorien und großen Instrumentalwerke des Komponisten stilistisch weitgehend ähnlich sind.

Rubinsteins Opernwerke sind in Bezug auf Themen und Gattungen sehr vielfältig<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Es umfasst Werke wie eine große Oper über ein historisches Thema („Nero“), Opern über russische Themen historischer und alltäglicher Natur („Kalaschnikow der Kaufmann“ nach dem Gedicht von Lermontow, „Gorjuscha“), einige lyrische Werke („Feramors“, „Der Dämon“) und komödiantische Gattungen sowie eine besondere Art von „geistlichen Opern“, Oratorien über biblische Themen.

Das Genre, das seinem Talent am meisten entsprach, war die lyrische Oper, deren bestes Beispiel „Der Dämon“ ist, Rubinsteins lebendigstes und populärstes Werk.

Unter den großen Instrumentalwerken des Komponisten war seine zweite Symphonie „Der Ozean“ zu ihrer Zeit das berühmteste. Rubinstein komponierte auch mehrere einsätzliche symphonische Programmwerke („Don Quijote“, „Iwan der Schreckliche“), und zu seinen besten Leistungen im Bereich der Instrumentalmusik zählt sein viertes Klavierkonzert, das noch heute aufgeführt wird. Eine Reihe seiner kleinen Klavierwerke und Romanzen erfreuten sich schon zu Lebzeiten großer Beliebtheit in weiten Kreisen von Musikliebhabern. In diesen Gattungen offenbarte Rubinsteins Verbundenheit mit alltäglichen Intonationen die Stärken seines Talents - den Lyriismus und die damit verbundene Vorherrschaft des melodischen Elements.

### **„DER DÄMON“**

Das Libretto der Oper, die auf Lermontows Gedicht basiert, wurde von P. A. Wiskowatow verfasst, einem Literaturwissenschaftler und Erforscher des Werks des Dichters. Der Komponist war von dem Thema fasziniert und schrieb die Oper mit großem Enthusiasmus, so dass er sie 1871 innerhalb weniger Monate weitgehend fertig stellte. Wegen des üblichen Misstrauens gegenüber den Werken russischer Komponisten und wegen Schwierigkeiten mit der Zensur wurde sie jedoch erst im Januar 1875 aufgeführt.

Der tiefe Inhalt von Lermontows Gedicht wird in Rubinsteins Oper nur unvollständig und knapp wiedergegeben. Lermontows Dämon ist ein stolzer „Zar der Pose und der Freiheit“, der sich gegen Gott auflehnt, der die Welt hasst, der nicht an das Gute glaubt und es gleichzeitig anstrebt, der sich nach Liebe sehnt. Der Dämon spiegelt eines der Hauptthemen von Lermontows Werk wider - das des einsamen, starken Individuums, das in der zeitgenössischen Gesellschaft zur Untätigkeit verdammt ist und leidenschaftlich gegen die geistige Nichtigkeit seiner Umgebung protestiert.

Im Mittelpunkt der Oper steht die lyrische Erfahrung der Hauptfiguren, des Dämons und Tamaras. Der Komponist und der Librettist haben jedoch auch versucht, das philosophische und ethische Element des Gedichts widerzuspiegeln. Dies kommt vor allem in den Eröffnungs- und Schlussszenen der Oper zum Ausdruck, in denen dem Dämon der Genius des Guten (ein Engel) als Geist der Verneinung gegenübergestellt wird. Diese Szenen waren jedoch künstlerisch nicht überzeugend - offensichtlich konnte der Komponist nicht dazu bewegt werden. Ihre Musik hat einen äußerlich theatralischen, konventionellen Charakter: die chorische

Oratoriennummer zu Beginn des ersten Bildes (die Mächte der Hölle, des Himmels und die Stimme der Natur) wird als etwas wahrgenommen, das mit dem Grundinhalt der Oper wenig gemein hat. Auch die musikalische Charakterisierung des Dämons vor seiner Begegnung mit Tamara ist in ihrer Lebendigkeit allen weiteren Entwicklungen seines Bildes unterlegen.

Infolgedessen verliert Rubinsteins Dämon viel von dem strengen, fantastischen Aussehen seines literarischen Vorbilds. Der Komponist gibt ihm die Züge eines einsamen, leidenden und nach Mitgefühl suchenden Menschen. Dadurch war es möglich, dieses Bild mit lyrisch-romantischen Intonationen musikalisch darzustellen, was wesentlich zur enormen Popularität der Oper beitrug. Bezeichnenderweise ersetzte der Komponist jedoch die Rolle des Dämons durch einen Bariton statt durch einen Tenor, wie es für lyrische Opernfiguren üblich ist (Faust, Romeo in Gounods Opern, Werther in Massenets gleichnamiger Oper, Lenski in „Eugen Onegin“ und andere). Dies hängt mit dem männlich-willigen, aktiven Element in der Charakterisierung der Titelfigur in Rubinsteins Oper zusammen.

Die wichtigsten Mittel der Charakterisierung in der Oper sind kleine Arioso-Episoden, die einer Romanze ähneln und eine flexible Reflexion der sukzessiven Entwicklung von Gefühlen und Erfahrungen ermöglichen. Auch die Genreszenen, die die spezifische Umgebung, in der sich die Handlung abspielt, nachbilden und ein lebhaftes orientalisches Flair haben, spielen eine wichtige Rolle.

**Kurze Inhaltsangabe.** Erster Akt. Das erste Bild ist ein Prolog. Der Chor der Mächte der Hölle erklingt in der Düsternis. Die kaukasische Landschaft öffnet sich. Die unsichtbaren Chöre des Lichts und die Stimmen der Natur preisen die Majestät der Schöpfung. Der Dämon verflucht die Welt, die er hasst.

Das zweite Bild zeigt Prinz Gudal, Tamaras Vater, vor dem Schloss am Ufer der Aragwi. Es ist ruhiger Abend, die Mädchen und Tamara steigen vom Schloss hinunter, um Wasser aus dem Fluss zu holen. Der Dämon sieht Tamara auf der Klippe und ist von ihrer Schönheit überwältigt. Sein leidenschaftlicher Ruf, sie zu lieben, erweckt das Mädchen in einem Zustand von Angst und unbegreiflicher Erregung.

Drittes Bild. Wildes, felsiges Terrain. Die letzten Strahlen der untergehenden Sonne verblassen auf den Berggipfeln. Eine Karawane mit Tamaras Verlobtem, dem jungen Prinzen Sinodal, eilt zu seiner Braut. Die Karawanen sind gezwungen, die Nacht in den Bergen zu verbringen. Als alle eingeschlafen sind, schleichen sich die Banditen unter der Führung des Dämons an und überfallen die Karawanen. Sinodal, tödlich verwundet, stirbt in den Armen eines alten Dieners.

Zweiter Akt. Ein Hochzeitsfest auf Gudals Schloss wartet auf die Ankunft des Bräutigams. Tamara kann den Dämon nicht vergessen. Sie ist von Angst und Bedenken erfüllt. Plötzlich werden die Feierlichkeiten unterbrochen; man bringt den ermordeten Sinodal herein. Tamara ist verzweifelt. Der unsichtbare Dämon versucht sie zu trösten und verspricht ihr überirdische Glückseligkeit. Tamara bittet ihren Vater, sie ins Kloster zurückkehren zu lassen<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Auf Tamaras Abschiedsszene und ihre Abreise ins Kloster folgt eine Schlusszene, die üblicherweise in Opernproduktionen aufgeführt wird: Gudal versammelt seine Männer und zieht in die Schlacht, um Sinodals Mörder zu rächen.

Dritter Akt. Erstes Bild. Am Zaun des Klosters. Eine mondhelle Nacht. Der Dämon, angezogen von der Liebe zu Tamara, betritt das Kloster.

Zweites Bild. Tamaras Zelle. Sie kann nicht schlafen, da sie von der mysteriösen Vision heimgesucht wird. Der Dämon betritt die Zelle. Tamaras Entsetzen wird durch Mitleid mit ihm ersetzt. Der Dämon küsst Tamara; sie fällt tot um. Der Dämon verflucht die Welt und verschwindet. Das Kloster stürzt in sich zusammen.

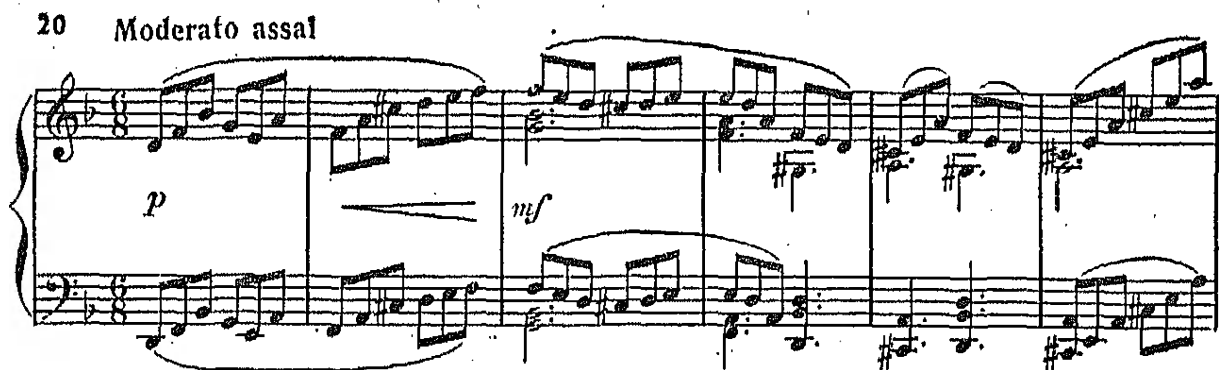


Eine kurze Schlusszene zeigt einen Chor von Engeln, die Tamaras Seele in den Himmel tragen.

**Einleitung.** Die musikalische Charakterisierung der Hauptfigur ist bereits in der Orchestereinleitung der Oper, in ihrem ersten Thema, enthalten. Seine insgesamt düstere Färbung, das wellenförmige und aufsteigende Muster der melodischen Linie mit ihrer stetigen rhythmischen Bewegung, die klagenden Verhaftungen - all das erinnert an die Anfangsverse von Lermontows Gedicht:

Ein trauriger Dämon, ein Geist der Verbannung  
Fliegt über die sündige Erde...

20 *Moderato assai*



Als orchestrales Merkmal des Bildes des Dämons wird dieses Thema gleichzeitig mit der düsteren kaukasischen Landschaft assoziiert und entwickelt sich zu einer rein bildhaften Episode des aufkommenden Sturms. Der Sturm wird mit traditionellen opernhafte Mitteln dargestellt (Harmoniefiguren aus verminderten Septakkorden, chromatische Skalen).

**Der Monolog „Die verfluchte Welt“ aus dem ersten Akt.** In seinem ersten Monolog zeigt sich der Dämon (Bariton) als stolzer Geist, der noch keine Liebe kennengelernt hat. Er ist voller Verachtung für die Welt, gesättigt mit Macht. Die rezitativisch-deklamatorische Gesangsstimme ist völlig frei von Lyrik und Gesang. Die Charakterisierung des Dämons wird durch das Orchester vervollständigt, das den Sturm darstellt (die Orchesterpartie trägt das oben beschriebene Einleitungsthema).

**Der Chor „Wir gehen zum hellen Aragwi“** (zweite Szene des ersten Aktes). Während das Bild des Dämons zunächst mit der kaukasischen Landschaft verschmilzt, wächst Tamaras musikalische Charakterisierung aus dem poetischen Bild eines heiteren Mädchenlebens. Tamara wird im Kreise ihrer Freunde gezeigt, die mit Wasserkrügen herunterkommen. Die elegante, charmante Melodie des Frauenchors basiert auf einem authentischen georgischen Lied. Die volkstümlichen Merkmale zeigen sich im Gesang der verzierten Figur und in der nicht Vierer-Struktur (Fünfer-Takt), die ein Gefühl der Freiheit und Leichtigkeit der melodischen Entfaltung vermittelt.

Хо-дим мы к А-раг-ва свет-лой каж-дый ве-чер за по-дой

Zur einstimmigen Melodie des Chors gesellen sich die Koloraturen von Tamara (lyrischer Sopran). Sie vermitteln erfolgreich das fröhliche, unbeschwerte Bild des jungen, schönen georgischen Mädchens. Die Charakterisierung von Tamara wird durch ein kurzes Arioso „Lasst uns gehen und Blumen pflücken“, das ebenfalls mit ornamentalem Gesang vorgetragen wird, noch etwas verstärkt.

**Arioso „Kind, in deinen Armen“.** Von dem Moment an, in dem er Tamara begegnet, verwandelt sich, beeinflusst von einem plötzlichen Gefühl der Liebe, das Aussehen des Dämons. Die Gesangsmelodie hat nun einen melodiosen, ariosen Charakter. Aus den Worten „Ich werde dich, freier Sohn des Äthers, zu den Ländern über den Sternen bringen“ entsteht eine der ausdrucksstärksten Melodien der Oper. Sie kehrt mehrmals wieder und wird zum Leitmotiv für die Liebe des Dämons zu Tamara. Der allmähliche Anstieg in den melodischen Höhen der Gesangsstimme ist mit dem Ausdruck wachsender Gefühle verbunden: vom zweimal wiederholten B in den ersten vier Takten über den Quartsprung auf E bis zum hellen Höhepunkt in Fis des Ariosos. Die Worte „Königin der Welt“ schaffen eine typisch romantische Wendung, die hier in Dur schwärmerisch gehoben klingt.

## Moderato assai. Animato

И бу-дешь ты ца-ри-цей ми-ра,

по-дру-га веч-на-я мо-я!

Der Dämon und Tamara entwickeln sich im zweiten Akt weiter. Nach einer scharfen Zäsur in der Entwicklung des Dramas (die Diener, die den Leichnam des ermordeten Sinodal tragen, tauchen in Gudals Schloss auf, mitten im festlichen Treiben), wird Tamaras Rolle mit für sie neuen Intonationen von Trauer und Verzweiflung gefüllt.

23  
а) Moderato assai  
Тамара (над гробом) più mosso (рыдает)

О бо - же, бо - же, страш\_ный, у\_жас\_ный вид.

б) Andante a tempo Moderato

Так ско\_ро\_ни - те ж с ним ме - ня, да, ме - ня!

Die Rolle des Dämons hingegen ist durch eine weitere Intensivierung der Leidenschaft und folglich der lyrischen Melodie gekennzeichnet. Es handelt sich um die beiden Arien, die an das verzweifelte Mädchen gerichtet sind (im Libretto wird der Dämon, der sie singt, als unsichtbar für die Anwesenden auf der Bühne beschrieben, und seine Stimme wird nur von Tamara gehört).

**Das erste Arioso - „Nicht weinen, Kind“** - schließt mit dem bekannten Thema „Zu Dir bin ich ein freier Sohn des Äthers“, das durch Wiederholung den Charakter eines unveränderlichen Refrains erhält.

**Das zweite Arioso - „Auf dem Ozean der Lüfte“**, besteht aus zwei Teilen, die auf demselben Thema basieren, aber gleichzeitig kontrastieren.

Der erste Satz malt die endlose neblige Luft, aus der der Dämon winselt. Dieses Landschaftsbild rief besondere Ausdrucksmittel hervor. Die Orchesterbegleitung des gesamten Satzes besteht aus einem kontinuierlichen Tremolo. Das Bild der „sanft schwebenden“ Leuchten ist inspiriert vom 6/8-Takt und dem für das Genre der Barkarole typischen, sanft wiegenden Rhythmus. Die harmonische Entwicklung dieses Abschnitts, die auf einer Abfolge von Sekunden in kleinen Terzen und großen Sekunden beruht, ist sehr farbenreich. Die Tonalität des Ariosos in C-Dur kommt nur in einem anfänglichen Unisono zum Ausdruck (man beachte, dass die Tonart wegen des Fehlens von Terzen unsichtbar bleibt), und ab dem nächsten Takt beginnt eine instabile Tonartfolge unruhig zu wandern. All dies verleiht dem musikalischen Bild einen phantastisch malerischen Charakter mit einem Hauch von Unbeweglichkeit, Losgelöstheit von menschlichen Ängsten.

24 Moderato assai

Демон

(У изголовья Тамары)

Handwritten musical score for the first system. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with the lyrics: "На воздушном океане без руля и без ветрил,". The piano accompaniment includes dynamic markings such as [mp] and p, and some rhythmic notation below the staff.

Handwritten musical score for the second system. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The vocal line includes the lyrics: "тихо плавают в тумане корыстные селитры,". The piano accompaniment features complex chordal textures and melodic lines.

Im zweiten Teil des Ariosos („Nur die Nacht hat ihren Schutz“) nimmt das gleiche Thema einen rein lyrischen Charakter an. Es spielt sich nun ganz im Orchester ab, in einem klaren C-Dur; die Singstimme wird deklamatorisch und untergeordnet. Die emotionale Intensität dieses Abschnitts steigert sich besonders im zweiten Satz, der leidenschaftlich aufwühlende Sequenzen enthält.

к то - бе я ста\_ну при\_ле\_гать, гос - тить я бу\_ду до ден\_ницы, и на шел -

*cresc.*

- ко - вы\_е рес\_ни\_цы сны

Das Arioso endet mit einer plätschernden, einlullenden Bewegung, die in der C-Dur-Tonika verharrt, allmählich abklingt und mit dem Verschwinden des Dämons verklingt.

Das Drama um den Dämon und Tamara gipfelt in der zweiten Szene des dritten Aktes, die aus einer Romanze Tamaras und einer ausgedehnten Duettsszene besteht.

**Tamaras Romanze.** Tamaras Romanze „Die Nacht ist warm, die Nacht ist still“ eröffnet die zweite Szene des dritten Aktes. Der Titel „Romanze“ ist sowohl auf den intimen und lyrischen Charakter des Inhalts dieses Stücks als auch auf seine spezifischen Ausdrucksmittel zurückzuführen.

Die Melodie basiert auf typischen lyrisch-romantischen Intonationen (die Anfangszeile ist dem Anfang von Glinkas „Lerche“ sehr ähnlich). Die Begleitung besteht zunächst aus einem einfachen rhythmischen und harmonischen Hintergrund. Die Form ähnelt einer Strophenvariante (Couplet).

Neben dieser anfänglichen Intonation durchläuft der gesamte Text ein weiteres, wiederkehrendes Motiv, das mit Tamaras eindringlicher Frage „Wer wäre er?“ - und besteht aus einem absteigenden Sprung mit einem umgekehrten Anstieg in Terzen (einmal in einer Sekunde). Diese Frage wird auf sehr unterschiedliche Weise gestellt – sie klingt nachdenklich, ängstlich, manchmal mit wachsender Beharrlichkeit, manchmal mit verborgener Hoffnung.

26 [Moderato]

a)

кто б он был!

[p]

b) string. rit.

кто, кто, кто б он был!

f

rit.

mf

в)

кто б он был!

mf

In der zweiten Strophe der Romanze folgt nach einer viersätzigen Strophe, die fast wörtlich den Anfang der ersten Strophe wiederholt, eine neue Welle der Entwicklung in C-Dur, die zu einer Erinnerung an die Melodie des Dämons „Auf dem Ozean der Lüfte“ führt (siehe „Er flüstert, er spricht ...“). Im vierten Takt der dritten Strophe, die begonnen hatte, setzt statt der erwarteten Fortsetzung plötzlich die Harmonie eines verminderten Septakkords ein und der Dämon erscheint. Tamara schreit entsetzt auf und erstarrt fassungslos auf der Stelle.

**Szene des Dämons und Tamara.** Die große Szene zwischen dem Dämon und Tamara, die den größten Teil der letzten Szene der Oper einnimmt, ist ein weitläufiges Dialogduett. Der Arioso-Stil der Oper kommt in dieser Szene am besten zum Ausdruck. Rezitativische Intonationen haben hier nur wenig Platz. Fast jede der Zeilen wird zu einem ausgedehnten, mehr oder weniger vollständigen Arioso. Diese relativ unabhängigen Arioso-Episoden bleiben jedoch offen und fließen direkt in die weitere Entwicklung der musikalischen und dramatischen Handlung ein. Bemerkenswert ist, dass der Komponist eine kontinuierliche Steigerung der Spannung vom Beginn der Szene bis zum Ende erreicht.

**Das erste Arioso des Dämons** - „Ich bin der, dem du zugehört hast“ - beginnt mit einer Melodie voll tiefer, erhabener Traurigkeit. Die melodische Linie steigt von einem hohen Tonika-Ton herab.

Der zweite Satz dieser Melodie (zu den Worten „Ich bin die Geißel meiner irdischen Sklaven“) ist mit einer reicheren Orchesterbegleitung versehen. Bezeichnenderweise wird jedoch das gesamte Arioso von der absteigenden Richtung der melodischen Bewegung dominiert und es fehlt ein ausgeprägter zentraler Höhepunkt: Der Höhepunkt - in Cis - bleibt bis zum Ende der Episode, als ob die Melodie nicht die Kraft hätte, ihn zu übertreffen.

Die melodische Entwicklung des zweiten Ariosos des Dämons („Mich zur Güte und zum Himmel“) ist dagegen stark aufwärts gerichtet und spiegelt die Hoffnung des Dämons auf Wiedergeburt durch Tamaras Liebe wider. Das Arioso, das wesentlich stärker entwickelt ist als das vorangegangene, entwickelt sich später zu einem Duett.

Der nächste Abschnitt („Oh, wenn du nur verstehen könntest“), in dem die Bekenntnisse des Dämons fortgesetzt werden, ist eine sich frei entfaltende Arioso-Deklamationsepisode. Die anschließende kleine Arioso-Episode von Tamara („Wer immer du auch bist, mein trauriger Freund“) ist wiederum wegen ihrer typisch romantischen Intonation interessant, die jene von Tatjana in Tschaikowskys „Eugen Onegin“ vorwegnimmt.

27 [Moderato assai]

кто б ни был ты, мой друг печальный

кто ты, мой ангел хранишь

(«Евгений Онегин» Чайковского)

Die kontinuierliche Steigerung in der Schlusszene der Oper wird besonders deutlich in der Episode des Dämonenschwurs. Sie markiert den Beginn der letzten, ausgedehntesten und intensivsten Welle der Entwicklung.

Die Eröffnungsphrase des Schwurs unterscheidet sich von allen vorangegangenen Episoden durch ihre außergewöhnliche Breite des Atems<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Der gesamte Eröffnungsabschnitt des Schwurs des Dämons besteht aus über 50 Takten kontinuierlicher, durchgehender melodischer Entfaltung.



Das wellenförmige Muster der melodischen Linie deckt einen großen Bereich von der c-Moll-Oktave bis zum ersten F ab.

28 Moderato

кля - нусь я пер - вым днём тво - ре - нья, кля -

- нусь я - го по - след - ним днём

Die gesamte Entwicklung der Musik basiert auf einem kontinuierlichen Aufbau von emotionaler Spannung, der zum großen Teil durch Sequenzen erfolgt. Eine neue Stufe der Entwicklung wird durch eine Modulation von der tiefen Tonart zu einer helleren Tonart (in E-Dur) erreicht. Hier führt der Komponist jedoch ein Gebet von Nonnen (Frauenchor) ein, die hinter den Vorhängen hervorkommen, begleitet vom Läuten der Glocke, einem Vorboten der nahenden Morgendämmerung. Tamara bittet den Dämon, sie zu verlassen.

Wenn der Chor und das Glockengeläut verstummen, wird die vorübergehend unterbrochene Entwicklungslinie wiederhergestellt, und zwar ohne Unterbrechung bis zum Ende. Tamaras Verzweiflungsrufe, die wiederum auf den charakteristischen romantischen Wendungen einer Moll-Sexte basieren, sind sehr ausdrucksstark.

29 Moderato

Ах, тво - рец, тво - рец, те - бя, те - бя зо - ву,

Daraufhin erscheint das Leitmotiv seiner Liebe in der Stimme des Dämons und in der Orchesterbegleitung, gefolgt von dem entsprechenden Text („Du, ich freier Sohn des Äthers“). Es folgt eine neue Explosion des besorgten Flehens von Tamara („Ach, komm, göttlicher Hüter“). Ihre angespannten Intonationen (insbesondere die chromatische Bewegung<sup>1</sup>, das hervorstechende Intervall einer verminderten Quart, der nervöse, wechselhafte Rhythmus mit Synkopen) entwickeln sich wieder in Folge, mit aufeinanderfolgenden tonalen Verschiebungen von kleinen Sekunden nach oben und mit der Verdichtung der sequenzierten Struktur von acht Takten auf einen Takt oder sogar einen halben Takt.

<sup>1</sup> Die absteigende chromatische Bewegung, gefolgt von einem Quartsprung nach unten (siehe Takte 3-4 vom Beginn der Episode), ist der Intonation von Gorislawas Kavatine in Glinkas „Ruslan und Ljudmila“ ähnlich.

Die abschließende Kulminationsphase steht in Des-Dur. Die Bekräftigung der Tonika wird durch den lang anhaltenden Klang der Dominante und die Tonalität der absteigenden Sexte (A-Dur) vorbereitet. Die verwandelten Intonationen von Tamaras Verzweiflung erscheinen in dieser Tonalität auch im Orchester (vgl. das folgende Beispiel aus Beispiel 29).

30 [Moderato]

Der Höhepunkt selbst basiert auf dem leicht veränderten rhythmischen Thema des Dämons mit seiner charakteristischen Dur-Sext-Wendung (siehe „Leben nur mit dir“). Tamaras letzte kurze Rufe, die auf einem einzigen, sich wiederholenden Ton (F) basieren, werden mit den leidenschaftlichen und majestätischen Rufen des Dämons auf den akkordischen Klängen des Dur-Dreiklangs kontrastiert.

Das lyrische Drama der Protagonisten steht vor dem Hintergrund farbenfroher Bilder des nationalen kaukasischen Lebens (zu denen auch der bereits erwähnte Chor der Mädchen „Wir gehen zum hellen Aragwi“ gehört).

Der Komponist verlieh auch der Rolle des Fürsten Sinodal (Tenor), einer lyrischen Figur, ein starkes nationales Kolorit.

**Der Karawanenzug.** Das dritte Bild des ersten Aktes beginnt mit einer Musik, die den Zug der Karawane zeichnet. Die monotone ostinate Rhythusbewegung vermittelt einen langsamen, schweren Marsch. Einige harmonische und melodische Besonderheiten verleihen der Musik ein orientalisches Flair, wie z. B. die ansteigende vierte Stufe der Moll-Harmonie, die ein verlängertes zweites Intervall in der Melodie bildet, das rhythmische Motiv mit Triolen und „leere“ Dreiklänge ohne Terz. Diese Episode hat auch einen wichtigen dramaturgischen Wert: die ihr innewohnende, ängstliche Stimmung bereitet den Hörer auf die tragischen Ereignisse vor, die sich dann entfalten.

**Sinodals Arioso.** Sinodal ist eine der markantesten musikalischen Figuren der Oper. Sinodals erstes, zart verträumtes Arioso „Verwandelt sich in einen Falken“ ist eine der farbenreichsten orientalischen Seiten von „Der Dämon“. Die Melodie des Ariosos enthält intonatorische Wendungen, die mit dem Chor „Wir gehen zum hellen Aragwi“ gemeinsam sind, und ähnelt diesem auch in seinem gemusterten Gesang.

31 Moderato

а)

О бер- нув- шись со ко- пом и к те- бе,

мо- я гор- ли- ца пу- тли ва- я,

б)

Хо- дим мы к А- раг- ве свет- лой каж- дый ве- чер за во-

- дой ах!

**Der Chor „Nacht“ und das zweite Arioso von Sinodal.** Der Männerchor „Nacht“ bildet zusammen mit dem unmittelbar anschließenden zweiten Arioso des Sinodals einen einzigen zusammenhängenden Chor, der den ersten Teil dieses Bildes (vor dem Überfall der Räuber) abschließt. Wie die Musik des Karawanenzuges ist auch der Chor von einem gewissen Misstrauen durchdrungen. Wie die beiden vorangegangenen Abschnitte ist er orientalisches gefärbt.

Die Besonderheit der Chormusik liegt vor allem in ihrer Harmonik. Die Tonika in es-Moll ist nur in den Anfangstakten zu hören; alle Sätze enden in einer Halbkadenz in der Dominanttonart. Die Vorherrschaft des B-Tons im größten Teil des Chors in Verbindung mit der absteigenden melodischen Progression Es - Des - Ces - B im Bass am Ende der Sätze verleiht der Melodie eine phrygische Tonart (mit B-Tonika), obwohl sie in der Harmonik es-Moll harmonisiert ist. Das Fehlen einer abschließenden Auflösung in der Tonika dieser Tonart erzeugt ein Gefühl der gespannten Erwartung.

Im ersten Abschnitt und in seiner Wiederholung wird die Hauptmelodie - ein sich wiederholender einstimmiger Gesang im Terzbereich - dem Orchester zugewiesen.

32      *Andante*  
 Тенора      *mf*  
 Но - чень на тем - на - я,      сно - ро пра - дет о - на,  
 Басы      *mf*

Im Mittelteil steht die Chorstimme im Mittelpunkt. Auch hier ist der dominante Klang vorherrschend. In der unruhigen, sich dynamisch steigernden melodischen Bewegung fallen Wendungen mit vergrößerten Sekunden auf, wie sie in orientalischen Episoden der Musik Rubinsteins häufig zu finden sind.

Die Melodie von Sinodals zweitem Arioso, die aus dem hohen G-Ton herabsteigt, fließt organisch aus dem Chor, nimmt an Fahrt auf und entwickelt ihre letzte Wendung. Das Auftauchen des düsteren, sich windenden Unisono-Themas des Dämons in der Mitte des Ariosos weist auf den wahren Schuldigen hinter dem nahenden Tod von Tamaras Verlobtem hin.

Der Komponist stellt die allmählich eintretende totale Dunkelheit und Stille wunderschön dar. Sinodal schläft mit dem Namen seiner Braut auf den Lippen ein. Nur der Dämon ist wach. Rubinstein stellt diese Situation mit großem dramatischem Geschick dar, indem er Fragmente von Themen aus Sinodals letztem Arioso, dem Chor „Nacht“ und dem Leitmotiv des Dämons nebeneinanderstellt und einstreut.

**Lesginka.** Das erste Genre des zweiten Aktes, das eine Hochzeitsfeier im Schloss von Gudal darstellt, ist durch die Besonderheit und Farbigkeit der Tänze gekennzeichnet.

Von den beiden Tanznummern in „Der Dämon“ gehört die erste, der Lesginka, zu den besten Seiten von Rubinsteins Oeuvre. Der feurige und temperamentvolle männliche Tanz der äußeren Teile wird durch den schmachtenden und lyrischen Mittelteil (weiblicher Solotanz) kontrastiert, der auf der charakteristischen Molltonart basiert, wobei die erhöhte IV. Stufe eine erweiterte Sekunde bildet. Der unbändige Geist des Tanzes erreicht seinen Höhepunkt in der ungestümen Coda, in deren letzten Takten der Komponist erfolgreich die Hauptmelodie des Mittelteils einführt.

33 [Allegro]

## ROMANZEN

Rubinsteins umfangreiches vokales Kammermusikwerk ist hinsichtlich der Art der Romanzen und ihrer Themen sehr vielfältig. Neben einer großen Anzahl von Werken zu Texten russischer Dichter - Puschkin, Lermontow, Kolzow, Schukowski, A. K. Tolstoi und anderen - vertonte der Komponist häufig Texte deutscher (Goethe, Heine usw.), französischer (Hugo, Musset), italienischer (Dante) und englischer (Moore) Dichter. Ein bemerkenswerter Vokalzyklus wurde zu den Versen des aserbajdschanischen Dichters Mirza Schaffy Wazeh in der deutschen Übersetzung von F. Bodenstedt<sup>1</sup> komponiert; und er verfasste auch einen Zyklus zu Worten serbischer Volkslieder.

<sup>1</sup> Die Übersetzung des Textes aus dem Deutschen ins Russische wurde von Tschaikowski angefertigt.

Der größte Teil von Rubinsteins romantischen Werken gehört in den Bereich der Lyrik, wo die stärkste Seite seiner Musik - die helle, ausdrucksstarke Melodie - besonders deutlich wird. Die romantischen Werke des Komponisten enthalten, wie auch andere Gattungen (Opern, Oratorien), farbenfrohe Bilder des Orients. Einen besonderen Platz nehmen Rubinsteins originelle Erfahrungen im Bereich des Humors und der Satire ein, die auf Texten verschiedener Fabeln von Krylow basieren.

Rubinstein hat auch Werke vom Typ der Ballade und der Erzählung geschaffen. Eines der bekanntesten Beispiele für seine Vokalkammermusik ist die **Ballade „Vor dem Woiwoden“** nach einem Text von Turgenjew. Der Inhalt des Textes geht auf volksliedhafte Quellen zurück, mit den für die Freiheitslieder traditionellen Bildern des „Räubers“ und des vom Volk gehassten Unterdrückers, des Vertreters der Woiwodenmacht.

Der Komponist rezitiert den gesamten ersten Teil des Werks im Rezitativ-Dekklamationsstil. Die schadenfrohe Ansprache des Woiwoden („Was, du hast dich erwischen lassen, Bursche?“) wird in rein verbaler Intonation wiedergegeben. Die Antwort des „Räubers“, der sich auf seinen verlorenen Willen beruft, ist von volksliedhafter Manier geprägt.

Das soziale Protestelement des Werks trug zu seiner Beliebtheit beim demokratischen Publikum bei. Dies wurde auch durch die bemerkenswerte Darbietung der Ballade durch F. I. Schaljapin begünstigt.

Zu Rubinsteins besten Beispielen orientalischer Lyrik gehört „Der Asra“ und die sogenannten „Persischen Lieder“.

„Der Asra“. Von den ersten Takten der Romanze (Text von Heine in der Übersetzung von Tschaikowsky) an beherrscht ein charakteristisches, mit den Mitteln geizendes, aber sehr reliefartiges, klares Thema, das teilweise unisono vorgetragen wird, den größten Teil des Werkes. In Übereinstimmung mit dem Hauptinhalt von Heines Gedicht (das tragische Verhängnis eines hoffnungslos verliebten Sklaven) hat es einen zurückhaltenden und traurig-ernsten Charakter. Gleichzeitig hat dieses Thema erzählerische Züge, dank derer es nicht im Widerspruch zu den einleitenden Worten des Textes steht, die sich auf die Tochter des Sultans beziehen.

34

Moderato  
*p*

Во - чар - ном гу - лять хо - ди - ла дочь сул - та - на мо - ло - да - я,  
каждый день о - на к фон - та - ну шла, кра - со - ю всех пле - ня - я

Der erzählerisch zurückhaltende Beginn des Werks wird durch den traurigen und leidenschaftlichen Höhepunkt der Antwort des Sklaven kontrastiert. Es basiert auf der ausgedehnten zweiten Sequenz, die von Rubinstein und anderen Komponisten häufig verwendet wurde, um Bilder aus dem Orient zu vermitteln:

35

я из до - ма бед - ных аз - ров, по - лю - бив, мы у - ми - ра - ем

**„Persische Lieder“.** Ein Zyklus von zwölf Liedern auf Verse des aserbaidischen Dichters Mirza Schaffy Wazeh aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehört neben dem „Dämon“ zu Rubinsteins besten und populärsten kreativen Leistungen. Die Lieder sind durch einen liebeslyrischen Inhalt verbunden, der sowohl die Freuden als auch das Schmachten der Liebe verherrlicht und von einer zutiefst optimistischen Weltanschauung durchdrungen ist. Der Zyklus zeichnet sich durch eine große Vielfalt an lyrischen Nuancen, emotionaler Intensität, Aufrichtigkeit und intonatorischer Brillanz aus.

Die musikalische Sprache der „Persischen Lieder“ enthält eine Reihe von melodisch-rhythmischen, harmonischen und strukturellen Besonderheiten, die typisch für Rubinsteins orientalische musikalische Bildersprache sind. Sie ist gekennzeichnet durch gemusterten Gesang (mit häufigem Nebeneinander von gleichmäßigem Rhythmus und Triolen), eine Fülle von Vokalisationen, Harmonien mit erweiterten Sekunden, Quintbässen, usw. Die Lieder wurden ursprünglich für Gesang mit Orchesterbegleitung geschrieben <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Die „Persischen Lieder“ (zusammen mit den Tänzen aus „Der Dämon“) wurden von den „Kutschkisten“ hoch geschätzt, die sie von Rubinsteins Werk unterschieden, das sie im Allgemeinen negativ beurteilten. Stassow bezeichnet diese Lieder als „wirklich charmant“. „Gelb rollt mir zu Füßen“ erregte auch Liszts wohlwollende Aufmerksamkeit: dieses Lied und „Asra“ existieren in Liszts Klaviertranskription.

Von dem gesamten Zyklus ist das berühmteste das Lied „Gelb rollt mir zu Füßen“ (brillant gesungen von Schaljapin). Es besteht aus drei melodisch unähnlichen, aber innerlich verwandten und durch eine gemeinsame Entwicklungslinie vereinten Stücken. Jeder Vorschlag stellt eine höhere Stufe in der Entwicklung des Gefühls dar: der erste ist eher kontemplativ und bewegt sich zwischen den mittleren und unteren Registern; der zweite ist erregter und steigt an, und der dritte ist der Höhepunkt des gesamten Liedes. Die zweimal wiederholte Phrase „Oh, wenn es nur immer so wäre!“ vermittelt perfekt das Gefühl der Gefühlsfülle und die darauf folgende luzide Trägheit.

36 [Andante]

О, ес\_ли б на\_во\_ни так бы \_ ло,

О, ес\_ли б на\_во\_ни так бы \_ ло!

[p] mf

Dieses berühmte Werk steht einer von Rubinsteins besten lyrischen Romanzen nahe, „Es blinkt der Tau“, geschrieben nach einem deutschen Text von Gustav von Boddien (ebenfalls von Tschaikowski übersetzt). Der Inhalt der Romanze ist eine leichte, zarte Frühlingssehnsucht. Der Hauptausdruckswert liegt in der melodiosen Gesangsmelodie mit sehr einfacher, rein harmonisch-figurativer Begleitung mit zarten Bildstrichen (siehe Beispiel 37, vgl. weitere Takte 16-17).

37 [Moderato assai]

и паснь со\_по\_нья раз\_да\_от\_ся

[p]



Die sich immer weiter steigende Erregung findet ihren vollen Ausdruck in der letzten Phrase am Klavier, die den Höhepunkt der Romanze darstellt. Die letzten Worte des Textes stimmen fast genau mit dem Refrain des träumerischen „Gelb rollt mir zu Füßen“ überein („...damit es für immer so bleibt, für immer!“). Dies gab Rubinstein Anlass, hier ein Zitat aus „Gelb rollt mir zu Füßen“ zu verwenden (Schärfung der Harmonie durch Herabsetzung der VI. Stufe). Aufgrund der Ähnlichkeit der Stimmungen beider Romanzen fügt sich diese Auto-Iteration nahtlos in die gesamte vorangegangene Durchführung ein.

„**Der Sänger**“. In der Romanze „Der Sänger“ zu Puschkins Text<sup>1</sup> wird Rubinsteins Verbindung zur russischen Alltagsromantik der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, der Zeit des frühen Glinka, besonders deutlich.

<sup>1</sup> Dieser Text wird von Tschaikowski in der Eröffnungsszene der Oper „Eugen Onegin“ verwendet, einem Duett zwischen Tatjana und Olga.

38 [Andante]

Слы\_хали вы, слы\_хали вы!

Geschrieben in der einfachsten Strophenform (drei zweistimmige Strophen mit einer präzisen Wiederholung der Musik), besticht „Der Sänger“ durch seine intime Lyrik mit einem Hauch von Sentimentalität im Geiste der frühen Romantik.

„**Nacht**“. Eines der berühmtesten Beispiele für Rubinsteins Lyrik ist die Romanze „Nacht“ zu Puschkins Worten, die ursprünglich als Klavierstück komponiert wurde. Im Gegensatz zum melancholischen „Sänger“ ist „Nacht“ von einer leidenschaftlichen und beschwingten Stimmung erfüllt, die typisch für Rubinsteins Musik ist und an die lyrischen und pathetischen Seiten der letzten Szene von „Der Dämon“ erinnert.

Im ersten Abschnitt ist die melodische Bewegung sehr zurückhaltend, fast nur im Schritt, mit einer eindringlichen Umhüllung jedes neu erreichten Höhepunkts. Der Mittelteil (aus den Worten „In der Nähe meines Bettes“) beginnt sofort mit einem Quartsprung, gefolgt von einem absteigenden Nachklang. In der Reprise („In der Dunkelheit deiner Augen“) wird die Anfangsmelodie durch den triolischen Rhythmus der Begleitung dynamisiert. Auf dem Höhepunkt der Romanze „Mein Freund, mein lieber Freund“ gibt es zum ersten Mal einen Sprung über eine große Sexte, gefolgt von einer Umkehrbewegung. Er ist äußerst intensiv, wie ein Höhepunkt, auf den die vorangegangene Durchführung ausgerichtet ist (vgl. Beispiel 22 von „Der Dämon“, die gleiche schwärmerische, leuchtende Intonation!).

39 *Andante con moto*

Мой друг, мой важный друг, люб-лю... тво-я...

Die historische Bedeutung von Rubinsteins Werk ist sehr groß. Seine Rolle als einer der Organisatoren des Musiklebens in Russland ist enorm. Seine Konzert-Propaganda, seine pädagogischen Aktivitäten und vor allem die Eröffnung des Konservatoriums führten zu einem starken Anstieg des Niveaus des gesamten Musiklebens im Land. Das Konservatorium brachte in der Folge viele hervorragende Musiker hervor - Komponisten, Pianisten, Geiger, Cellisten, Sänger.

Rubinsteins Klavierspiel markierte eine neue Etappe in der Geschichte der internationalen Klavierkunst. Rubinsteins grundlegende Spielprinzipien wurden von dem großen russischen Pianisten des 20. Jahrhunderts, S. W. Rachmaninow, am anschaulichsten weiterentwickelt und hatten auch einen starken Einfluss auf eine Reihe anderer Vertreter des russischen und internationalen Klavierspiels.

Rubinsteins Werk spielte auch historisch eine wichtige Rolle. Die Oper „Der Dämon“, das erste herausragende Beispiel der russischen lyrischen Oper, ebnete den Weg für Tschaikowskis herausragendes Werk derselben Gattung, seine Oper „Eugen Onegin“, die einige Jahre später erschien. Die Verbindungen zwischen „Eugen Onegin“ und „Der Dämon“ lassen sich vor allem in einigen allgemeinen dramatischen Prinzipien erkennen. Die Struktur der Schlussszene in „Eugen Onegin“ als große, durchgehende arioso-dialogische Szene ist direkt von der Schlussszene in „Der Dämon“ inspiriert. Die Verbindung manifestiert sich auch in den besonderen Qualitäten der melodischen Sprache, die bei beiden Komponisten oft auf Anklänge an die Liedlyrik des Alltags zurückgreift. Auch im Bereich der kleinen kammermusikalischen und insbesondere der instrumental-pianistischen Gattungen diente ein Großteil von Rubinsteins Werk als Vorbild für Tschaikowski.

Schließlich war Rubinstein der erste russische Komponist, der aktiv und beharrlich die großen Formen der Instrumentalsinfonie und der Kammermusik und insbesondere die Gattung des Konzerts pflegte. Hier bereitete er auch direkt den Boden für perfekte nationale Errungenschaften im Werk Tschaikowskis und anderer russischer Klassiker (dazu gehören z. B. die Klavierkonzerte von Rachmaninow, die auf Konzerte nicht nur von Tschaikowski, sondern auch von Rubinstein zurückgehen).

Der Name Anton Grigorjewitsch Rubinstein nimmt einen der ehrenvollsten Plätze in der Geschichte der russischen Musik ein, zusammen mit den Namen anderer bemerkenswerter Streiter für das Gedeihen der nationalen Kunst.

## KAPITEL IV

### **M. A. BALAKIREW (1837—1910)**

Balakirew ist der Leiter der „Mächtigen Handvoll“ und Gründer der Freien Musikschule. Das lebendige und ausgeprägte Talent des Komponisten ermöglichte es ihm, neue Wege in der Musik zu beschreiten. Als einer der besten Pianisten seiner Zeit und begnadeter Dirigent widmete er seine künstlerische Laufbahn der Förderung der Musikkunst.

Als bescheidener Junge aus der Provinz kam er nach Petersburg und wurde hier schnell zu einer der führenden musikalischen Persönlichkeiten der Hauptstadt. Eine solche Entwicklung war nur inmitten des gewaltigen Aufruhrs möglich, der die gesamte russische Gesellschaft erschütterte. Balakirews persönliche Qualitäten trugen ebenfalls dazu bei, dass er im turbulenten Musikleben seiner Zeit eine führende Rolle einnehmen konnte: er verfügte über einen scharfen, kritischen Verstand, Energie, prinzipientreue Entschlossenheit und die Fähigkeit, sich mit ganzem Herzen seiner Liebingsache zu widmen.

Balakirew verstand es, die russische Gesellschaft dazu zu bringen, ihre nationale, zutiefst populäre Musik auf jede erdenkliche Weise zu entwickeln. Er erkannte richtig die dringende Notwendigkeit, die breite, demokratische Stadtbevölkerung mit den besten musikalischen Errungenschaften seiner Zeit vertraut zu machen. In seiner Kunst wie in all seinen Aktivitäten ließ er sich vom Beispiel Glinkas und Dargomyschskis sowie von den Kunstauffassungen Belinskis, Herzens und Tschernyschewskis inspirieren und genoss stets die ideologische und moralische Unterstützung seines Freundes Stassow.

Er selbst wurde zum Tutor und Mentor der Komponisten der „Mächtigen Handvoll“, obwohl er gleichaltrig war und zwei von ihnen - Borodin und Cui - sogar älter waren als er. Spätere Mitglieder des Kreises wie Mussorgski, Borodin und Rimski-Korsakow fanden ihren eigenen, einzigartigen Weg in der Kunst und wuchsen in vielerlei Hinsicht schöpferisch über ihren ehemaligen Lehrer hinaus; aber die Saat, die Balakirew in ihre Köpfe gepflanzt hatte, ging nicht verloren. Innerhalb dieses Kreises wurden in den 60er Jahren die Grundlagen für die Richtung gelegt, die die Komponisten der „Mächtigen Handvoll“ bei aller Unterschiedlichkeit der Persönlichkeiten einte.

Balakirew gab seinen Musikerkollegen ein Beispiel für das liebevolle Sammeln und Studieren von Volksliedern, in denen er zu Recht ein Spiegelbild des Lebens des Volkes, seiner Gedanken, Wünsche und Sehnsüchte sah. Dabei galt seine Aufmerksamkeit vor allem dem Bauernlied, das in seinen verschiedenen Gattungen die gesamte jahrhundertelange Geschichte des Volkes widerspiegelt und von den originellsten musikalischen Zügen geprägt ist.

Balakirew war der erste russische Musiker, der eine besondere Reise unternahm, um Lieder außerhalb der Stadt, an der Wolga, aufzunehmen. Viele der Lieder, die er mitbrachte, waren in der Stadt noch nicht bekannt. Er schuf auch eine neue Art von Arrangements, die nicht auf der Praxis des städtischen Musizierens beruhten, sondern auf ihre eigene, einzigartige künstlerische Art die besonderen Qualitäten der Volksliedkunst wiedergaben. In diesen Bearbeitungen wie auch in seinen eigenen Werken über volkstümliche Themen verband er kühn die klare Diatonik des bäuerlichen Liedes mit dem koloristischen Reichtum der zeitgenössischen romantischen Harmonik, fand ungewöhnliche instrumentale Farben und neue interessante Entwicklungstechniken, die die Einzigartigkeit des russischen Liedes

unterstrichen und charakteristische Bilder des Volkslebens und der Natur wiedergaben. Damit setzte er den von Glinka in „Ruslan und Ljudmila“ und „Kamarinskaja“ begonnenen Weg fort. Damit legte er den Grundstein für jenen zutiefst originellen nationalen Musikstil, an dem wir die Werke der Komponisten der „Mächtigen Handvoll“ unverkennbar erkennen.

Balakirews Liebe zur Volkskunst erstreckte sich nicht nur auf das russische Lied. Er interessierte sich sehr für den Charakter und das Leben anderer Völker und bewunderte die lebendige Originalität ihrer Musik. Balakirews Name ist mit dem Eindringen ganzer Schichten neuer, frischer und von russischen Komponisten weitgehend unangetasteter Musik in die russische Musik verbunden.

Balakirews wiederholte Reisen in den Kaukasus, von denen er Aufnahmen von georgischen, kabardinischen, tschetschenischen, armenischen und anderen Liedern und Tänzen mitbrachte, waren für die Herausbildung des „kutschkistischen“ Stils besonders wichtig. Einige davon bildeten die Grundlage für seine symphonischen und Klavierwerke, während andere oft als Material für brillante Klavierimprovisationen in Freundeskreisen verwendet wurden. Er verarbeitete auch spanische, tschechische, polnische und andere Themen in seinen Kompositionen. Dies hatte auch einen tiefgreifenden Einfluss auf die Arbeit der anderen Mitglieder des Kreises.

Symphonische Werke sind ein wichtiger Teil von Balakirews Erbe. Indem er volkstümliche Themen aufgriff, setzte er die Linie der volkstümlichen Symphonik fort, die ihren Ursprung in Glinkas „Kamarinskaja“ und spanischen Ouvertüren hatte.

Gleichzeitig wurde er auch zum Begründer eines anderen Zweigs der russischen Symphonik. In seinem Streben nach einer hohen ideologischen und substanziellen Bedeutung der musikalischen Kunst und in seinem Bestreben, die Musik in ihrer gesellschaftlichen Bedeutung der fortgeschrittenen Literatur anzunähern, wurde Balakirew zu einem überzeugten Anhänger des Programmsymphonismus. Er war der erste russische Komponist, der symphonische Werke zu literarischen Themen schrieb<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Glinkas Programmsymphonie „Taras Bulba“ bleibt unrealisiert.

Balakirews Romanzen und ein Großteil seiner Klavierwerke sind ebenfalls von großem künstlerischen Wert.

Seine sozialen, musikalischen und darstellerischen Aktivitäten waren von großer Bedeutung. Die Freie Musikschule förderte viele begabte Musiker aus dem demokratischen Milieu. Die Konzerte der Schule wurden zu einer herausragenden Erscheinung im Petersburger Musikleben. Zwei Spielzeiten lang (von 1867 bis 1869) leitete Balakirew auch die Sinfoniekonzerte der RMG.

Das Schicksal dieses bemerkenswerten Musikers war tragisch. Es war geprägt von der „gusseisernen Hand“, die, wie Stassow es ausdrückte, über alle großen Talente des zaristischen Russlands schwebte. Sein Beharren auf der Förderung von Beispielen neuer russischer Musik und der wenig bekannten Werke zeitgenössischer ausländischer Komponisten im damaligen Russland sorgte für Unmut in einflussreichen Hofkreisen. Balakirew wurde ständig verfolgt und schikaniert. Gebrochen durch ungleiche Kämpfe mit der Reaktion und zudem erschöpft durch ständige materielle Entbehrungen, verlor er schon früh seine führende Stellung unter den Musikern. Die glanzvolle Blüte seines vielseitigen Wirkens währte nur etwas mehr als ein Jahrzehnt.

Sein ganzes Leben lang trug Balakirew den akuten Schmerz und die Bitterkeit der Enttäuschung mit sich und konnte nie wieder zu seiner früheren Größe aufsteigen, obwohl er bis zu seinem Tod, nach einer durch schwere Not verursachten Unterbrechung, unermüdlich als Komponist und Erzieher junger Musiker weiterarbeitete.

## LEBENS- UND SCHAFFENSWEG

**Kindheit und Jugend.** Mili Alexejewitsch Balakirew wurde am 2. Januar 1837 (21. Dezember 1836, alter Stil) in Nischni Nowgorod (heute Gorki) geboren. Hier verbrachte er seine Kindheit und Jugend sowie die ersten sechzehn Jahre seines Lebens.

Musikalische Neigungen wurden schon sehr früh deutlich. Balakirews Mutter nahm ihn zu dem berühmten Pianisten A. I. Djubjuk nach Moskau mit, um sein musikalisches Talent zu erkennen. Der Junge kehrte jedoch nach Nischni Nowgorod zurück, um aus Geldmangel für kurze Zeit Unterricht beim Dirigenten des örtlichen Theaterorchesters, K. Eisrich, zu nehmen.

Seine Bekanntschaft mit Volksliedern war von großer Bedeutung für die Ausbildung des künstlerischen Geschmacks des zukünftigen Komponisten. Das Lied wurde in der Nähe der Wolga-Werften, in den Straßen von Nischni Nowgorod gehört. Die Wolga-Melodien erweckten in dem Kind die Liebe zur Volkskunst.

Ein wichtiges Ereignis in Balakirews Leben war seine Bekanntschaft mit dem aufgeklärten Kunstmäzen, dem Autor einer ausführlichen Monographie über Mozart, dem Gutsbesitzer von Nischni Nowgorod A. D. Ulybyschew. Künstler, Maler und Schriftsteller trafen sich im Haus von Ulybyschew. Serow, der berühmte russische Dramatiker M. S. Schepkin und A. E. Martynow besuchten ihn oft. Die Kommunikation mit diesen Menschen trug zur vielseitigen und vor allem musikalischen Entwicklung Balakirews bei, denn Ulybyschew stellte dem jungen Mann seine umfangreiche Bibliothek mit Büchern und Musik zur Verfügung. An den Abenden im Haus von Ulybyschew hörte Balakirew zum ersten Mal eine Reihe von Glinkas Werken. Hier begann er selbst öffentlich aufzutreten, zunächst als Pianist und später als Dirigent (mit Ulybyschews Hausorchester).

Doch so sehr sich Balakirew auch zur Musik hingezogen fühlte, er fand nicht sofort seinen wahren Weg.

1853 schreibt er sich als freier Student an der mathematischen Fakultät der Universität Kasan ein. Er verbringt zwei Jahre in Kasan und verdient seinen Lebensunterhalt mit Klavierspielen. In dieser Zeit tritt er häufig in Hauskonzerten auf und erlangt als Pianist und Komponist Berühmtheit. Schließlich entscheidet er sich für eine musikalische Laufbahn und zieht Ende 1855 nach Petersburg.

Schöpferische und öffentliche Aktivitäten in den späten 50er - 60er Jahren. Balakirews Name wird in musikalischen Kreisen in Petersburg sofort bekannt. Der junge Pianist führt sein Klavierkonzert in fis-Moll und mehrere andere Klavierstücke erfolgreich bei einem der Universitätskonzerte auf. In den Zeitungen wird über ihn berichtet. Gerne wird er von Mitgliedern des Adels zu seinen Hauskonzerten eingeladen, zu denen sogar Mitglieder der Zarenfamilie kommen. Wenn er gewollt hätte, hätte Balakirew eine glänzende Karriere machen können. Aber die Rolle des modischen Virtuosen, der die Launen adliger Mäzene erfüllt, reizte ihn nicht. Er hat ganz andere Anforderungen an den Künstler und eine andere Vorstellung von seiner Aufgabe. Er bricht entschieden mit den weltlichen Bindungen, obwohl er sich damit zu

einem Leben in Not und Entbehrung verdammt. Seine Haupteinnahmequelle bleibt für ihn der private Musikunterricht. Zugleich gibt er seine ganze Energie, seine ganze Kraft auf, um für eine substanzielle, hochideologische Musikkunst zu kämpfen.

Balakirews zukunftsweisende Ansichten wurden durch den Austausch mit herausragenden Persönlichkeiten der Musikkultur geprägt.

Balakirews Nähe zu Glinka war, obwohl nur von kurzer Dauer, von enormer Bedeutung. Bei ihrem ersten Treffen spielte der junge Mann seine Klavierfantasie über Themen aus der Oper „Iwan Sussanin“, und der große Komponist begrüßte diese frühe kreative Erfahrung. Seiner Schwester L. I. Schestakowa sagte er danach: „...In dem ersten Balakirew fand ich Ansichten, die den meinen in allem, was die Musik betrifft, so nahe standen... Mit der Zeit wird er der zweite Glinka sein“. Und im April 1856, als Glinka ins Ausland ging, schenkte er Balakirew zwei Melodien, die er in Spanien aufgenommen hatte. Eine davon bildete die Grundlage für das erste symphonische Werk des jungen Komponisten - die Ouvertüre über das Thema eines spanischen Marsches - und die zweite - seine eigene „Spanische Serenade“ für Klavier.

Balakirew steht Stassow nahe, in dem er einen einfühlsamen, liebevollen Freund und Ideengeber findet, und auch seine Bekanntschaft mit Dargomyschski spielt für Balakirews Entwicklung eine große Rolle.

Ende der 50er - Anfang der 60er Jahre schrieb Balakirew sehr viel. Nach seiner Ouvertüre über das Thema eines spanischen Marsches im Jahr 1858 schrieb er seine Ouvertüre über die Themen dreier russischer Lieder, das erste Werk russischer Musik, das in der Tradition von „Kamarinskaja“<sup>1</sup> steht.

<sup>1</sup> Dargomyschskis symphonische Werke waren zu dieser Zeit noch nicht geschrieben worden.

Von Ende 1858 bis 1861 war der Komponist damit beschäftigt, Musik zu Shakespeares Tragödie „König Lear“ zu komponieren. Den Anstoß dazu gab die Neuinszenierung der Tragödie am Alexandrinski-Theater. Diese Musik wurde jedoch nie am Theater aufgeführt, und die Ouvertüre, die den Charakter eines vollendeten Werks hatte, wurde zum ersten Beispiel der russischen Programmsymphonik (vollendet 1859). Zur gleichen Zeit arbeitete Balakirew an seinem zweiten Klavierkonzert in Es-Dur und schrieb eine große Anzahl von Romanzen.

In dieser Zeit entstand auch die Komponistengemeinschaft „Mächtige Handvoll“. Bereits 1856 lernte Balakirew den jungen Militäringenieur Cui kennen, mit dem er sich aufgrund gemeinsamer musikalischer Interessen bald anfreundete. 1857 traf er Mussorgski, einen Absolventen einer Militärschule, 1861 den siebzehnjährigen Marineoffizier Rimski-Korsakow und 1862 den Professor der Medizinisch-Chirurgischen Akademie in der Abteilung für Chemie Borodin. Damit war der Kreis geschlossen.

Laut Rimski-Korsakow „hörte man Balakirew ohne Frage zu, denn sein persönlicher Charme war furchtbar groß. Jung, mit wunderbaren, wendigen, feurigen Augen, mit einem schönen Bart, entschlossen, autoritär und direkt sprechend; jede Minute bereit, am Klavier schön zu improvisieren, sich jeden Takt, den er kannte, zu merken, sofort gespielte Kompositionen auswendig zu lernen, er muss diesen Charme wie kein anderer erzeugt haben“.

Balakirew organisierte seinen Unterricht mit Mitschülern nach der Methode des freien Austauschs kreativer Ideen. Die Werke aller Mitglieder des Zirkels wurden gemeinsam gespielt und diskutiert. Bei der Kritik an den Werken seiner Freunde wies Balakirew nicht nur darauf hin, wie einzelne Fehler zu korrigieren seien. Oft beendete

er selbst ganze Musikstücke, arrangierte sie neu und bearbeitete sie. Großzügig teilte er kreative Ideen und Erfahrungen mit seinen Freunden und schlug ihnen Themen und Sujets vor. Auch die Analyse herausragender Werke von Klassikern und zeitgenössischen Komponisten spielte in seinen Studien eine große Rolle. Wie Stassow schrieb, waren Balakirews Diskussionen „für seine Gefährten wie echte Vorlesungen, ein wahrer gymnasialer und universitärer Musikkurs. Es scheint, dass keiner der Musiker Balakirew in Sachen kritischer Analyse und musikalischer Anatomie das Wasser reichen konnte“. Die Debatten im Kreis gingen oft weit über rein musikalische Fragen hinaus. Probleme der Literatur, der Poesie und des gesellschaftlichen Lebens wurden heftig diskutiert.

Die für die Entwicklung der russischen Musik so wichtige Reise Balakirews die Wolga hinunter fand im Sommer 1860 statt. Balakirew reiste mit dem Dichter N. F. Schtscherbina, einem Forscher und Kenner der russischen Volkskunst, auf einem Dampfer von Nischni nach Astrachan. Schtscherbina nahm den Text und Balakirew die Melodien der Volkslieder auf.

Das erste schöpferische Ergebnis der Reise war eine neue Ouvertüre (oder ein Bild) zu den Themen dreier russischer Lieder, die auf der Wolga aufgenommen wurden. Balakirew gab ihr zunächst den Titel „1000 Jahre“, später, 1887, nach einer Überarbeitung, nannte er sie seine symphonische Dichtung „Rus“. Äußerer Anlass für das Werk war die Einweihung des Denkmals für das Millennium Russlands im Jahr 1862 in Nowgorod. Balakirews Idee entstand jedoch unabhängig von den offiziellen Feierlichkeiten, unter dem Einfluss einer der glänzendsten Schöpfungen des revolutionär-demokratischen Journalismus - Herzens Artikel „Der Riese erwacht“, veröffentlicht in der „Kolokol“ (Zeitschrift). Herzen schrieb in inspirierten Tönen über die mächtige Kraft des russischen Volkes, das sich zum Kampf gegen seine Unterdrücker erhebt. Die lebhaften Bilder des Artikels weckten in Balakirew den Wunsch, Szenen aus dem Leben und der Geschichte Russlands in Musik umzusetzen, die grauhaarige Antike, die unendlichen Weiten seines Heimatlandes und die Tapferkeit des russischen Volkes zu verherrlichen, das seine Feinde mehr als einmal zum Zittern gebracht hatte. Das erste und wichtigste Verdienst der Ouvertüre „1000 Jahre“ ist ihre echte Nationalität und die lebhafte Farbigkeit ihrer musikalischen Sprache. Hier entdeckte Balakirew zum ersten Mal neue Prinzipien für die Harmonisierung und Variationsgestaltung von Volksliedern. Die Ouvertüre enthält viele harmonische, koloristische und andere Entdeckungen, die Mussorgski, Borodin und Rimski-Korsakow später in großem Umfang weiterentwickelt haben, so dass sie in ihren Werken mit unnachahmlicher Brillanz den Geist des russischen Altertums, die Kraft des Volkes, den Schwung, den Humor und die Fröhlichkeit vermitteln konnten.

Die Sammlung „40 russische Volkslieder“, die das gesamte an der Wolga gesammelte Material enthält, erschien im Jahr 1866. Auf ihre künstlerische und historische Bedeutung wird im Folgenden näher eingegangen.

Balakirew besuchte den Kaukasus dreimal - in den Jahren 1862, 1863 und 1868. Beeindruckt von seinen Reisen schrieb er die Klavierfantasie „Islamey“, deren Hauptthema eine kabardinische Tanzmelodie war, die er auf seinen Reisen gehört hatte, und begann seine symphonische Dichtung „Tamara“, deren Komposition viele Jahre dauerte.

Balakirew übernahm den Dirigentenpult zum ersten Mal bei einem der Konzerte der Freien Musikschule. Laut Dargomyschski war Balakirews Dirigat für seine „feurige Schärfe“ bekannt. Bei einer seiner ersten Aufführungen lobte Wagner, der sich in Petersburg aufhielt, Glinkas Aufführung der „Jota aragonesa“ und fügte hinzu, dass er Balakirew als seinen zukünftigen russischen Rivalen als Dirigent sehe.

In den Konzerten der Freien Schule wurden regelmäßig Werke von Glinka und Dargomytschski aufgeführt. Die erste Sinfonie von Rimski-Korsakow, Auszüge aus Cuis Opern „Der Gefangene des Kaukasus“ und „William Ratcliff“, die Ouvertüre zu Rimski-Korsakows „Das Mädchen von Pskow“ sowie zahlreiche Werke von Berlioz, Schumann und Liszt, die Balakirew sehr schätzte, wurden hier zum ersten Mal aufgeführt.

Im Jahr 1867 trat Balakirew als Dirigent in Prag auf, wo er dem tschechischen Publikum erstmals Glinkas „Ruslan und Ljudmila“ vorstellte. „Ruslan‘ hat endlich die tschechische Öffentlichkeit erobert, - schrieb Balakirew an seine Freunde in Petersburg. - Die Begeisterung, mit der er empfangen wurde, lässt auch jetzt nicht nach, obwohl ich es bereits dreimal dirigiert habe...“ Das Prager Publikum überreichte Balakirew Kränze, und er beschloss, einen davon zum Grab von Glinka zu tragen. Die tschechischen Zeitungen würdigten Balakirew als würdigen Schüler Glinkas und als Fortsetzer seines Werks. Inspiriert von seinem Besuch in Prag komponierte Balakirew 1867 eine symphonische Ouvertüre über Themen aus tschechischen Volksliedern, die er später „In Böhmen“ betitelte. Diese Ouvertüre wurde übrigens von Balakirew zusammen mit anderen Werken bei einem Konzert zu Ehren der slawischen Gäste aufgeführt.

Balakirews Name als Dirigent wird so berühmt und maßgebend, dass selbst reaktionäre Kreise, die den Vertretern der Neuen Russischen Musikschule feindlich gegenüberstehen, gezwungen sind, sich mit ihm auseinanderzusetzen. 1867 wird er eingeladen, die Konzerte der Russischen Musikgesellschaft zu dirigieren. In dieser neuen Funktion setzt er sich weiterhin eifrig für die besten Werke der zeitgenössischen Musik ein. Vor allem Borodins Erste Symphonie führt er hier erstmals auf.

Ende der 60er Jahre begann die Freundschaft zwischen Balakirew und Tschaikowski. Die beiden Komponisten führten einen regen Briefwechsel. Balakirews Ratschläge trugen wesentlich zur Entwicklung von Tschaikowskis symphonischen Programmwerken bei, und Tschaikowski förderte seinerseits Balakirews Werke in Moskau.

Zu diesem Zeitpunkt erleidet Balakirew jedoch bereits einen schweren Schlag nach dem anderen.

Im Frühjahr 1869 wurde er von Mitgliedern der Hofclique rüde von der Leitung der RMG-Konzerte ausgeschlossen. Dies rief in der führenden musikalischen Öffentlichkeit tiefe Empörung hervor. Tschaikowski veröffentlichte einen Artikel in der „Zeitgenössischen Chronik“, in dem er die Haltung aller ehrlichen Musiker gegenüber dem ungezwungenen Ausschluss eines Mannes, der der Stolz und die Zierde der russischen Musikkultur gewesen war, von der höheren Musikinstitution zum Ausdruck brachte. Tschaikowski schrieb: „Balakirew kann jetzt sagen, was der Vater der russischen Literatur sagte, als er die Nachricht von seinem Ausschluss aus der Akademie der Wissenschaften erhielt: ‚Die Akademie kann von Lomonossow getrennt werden, aber Lomonossow kann nicht von der Akademie getrennt werden.‘“

Zu diesem Zeitpunkt war die finanzielle Situation der Freien Musikschule ernsthaft gefährdet. Sie stand kurz vor der Schließung, was für Balakirew sehr schwer zu verkraften war. Auch in seinem Privatleben gab es schwerwiegende Probleme: der Tod seines Vaters machte es erforderlich, dass er sich um seine unverheirateten Schwestern kümmerte, während der Komponist selbst keine Mittel für seinen Lebensunterhalt hatte.

Anfang der 70er Jahre hatte sich auch Balakirews Beziehung zu den Mitgliedern der „Mächtigen Handvoll“ verändert. Balakirews Schüler waren zu reifen, voll entwickelten Komponisten geworden und brauchten seine tägliche Anleitung nicht mehr. An



diesem Phänomen war nichts Unnatürliches, und ein Mitglied des Kreises - Borodin - lieferte die passende Erklärung, wenn auch in scherzhafter Form gekleidet. „Als alle noch ein Ei unter der Henne waren (womit Balakirew gemeint war), - schrieb Borodin, - waren wir alle mehr oder weniger gleich. Sobald die Küken aus den Eiern geschlüpft waren, wurden sie mit Federn bedeckt. Die Federn waren notwendigerweise alle verschieden, und als die Flügel wuchsen, flog jeder dorthin, wohin ihn seine Natur zog. Die fehlende Ähnlichkeit in der Richtung, in den Bestrebungen, im Geschmack, in der Art der Kreativität usw. ist meiner Meinung nach eine gute und keineswegs traurige Seite der Sache.“

Doch Balakirew, der von all den Misserfolgen zutiefst verletzt war, konnte sich nicht mit dem Verlust seines früheren Einflusses auf seine jüngsten Schüler abfinden.

Die schwierigen Erfahrungen lösten eine akute psychische Krise aus. Eine Zeit lang hatte Balakirew Selbstmordgedanken. Er wird gezwungen, als einfacher Bediensteter bei der Warschauer Eisenbahn zu arbeiten, um Geld zu verdienen, entfremdet sich von seinen früheren Freunden und gibt für lange Zeit alle musikalischen Aktivitäten auf.

### **Rückkehr zur Musik. Die letzte Periode seines Lebens und Schaffens.**

Balakirews Entfremdung von musikalischen Angelegenheiten dauerte mehrere Jahre. Erst gegen Ende der 70er Jahre kehrt sein Interesse an der Musik allmählich zurück. Er beginnt mit der Komposition seiner zuvor unterbrochenen symphonischen Dichtung „Tamara“. Balakirews Rückkehr zur Musik wurde durch die Bemühungen seiner Freunde stark gefördert. Eine wichtige Rolle spielte dabei L. I. Schestakowa, die ihm vorschlug, sich an der Herausgabe von Glinkas Partituren zu beteiligen, die zur Veröffentlichung vorbereitet wurden. Balakirew nahm diese Arbeit aktiv in Angriff und lud Rimski-Korsakow und seinen Schüler Ljadow zur Mitarbeit ein.

Doch Balakirew kehrte nicht mehr als der frühere „Adler“, wie ihn Dargomyschski einst nannte, ins Musikleben zurück. Seine Geisteskraft war gebrochen. Er wurde krankhaft zurückgezogen. Seine sozialen Ansichten entsprachen nicht mehr seiner früheren fortschrittlichen Natur. Besonders erschreckend für seine Freunde war Balakirews Hinwendung zur Religion.

Bei all dem war zweifellos neben seinen persönlichen Gefühlen auch der Einfluss der Reaktion der frühen 80er Jahre zu spüren. Der Aufruhr und die Verwirrung, die in dieser Zeit in einigen Teilen der Intelligenz aufkamen, wirkten sich auch auf Balakirews Psyche aus.

Dennoch entfaltete er auch unter den neuen Bedingungen eine rege musikalische und soziale Tätigkeit. Im Jahr 1881 wurde Balakirew erneut Direktor und Dirigent der Freien Musikschule. Nun nahm er auch Werke von Vertretern der neuen Generation russischer Komponisten - Glasunow und Ljadow - in seine Konzertprogramme auf. 1883 wurde Balakirew zum Direktor der Hofkapelle ernannt, stellte Rimski-Korsakow ein und reorganisierte mit dessen Hilfe das Unterrichtssystem. Im Jahr 1894 nahm er seinen Abschied und widmete sich der schöpferischen Arbeit.

Viele der Werke der 80er - 90er Jahre wurden von Balakirew bereits in den 60er Jahren erdacht und begonnen. Dies gilt für die bereits erwähnte symphonische Dichtung „Tamara“, die 1882 fertiggestellt wurde, für die Erste Symphonie in C-Dur, die der Komponist 1897 vollendete, und für das Klavierkonzert in Es-Dur, an dem er in seinen letzten Lebensjahren arbeitete. Balakirew nahm sich auch vor, die in seiner Jugend entstandenen symphonischen Werke neu zu arrangieren und zur Veröffentlichung vorzubereiten.

In den 1890er - 1900er Jahren erschienen neue Romanzen und Klavierstücke von Balakirew.

Der Komponist interessiert sich nach wie vor leidenschaftlich für die Volkskunst, auch wenn er selbst keine Lieder mehr sammelt und aufnimmt. Er folgt einer Einladung der Liedkommission der Russischen Geographischen Gesellschaft, die eine Reihe führender Komponisten zur Bearbeitung von Volksliedern, die auf volkskundlichen Expeditionen in Nordrussland aufgezeichnet wurden, gewinnen konnte. Im Jahr 1901 veröffentlicht er zwei Sammlungen. Es handelt sich um „Dreißig russische Volkslieder“, die Balakirew für Gesang mit Klavier sowie für Klavier zu vier Händen arrangierte.

In der zweiten Hälfte seines Lebens war Balakirew von einer musikalischen Jugend umgeben, zu der einige seiner Schüler aus der Singenden Kapelle, angehende Komponisten, Musikkritiker und gewöhnliche Musikliebhaber gehörten; er spielte gerne mit ihnen Klavier und parlierte mit Begeisterung seine Lieblingsstücke. Doch die Person, die ihm in jenen Jahren am nächsten stand, war der Komponist, Pianist und Dirigent S. M. Ljapunow, der spätere Professor des Petersburger Konservatoriums und ein glühender Bewunderer von Balakirews Talent.

Seinen letzten öffentlichen Auftritt als Pianist hatte Balakirew 1894. Dies geschah bei einer Feier in Zelazowa Wola - Chopins Geburtsort, wo auf Balakirews Initiative hin ein Denkmal für den großen polnischen Komponisten enthüllt wurde.

Balakirew bewahrte sich seine glühende Liebe zu Glinka bis an sein Lebensende. 1885 nahm er in Smolensk an der Einweihungsfeier eines Denkmals für den großen Komponisten teil und dirigierte dort zwei Konzerte. 1895 erreichte er die Anbringung einer Gedenktafel an Glinkas Sterbehäus in Berlin, nahm selbst als Mitglied einer russischen Delegation an den Feierlichkeiten teil und dirigierte seine Sinfonie in Berlin. Und 1906, anlässlich der Enthüllung eines Glinka-Denkmal in Petersburg (Initiator war auch diesmal Balakirew), wurde eine von ihm komponierte feierliche Kantate aufgeführt.

Die letzten Werke des Komponisten waren die Zweite Symphonie in d-Moll und eine Suite für Orchester.

Balakirew starb am 16. Mai 1910. Gemäß seinem Testament vollendete Ljapunow eine Reihe seiner unvollendeten Werke, darunter das Klavierkonzert in Es-Dur.

## SYMPHONISCHES WERK

In der Nachfolge Glinkas auf dem Gebiet der volkstümlichen Symphonik führte Balakirew neue und charakteristische Merkmale in seine Kompositionen ein. Er verfügte über einen ausgeprägten bildhaften Geist, so dass er selbst in Werken, die kein klar formuliertes literarisches Programm hatten, lebendige, malerische Akzente setzte, die es dem Zuhörer ermöglichten, ganze Volksszenen und Naturbilder vor seinem geistigen Auge entstehen zu lassen.

**Ouvertüre über Themen von drei russischen Liedern.** Im Gegensatz zu „Kamarinskaja“, die, wie Sie wissen, auf zwei Volksliedthemen basiert, enthält Balakirews Ouvertüre drei.

Die Einführung eines weiteren Themas ermöglichte es dem Komponisten, einen Rahmen zu schaffen, und er führte dieses Thema zweimal auf: am Anfang und am Ende der Ouvertüre. Die Umrahmung verleiht der Ouvertüre einen einzigartigen, pittoresken Charakter, als würde sie die ländliche Umgebung zeichnen, vor deren Hintergrund die Volksliedszene, die den Mittelpunkt der Ouvertüre bildet, gespielt wird.

Das Thema der Einleitung und des Schlusses ist die langsame, fließende Melodie „Wie keine weiße Birke sich auf dem Feld legte“ („Die Birke“) (Heldenepos über Dobrynja). Der Komponist gab ihr einen poetischen und lyrischen Charakter. Nach einem kurzen energischen Ausruf beginnt sie in einem hellen B-Dur, mit dem transparenten Klang der Flöte und Klarinette.



Das Thema läuft mehrmals durch und bleibt unverändert. Der Komponist verändert nur die Struktur der Begleitung und führt neue Schattierungen der Orchesterfarbe ein. Hier wird also das Prinzip der „Glinka“-Variationen mit beibehaltenem Thema umgesetzt.

Die vorherrschende Klangfarbe der Holzblasinstrumente verleiht der Musik eine volkstümliche Note und verbindet sie mit den Klängen des Horns, der Flöte und der Schaleika. Der Komponist nutzt wiederholt den Effekt eines dauernden, verweilenden und allmählich abklingenden Klangs (mit der Violine, dem Waldhorn). Insbesondere erklingt nach dem Ausklingen der Melodie noch lange der fünfte Ton Fis in der hohen Lage. Dies evoziert ein Gefühl von Ferne und Perspektive und unterstreicht den malerischen, landschaftlichen Charakter der Einleitung (und des Schlusses) der Ouvertüre.

Plötzlich beginnt ein lebhaftes, freudiges Sonatentallegro. Hier werden die Themen „Es war eine Birke auf dem Felde“ und „Es war ein Fest“ entwickelt.

Der Hauptteil des Allegros (h-Moll) basiert auf dem Thema des Reigentanzliedes „Es stand eine Birke auf dem Felde.“ Die Klarinette gibt das Thema vor.



Die begleitende Quinten-Ostinato-Figuration im Bass ist typisch für volkstümliche Instrumentalwerke.

Das Thema variiert innerhalb des Hauptteils. Es wechselt von Klarinette zu Streichern und wird durch eine zweite Stimme erweitert. Die zunächst ruhige Bewegung geht in einen energischen, fröhlichen Tanz über. So wird eine gewichtige Akkordvariation, die einen Massentanz darstellt, von einer anderen - leicht und anmutig - abgelöst, die mit dem Bild eines eleganten und fröhlichen Mädchentanzes in Verbindung gebracht werden könnte. Vor dem Hintergrund der transparenten Figuration der Violinen erklingen die Flöten im Pizzicato mit den Bratschen und Celli.

## 42 Allegro moderato

Das Seitenthema (in D-Dur) basiert auf dem Thema „Ich war jung auf dem Fest am Abend“. In seinem allgemeinen Charakter und der Art des Satzes steht er dem Hauptteil nahe, ist aber noch heiterer und lebendiger und seine Melodie zeichnet sich durch einen viel größeren Umfang aus. Auch er ist von einem Holzblasinstrument - der Oboe - vor dem Hintergrund von Streicherfiguren komponiert.

## 43 Allegro moderato

Genau wie das Thema des Hauptteils wird auch dieses Thema allmählich immer energischer und aktiver. Sein unisono fortissimo in den Bassstimmen, mit der entgegengesetzten, aufsteigenden Bewegung der Oberstimmen, erzeugt das Bild einer mächtigen, gewaltigen Kraft.

Die Durchführung beginnt mit einer Pizzicato-Führung in den Streichern, die an die Balalaika erinnert. Die Betonung der schwächsten Teile eines Taktes verleiht der Musik eine lebhafteste Note (siehe Partitur, Buchstabe F, B-Dur). Dann nimmt die Entwicklung der beiden Allegro-Themen einen spannungsgeladenen, dramatischen Charakter an. Die Grenzen zwischen ihnen sind fließend, die einzelnen Motive der Themen klingen mal gedämpft und bedrohlich, mal rasend.

Die Vorbereitung auf die Reprise erfolgt durch einen langen Orgelpunkt auf der Dominante in h-Moll. Hier werden die Themen von Haupt- und Nebenstimme polyphon kombiniert, die beide abwechselnd von verschiedenen Orchesterstimmen aufgegriffen werden. Der große Aufbau mündet in einer Reprise, in der der Hauptteil in akkordischer Darstellung und dem kraftvollen Klang des gesamten Orchesters auftritt. Dies ist der Höhepunkt der gesamten Ouvertüre, in der Kraft und Zuversicht zum Ausdruck kommen.



Wenn das Seitenthema (diesmal in H-Dur) gespielt wird, tritt eine allmähliche Beruhigung ein. Die Wiederkehr des Themas „Wie keine weiße Birke“ in seiner ursprünglichen Tonalität in der früheren transparenten Orchestrierung (Schluss) schafft eine Stimmung des Friedens und der Gelassenheit und verleiht dem Stück seine Endgültigkeit.

Vergleicht man Balakirews Ouvertüre mit Glinkas „Kamarinskaja“, so kann man feststellen, dass Balakirew nicht wie Glinka die Methode der intonatorischen Annäherung von Bildern anstrebt, die ursprünglich in ihren melodischen Merkmalen entgegengesetzt waren. Auch erreicht er nicht den gleichen Grad der Verallgemeinerung des Volkscharakters. Stattdessen entwickelt er Elemente der Gattung und des Bildes, die in „Kamarinskaja“ eingeführt worden waren. Die pittoreske Rahmung und die ständige Bezugnahme auf die Klangfarben der Holzblasinstrumente, die direkte Assoziationen mit der Volksmusik wecken, deuten darauf hin, dass er sich um eine Konkretisierung seiner Bilder bemüht, um eine bildhafte Darstellung der russischen Natur und des Volkslebens zu schaffen. Auch die episodische Dramatisierung des Volksliedmaterials war im Vergleich zu Glinka neu.

**„König Lear“ Ouvertüre.** Die Musik zu Shakespeares Tragödie „König Lear“ besteht aus einer Ouvertüre, vier Zwischenspielen, einem Festzug und mehreren kleineren symphonischen Episoden, die das Bühnengeschehen begleiten sollen. Von all diesen Stücken ist die Ouvertüre von besonderer Bedeutung, da sie die Hauptidee und den dramatischen Inhalt der Tragödie in knapper und allgemeiner Form wiedergibt.

Balakirew wurde von Shakespeares Tragödie durch die ihr zugrunde liegende hohe humanistische Botschaft angezogen. Der stolze, überhebliche und despotische Lear lässt sich vom schmeichelhaften Verhalten seiner älteren Töchter Regan und Goneril täuschen und verkennt den geistigen Adel seiner jüngeren Tochter Cordelia, die ihn innig liebt. Er teilt sein Königreich unter seinen älteren Töchtern auf und enterbt Cordelia. Doch Regan und Goneril vertreiben den kränklichen, hilflosen alten Mann aus ihrem Herrschaftsgebiet. Trauer und Not zwingen Lear, sich zum ersten Mal Gedanken über das Leben der armen und mittellosen Menschen in seinem Land zu machen. Es ist zu spät für ihn, seine frühere Blindheit zu erkennen. Cordelia, die mit dem französischen König verheiratet ist, eilt ihrem Vater mit einem Heer zu Hilfe, wird aber selbst in einem Gefecht getötet. Auch Lear stirbt neben ihrem toten Körper.

„König Lear“ erregte die Gemüter der progressiven Öffentlichkeit der 60er Jahre zutiefst. Dobroljubow wies auf die anklagende Kraft der Tragödie hin. Am Beispiel der Tragödie entwickelte er die Idee, dass unbegrenzte Macht und unbegrenzter Reichtum eine verheerende Wirkung auf die menschliche Seele haben.

Balakirews Interpretation von Shakespeares Tragödie stand der von Dobroljubow nahe. Die Ouvertüre ist der Verwandlung Lears von einem anmaßenden, brutalen Despoten zu einem zutiefst leidenden und sensiblen Menschen gewidmet.

Es ist in der Form einer Sonate allegro mit einer Einleitung und einer Coda geschrieben. Die Besonderheit der Form liegt darin, dass Balakirew durch alle Abschnitte eine einzige, ununterbrochene Entwicklungslinie des musikalischen Hauptthemas zieht: es ist das Thema von König Lear. Zu Beginn klingt es triumphal und herrisch und beschreibt die Macht des Königs und den Glanz seines Gefolges. Nach zahlreichen Verwandlungen wird es zutiefst intim und lyrisch und zeichnet das Bild eines Mannes, der seine eigenen Fehler erkannt hat und sie mit seinem eigenen Leiden sühnt.

Die Einleitung (B-Dur) beginnt mit Paukenschlägen und triumphalen Fanfaren, die den Auftritt des Königs ankündigen. Das Thema Lears wird von den Blechbläsern gespielt. Der Rhythmus der Einleitung verbindet auf eigentümliche Weise Elemente des Marsches und der Polonaise, was den Charakter eines feierlichen Hofzuges treffend wiedergibt.

45 Allegretto maestoso



Doch schon in der Einleitung nimmt das Thema einen anderen Charakter an. Es erklingt in den Holzbläsern streng und schwermütig, als Vorahnung bevorstehenden Leids, und mündet dann direkt in die schwermütige Phrase der vier Waldhörner, begleitet von den gemessenen Schlägen der Pauken. Balakirew selbst nannte diese Episode „Kents Vorhersage“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Kent ist der Protagonist der Tragödie, einer der Gefolgsleute des Königs, der sich ehrlich und mutig für Cordelia einsetzt und dafür von Lear zur Verbannung verurteilt wird.



Das Allegro der Sonate ist reichlich dramatisch. Der Hauptteil enthält das gleiche Lear-Thema, aber es ist nun von gebrochener, rebellischer Natur. Balakirew schrieb über die Hauptrolle: „Es ist Lear selbst, bereits verdorben, aber immer noch ein starker Löwe.“ Auf das Dur folgt das gleichnamige Moll. Der Rhythmus der triumphalen Prozession weicht einer unruhigen und ungestümen Bewegung. Das melodische Muster des Themas hat sich geändert: Es endet nun mit einem kurzen klagenden Motiv, das von den verschiedenen Stimmen des Orchesters wiederholt und aufgegriffen wird (siehe Takt 3, 4).

47 Allegro moderato

V-nl

Ob.

*p*

Das Thema wird von ungestümen Bass- und Cellofiguren untermalt, die das Gefühl der Unruhe noch verstärken. Das Hauptmotiv dieser Figuren ist das Thema der bösen Töchter Lears.

Der dramatische Charakter des Hauptteils wird dadurch verstärkt, dass das Thema bereits in der Exposition einer intensiven tonalen Entwicklung unterworfen wird. Die Struktur wird immer komplexer. Die Klangfülle nimmt ständig zu. Nach den dazwischen liegenden Episoden wird das Thema noch zweimal gespielt, wobei es jedes Mal spannungsgeladener und dramatischer wird.

Das anrührende Bild der zarten und liebenden Cordelia wird durch das sanfte und ruhige Thema des Seitenthemas verkörpert, das von den Flöten und Klarinetten gespielt wird (D-Dur).

48 [ТОТ ЖЕ ТЕМП]

*p*

Das Seitenthema bringt nur eine kurzfristige Ruhe in die Musik. Scharfe Akkordschläge und Figurationen, die an die Begleitung des ersten Themas erinnern, beginnen eine stürmische dramatische Entwicklung. Sie enthält ein lebhaftes bildhaftes Element. Der Inhalt ist mit jener berühmten Episode aus Shakespeares Tragödie verknüpft, in der der einsame, heimatlose und mittellose Lear, nur von seinem treuen Hofnarren begleitet, in der trostlosen Steppe mit einem schrecklichen, tobenden Gewitter kämpft.

Die Musik verbindet das Heulen des Windes, das Funkeln der Blitze und das Brüllen des Donners mit dem Ausdruck von Lears Angst. Gammartige Passagen von Kontrabässen und Celli, das Grollen von Pauken und scharfe Schläge dissonanter Akkorde von Posaunen und Holzbläsern wechseln sich mit Lears Thema ab, das nun eine lyrische, traurige Note annimmt.

Das Klagemotiv, das dem Schlusssatz des Themas des Hauptteils entnommen ist, erhält eine eigenständige Bedeutung. Es wird von einem anderen aufsteigenden Motiv beantwortet (siehe Takte 3, 4), das auch in der Exposition vorkommt, nämlich in dem Seitenthema (Fortsetzung von Cordelias Thema).

49 Allegro moderato

So verbindet die Entwicklung die Intonationen, die mit den Bildern eines unglücklichen Vaters und der einzigen ihm verbliebenen Tochter, die ihm treu ist, aber von ihm getrennt wurde, verbunden sind.

Die Reprise der Allegro-Sonate ist knapp gehalten. Sie enthält alle Hauptthemen, aber in etwas anderer Form. Lears Thema wird rhythmisch erweitert. Es nimmt einen tragischen Unterton an. Als Ausdruck der Verzweiflung erklingt das kurze Schlussmotiv wiederholt im scharfen Fortissimo. Schließlich kommt es zu einem Wendepunkt. Das Leid weckt in dem ehemaligen König reine, zutiefst menschliche Gefühle.

Die Coda beginnt. Lears Thema, von der Oboe gesungen, nimmt nun einen weichen, melodischen und herzlichen Charakter an. Die klagenden Intonationen der Altstimme (die Sequenz aus dem klagenden Schlussmotiv) sind polyphon mit ihm verwoben. „Lear über Cordelias Leiche“, - so charakterisierte Balakirew diese Episode.

50 Più tranquillo

Die Coda endet mit der Todesszene Lears selbst! Zunächst wird das Hauptthema in einem hellen Dur gespielt, in einer strengen Akkordstruktur, die ihm einen feierlichen und erhabenen Klang verleiht. Die Wiederkehr eines abweichenden Themas, das mit dem Bild von Kent verbunden ist, erinnert an die nun erfüllte Vorhersage. Schließlich verklingt Lears Thema zum letzten Mal im leichten, melodischen Klang der Solovioline, der von den Holzbläsern aufgegriffen wird, und löst sich in einem zarten, transparenten Pianissimo auf.

Verglichen mit der zuvor besprochenen Ouvertüre zu den Themen dreier russischer Volkslieder ist die „König Lear“-Ouvertüre ein völlig anderer Zweig der russischen Sinfonik. Sie enthält keine einzige Volksmelodie, die zitiert wurde. Alle Themen sind von Balakirew komponiert. Auch hier ist zwar die typische Neigung des Komponisten zu pittoresken Bildern zu spüren (die Einleitung, die den triumphalen Abgang des Königs zeigt, und vor allem der Sturm in der Entwicklungsepisode), doch ist die



Ouvertüre ein Beispiel für die verallgemeinerte Umsetzung einer literarischen Handlung für die darin enthaltene philosophische Idee. Diese Art von Programmsymphonik wurde später in Tschaikowskis Werk besonders anschaulich entwickelt.

„**Tamara**“. Die symphonische Dichtung „Tamara“ ist eines der bemerkenswertesten Beispiele für russische symphonische Musik, die sich mit Bildern des Orients befasst. Es ist das farbenreichste und romantischste aller sinfonischen Werke Balakirews, das Merkmale der volkstümlichen Sinfonik und des literarischen Programms verbindet.

Es gibt Grund zu der Annahme, dass sie ursprünglich, in den 60er Jahren, als eine Art Fantasie über georgische und tschetschenische Tanzthemen, die aus dem Kaukasus mitgebracht wurden, konzipiert war, und dass der Komponist beabsichtigte, sie einfach „Lesginka“ zu nennen. Sie sollte also eines der Beispiele für eine in der Glinka-Tradition geschriebene Volkssinfonie werden. Später hatte Balakirew jedoch die Idee, die „Lesginka“ in ein symphonisches Programmwerk umzuwandeln - eine symphonische Dichtung, die auf dem Thema des Gedichts Tamara seines Lieblingsdichters Lermontov basiert<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Während seines Aufenthalts im Kaukasus im Jahr 1862 schrieb der Komponist an Stassow: „...ich atme Lermontow. Als ich in Pjatigorsk in der Nähe der Grotte, in Prowal in der Nähe der Äolsharfe spazieren ging, fühlte ich Lermontows Schatten - er blitzte so vor mir auf. Nachdem ich noch einmal alle seine Werke gelesen habe, muss ich sagen, dass Lermontow mich stärker beeinflusst als alle Russen ... Ich fühle mich zu ihm als einem starken Charakter hingezogen... Außerdem stimmen wir in vielerlei Hinsicht überein, ich liebe die Natur genauso sehr wie Lermontow, sie hat die gleiche Wirkung auf mich... Und es gibt noch viele andere Fäden, die Lermontow berührt...“

Was für die ursprüngliche „Lesginka“ geschrieben wurde, ist als Grundlage für das Sonatenallegro des Mittelsatzes erhalten geblieben. Es wurde jedoch erheblich erweitert, indem neues Material hinzugefügt wurde, das nicht mehr aus der Folklore stammt. Es entstanden eine farbenfrohe Einleitung und ein Schluss.

Die Einleitung (in h-Moll) beginnt mit dem kaum hörbaren Murmeln der Pauken, dem Klang der gedämpften Kontrabässe und Celli, gefolgt von den Bratschen. Dem Zuhörer bietet sich ein düsteres und mysteriöses Bild der Darialschlucht und das Geräusch eines Flusses, der sich durch eine Bergschlucht schlängelt. Die bedrohliche Stimmung wird durch die anhaltenden Klänge von Posaune und Tuba noch verstärkt. Eine besondere Schärfe und „Wildheit“ erhält das gewundene Thema der Celli und Kontrabässe durch den Wechsel von C- und Cis-Tönen (den man übrigens in vielen Aufnahmen von Trachten findet, die Balakirew aus dem Kaukasus mitgebracht hat, wo ein solcher Wechsel von einer gewundenen melodischen Figur und einer Triolenbewegung begleitet wird).

51 *Andante maestoso*

Die einzelnen kurzen Phrasen des Fagotts und der Oboe verklingen schnell, was ein Gefühl der Trostlosigkeit, des Geheimnisvollen hervorruft. Aber erst das Englischhorn, dann die Oboe und schließlich die Geigen haben eine kurze, unvollendete melodische Phrase. Voller Zärtlichkeit und Erschöpfung klingt sie wie ein Liebesruf, der an Lermontows Gedichte erinnert:

Und Tamaras Stimme war zu hören:  
 Es war alles Verlangen und Leidenschaft,  
 Es war ein allmächtiger Zauber in ihr,  
 Es gab eine unbegreifliche Macht.

[Und schnell war in Liebe gefangen  
 Wer der Königin Stimme gehört,  
 Wild schwoll ihm die Brust vor Verlangen,  
 Er war wie bezaubert, bethört.  
 (Friedrich Martin Bodenstedt)]

52 [ГОТ, ЖЕ ТЕМН]

Diese musikalische Phrase ist der Keim, aus dem später Tamaras Hauptthema erwächst.

Die Melodie des Rufs löst sich in den Harfenpassagen auf. Der gesamte erste Abschnitt wird dann eine große Terz höher, in dis-Moll, wiederholt.

Die Orchesterfarben werden weicher und leichter, der wogende Hintergrund (Triller von Klarinetten, Fagotten, dann Bratschen und Celli) luftig und transparent mit leichten Harfen-Arpeggien und Holzbläserakkorden. Das Tempo beschleunigt sich zunehmend. Das Allegro der Sonate beginnt.

Die Haupttonart des Allegros ist Des-Dur, hell und „samtig“, wie Rimski-Korsakow es nannte (die Gegenüberstellung der Tonarten h-Moll und Des-Dur ist äußerst charakteristisch für Balakirew; sie waren seine Lieblingstonarten).

Der Hauptteil entfaltet sich in einem rasanten Tanzrhythmus. Der Hauptteil besteht aus drei kurzen Intonationen, von denen einer direkt auf die andere folgt.

53 Allegro moderato, ma agitato

The image shows a musical score for piano, measures 53-61. It consists of three systems of music. The first system is labeled 'a)' and shows a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system is labeled 'b)' and features a more complex melodic line with some slurs and a dynamic marking of 'mf'. The third system is labeled 'B)' and shows a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, with a dynamic marking of 'p'.

Alle diese Melodien spiegeln die charakteristischen Rhythmen und melodischen Wendungen der nationalen kaukasischen Tänze wider. Der Komponist entwickelt sie jedoch frei, indem er sie zu einer Linie mit intensiver, wirbelnder Bewegung kombiniert.

Während der Hauptteil mit der Idee eines Massentanzes verbunden ist, schafft das Seitenthema ein eher individuelles Bild. Er besteht aus zwei unabhängigen Themen. Die erste davon (h-Moll) ist eine anmutige, weibliche Tanzmelodie, die von einer Oboe vor dem Hintergrund eines Fis-Orgelpunkts in der Oberstimme (Flöte) und einer typisch orientalischen Schlagzeugbegleitung gespielt wird<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Diese Struktur spiegelt die Aufführungspraxis von Instrumentalensembles wider, die für viele kaukasische Völker typisch sind und aus zwei Zurnas (Blasinstrumenten) und einem Schlagzeug bestehen.

Das Thema ist übrigens eine von Glinkas zahlreichen Variationen der orientalischen Melodie, die in der Oper „Ruslan und Ljudmila“ (Nainas Chor der Jungfrauen)<sup>2</sup> verwendet wird.

<sup>2</sup> Laut Rimski-Korsakow hörte Balakirew diese Melodie in einer Petersburger Kaserne, die von kaukasischstämmigen Soldaten gespielt wurde.

54. **Meno mosso**

Als eines der musikalischen Merkmale der Prinzessin Tamara nimmt dieses Thema viele orientalische Bilder in der Musik der „Kuchkisten“ vorweg, insbesondere das Thema der Fürstin aus dem dritten Satz der „Schéhérazade“ von Rimski-Korsakow.

Das zweite D-Dur-Thema des Seitenthemas entstand aus der melodischen Phrase „Ruf“ in der Einleitung. Hier wird das Erscheinen der Prinzessin am deutlichsten.

Der kurze Ruf ist nun zu einer sich entfaltenden Melodie voller bezaubernder Zärtlichkeit und Leidenschaft geworden. Das verschlungene Muster, die Veränderungen und die würzigen Harmonien verleihen ihr einen besonderen, verführerischen Charme. Das Thema erklingt zunächst zart in den Klarinetten und Flöten, dann im warmen Timbre der Bratschen und Celli gegen die klaren Figuren der Harfe.

## 55 Allegretto quasi andantino

*espressivo*

*p*

In der Durchführung nimmt die variantenreiche Entwicklung der Themen, die bereits in der Exposition begonnen hatte, einen besonders intensiven Charakter an. Ihr Erscheinungsbild verändert sich. Zum Beispiel erscheint das anmutige Tanzthema des Seitenthemas in Form einer vollsüßen schmachtenden Melodie:

56

dann in Form eines raschen Tanzes:

57

Die Bewegung wird immer heftiger und ungestümer und „überschreitet“ die Grenzen der Durchführung und der Übernahme der Reprise. In letzterer finden alle Themen in rhythmisch und melodisch veränderter Form statt und verweben sich zu einem unaufhörlichen Wirbelwind des Tanzes.

Trotz einiger Längen ist das Allegro von einer einzigen dynamischen Entwicklungslinie durchdrungen, die zum Höhepunkt hinführt. Der Höhepunkt kommt ganz am Ende des Allegros, wenn die Trompeten den frenetischen, wilden Tanz unterbrechen und Tamaras Hauptthema verkünden, das diesmal herrisch und furchterregend klingt. In diesem Moment offenbart sich das wahre, heimtückische Wesen der Schönheit, die jeden vernichtet, der ihren Reizen erliegt.

Plötzlich verblasst alles. Eine verbindende Episode (die an die Verbindung zwischen der Einleitung und dem Allegro erinnert) führt zum Abschluss des Poems.

Der Schluss basiert auf den Themen der Einleitung, die in Des-Dur stehen. Wieder wird dem Hörer ein Bild der Darialschlucht vor Augen geführt. Jetzt herrscht jedoch ein anderer, hellerer Farbton vor. Die Musik stellt die Morgendämmerung und die Wellen des Terek dar, die von den Strahlen der aufgehenden Sonne beleuchtet werden.

Erneut taucht Tamaras Leitmotiv auf - diesmal zärtlich, mit einem Hauch von Traurigkeit. Es ist Tamaras Abschied von ihrem toten Geliebten, dem Opfer ihrer Liebe:

Und es war ein so zärtlicher Abschied,  
So süß klang diese Stimme,  
Als ob die Verzückerung der Begegnung  
Und die Liebkosungen der Liebe versprochen...

Die Musik in diesem Abschnitt ist durchdrungen von einem Gefühl des süßen Schmachters und der Sehnsucht nach einem zerbrochenen Traum. Der Komponist hat wunderbare harmonische und orchestrale Farben gefunden, um diese Bilder zu verkörpern: eine Abfolge von Nonakkorden und Dominantseptakkorden mit Verhaftungen vor einem Hintergrund aus unveränderlichen Spizentönen. Diese Akkorde werden von Harfen und Blechbläsern vorgetragen, unterstützt von sanft plätschernden Triolen der Holzbläser und Streicher.

58



Die Musik des Poems verwebt auf unnachahmliche Weise das heitere, lebensbejahende volkstümliche Element, das malerische und das tief lyrische, persönliche Element.

Der musikalische „Kern“ des Poems ist volkstümlich und geht auf die ursprüngliche „Lesginka“ zurück.

Indem er das nächtliche Fest ausmalt, schafft der Komponist ein im Wesentlichen farbenfrohes Bild eines nationalen orientalischen Festes mit seinem charakteristischen Wechsel von feurigen und zart-anmutigen, von Massen- und Solotänzen und einem sich ständig steigenden Aufruhr der Leidenschaft.

Vieles hier ist direkt von kaukasischer Musik inspiriert. Zum Beispiel die charakteristischen Sekund- und Quartquint-Harmonien. Der außergewöhnliche Reichtum und die Komplexität des Rhythmus, die für die orientalische Musik typisch sind, werden anschaulich wiedergegeben. In vielen Fällen werden die Themen variiert, indem ihre rhythmische Grundlage verändert wird. Der Komponist beweist eine unerschöpfliche Phantasie und Erfindungsgabe. Manchmal führen Stimmen gleichzeitig verschiedene rhythmische Variationen desselben Gesangs auf, wodurch eine eigentümliche rhythmische Polyphonie entsteht. In einigen Fällen wird die

Melodie von ostinaten rhythmischen Figuren begleitet, die von Schlaginstrumenten gespielt werden.

Die Partitur „Tamaras“ ist ungewöhnlich reich an Schlagwerk (was auch die Besonderheit der orientalischen Musik widerspiegelt). Die drei Pauken, Triangel, kleine Trommel, große Trommel, Becken und Tamtam sind hier vertreten.

Die Holzbläser (Oboe, Englischhorn, Klarinette und Flöte) imitieren ebenfalls die Klangfarben kaukasischer Volksinstrumente. Der Klang der Streicher erinnert auch an die georgischen Streichinstrumente Tschonguri und Panduri.

Bei der Fertigstellung des Poems in den 80er Jahren nutzte Balakirew das Prinzip der freien Variation in der Entwicklung der Themen als eines der Mittel zur Umsetzung seiner Programmidee. Der ununterbrochene Wechsel der Themen spiegelt die Wandelbarkeit und Täuschung des Charakters von Tamara wider - sanft und einladend, feurig und leidenschaftlich, dann gebieterisch und grausam. Die Wandelbarkeit des zentralen Bildes kommt auch darin zum Ausdruck, dass das lyrische Thema in D-Dur, das anfangs zart und verführerisch ist, in seiner Auflösung unheimlich und bedrohlich wird.

Auf diese Weise brachte Balakirew in allegorischer Form die Idee zum Ausdruck, dass Schönheit trügerisch und Glück unerreichbar ist. Darin spiegelt sich die Sehnsucht nach unerfüllten Idealen wider, die für Balakirews Werk der neuen Periode charakteristisch ist.

Noch nie waren die Bilder der Natur so malerisch und farbenprächtig wie in „Tamara“. Dieser Reichtum an harmonischen und orchestralen Mitteln ist aber nicht nur dem Wunsch geschuldet, die glitzernde und wilde Schönheit der kaukasischen Natur zu vermitteln, sondern auch ein Mittel, um den Schmerzempfindungen Ausdruck zu verleihen, die im Schluss des Gedichts besonders ausgeprägt klingen.

Es ist kein Zufall, dass man in der Harmonik und zum Teil auch in der Orchestrierung von „Tamara“ einen besonders starken Einfluss von F. Liszt, einem Liebling der „Kutschken“, spürt (die Gattung der symphonischen Dichtung selbst hat ihren Ursprung bei Liszt). Denn auch viele Werke dieses Komponisten sind von Sehnsucht und Verlangen nach einem unerfüllten Ideal geprägt. Balakirew widmete sein Poem Liszt.

## **KLAVIERWERK**

Balakirew war ein brillanter und unverwechselbarer Sinfoniekomponist, aber ebenso begabt auf dem Gebiet der Klaviermusik. Als herausragender Interpret und einer der Begründer der russischen Klavierschule entwickelte er auch als Komponist seinen eigenen, originellen Klavierstil.

Werke im konzertant-virtuoson Stil nehmen in Balakirews Klaviermusik einen breiten Raum ein. Dazu gehören die Klaviertranskriptionen, die Orientalische Fantasie „Islamey“, die Sonate in b-Moll und das Konzert in Es-Dur.

Unter den Transkriptionen stechen die Bearbeitungen von Glinkas Werken hervor. Die Jugend-Fantasie über Themen aus der Oper „Iwan Sussanin“ ist ein virtuoson Stück, das mit Umfang und Brillanz geschrieben ist. Von großem künstlerischen Wert ist die Transkription von Glinkas „Lerche“, nicht ohne den Einfluss von Liszts Klaviertranskriptionen. Balakirew fertigte auch Konzerttranskriptionen der symphonischen Werke von Glinka an - „Kamarinskaja“, „Jota aragonesa“ und „Nächte in Madrid“. Da er die gesamte Musik unverändert beibehielt, gelang es ihm, die

Besonderheiten der Orchestrierung lebendig auf das Klavier zu übertragen. Diese Bearbeitungen sind für Interpreten zweifellos von Interesse.

Balakirew komponierte auch eine Reihe von Klavierminiaturen. Diese Stücke, die die Linie der Glinka'schen Klavierlyrik fortsetzen, zeigen gleichzeitig einen erheblichen Einfluss von Chopin. Ein großer Teil dieser Werke sind Tanzstücke - Mazurken und Walzer - sowie lyrische Stücke: Nocturnes, „Dumka“, „Gondellied“, „Spanische Serenade“ und andere.

**Balakirews Orientalische Fantasie „Islamey“** ist sein bedeutendstes Klavierwerk. Es wurde 1869 auf dem Höhepunkt der Karriere des Komponisten geschrieben und begeisterte die führenden Persönlichkeiten der Kunst, insbesondere die „Mächtige Handvoll“, und verblüffte die Konservativen durch seine Unbekanntheit.

Balakirew schuf „Islamey“ in Anlehnung an die Interpretationskunst von Nikolai Rubinstein, dem er sein Werk widmete. Rubinstein war der erste Interpret der Fantasie. Sie wurde auch von Liszt hoch gelobt, der sie seinen Schülern zum Spielen gab.

Die Originalität dieses zutiefst originellen Stücks ergibt sich aus der orientalischen Lied- und Tanzfolklore, auf der es basiert.

„Islamey“ ist der Name eines kabardinischen Volkstanzes (eine Art Lesginka). Balakirew verwendete die Melodie eines solchen Tanzes, der im Kaukasus aufgenommen wurde, als Hauptthema der Fantasie. Der Charakter dieses Themas ist lebhaft, ungestüm und feurig. Das zweite Thema, das mit der Volksmusik der Krimtataren verbunden ist, hat eine lyrische Struktur.

Die Form der Fantasie ist das Sonatenallegro. Gleichzeitig kann sie auch als Doppelvariation definiert werden, da jedes der Themen (und insbesondere das zweite) eine Variationsdurchführung erhält.

Die konzertante, virtuose Art der Struktur verleiht der Fantasie Glanz und ermöglicht es, die Farbigkeit und das Temperament des Volkstanzes zu vermitteln. Techniken der sogenannten Großtechnik - weite Arpeggien, Oktav- und Akkordpassagen - spielen eine wichtige Rolle. Auch die Kontraste zwischen den verschiedenen Registern des Klaviers werden meisterhaft eingesetzt.

Balakirew gelang es, neue, für die Klaviermusik recht ungewöhnliche Techniken zu finden, um den besonderen Klang der kaukasischen Volksmusik zu vermitteln. So wird beispielsweise das Arrangement des ersten Themas zunächst einstimmig vorgetragen. Durch den raschen Wechsel von abrupten Klängen entsteht ein trockener und scharfer Klang, der an die Klangfarbe von gezupften Volksinstrumenten erinnert. Charakteristisch sind der zerklüftete und federnde Rhythmus des Themas und das für europäische Musik ungewöhnliche 12/16-Format.



59

The image shows four staves of musical notation for measure 59. The music is written in bass clef and features a melodic line with eighth notes and chords. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano) across the staves.

Die B- und F-Töne sind die Bezugspunkte dieser Melodie. In der ersten Variation jedoch offenbart die Harmonisierung des Themas Des-Dur als Haupttonart des Hauptteils und der gesamten Fantasie. Das Oszillieren zwischen b-Moll und Des-Dur verleiht der Musik eine besondere Farbigkeit.

In der gesamten Fantasie behält das erste Thema seinen Tanzcharakter.

Sie erscheint als akkordisches Arrangement oder als Melodie mit harmonischer Begleitung. Die für die kaukasische Musik charakteristischen Konsonanzen der zweiten Quinte und der Quart-Quinte, parallele Quinten und Akkorde ohne Terzklänge erscheinen in einigen Variationen.

60

ТОТ ЖЕ ТАНЦ

The image shows a grand staff of musical notation for measure 60, titled "ТОТ ЖЕ ТАНЦ". The music is written in treble and bass clefs and features a melodic line with eighth notes and chords. A fermata is placed over the final notes of the measure.

Während das erste Thema mit der Vorstellung eines Männertanzes assoziiert wird, steht das zweite Thema, ein lyrisches Thema, für einen weichen, sanften Frauentanz. Die Beziehung zwischen den Tonarten ist sehr farbenreich: dem Hauptthema wird eine Nebenstimme in Des-Dur gegenübergestellt (mit Abweichungen in h-Moll im zweiten Thema).

61 *Andante espressivo*

In der Durchführung verliert das zweite Thema seine ursprüngliche Weichheit und Lyrik; es nimmt einen kräftigen Charakter an und nähert sich so dem Hauptteil an.

Aber das Seitenthema in der Reprise ändert sich besonders dramatisch. Anstelle einer sanften Bewegung im 6/8-Takt gibt es einen klaren zweisilbigen Rhythmus mit Übernahmen in den tiefen Taktanteilen.

62 *Allegro vivo*

Wie die symphonische Dichtung „Tamara“ ist „Islamey“ durch eine kontinuierliche, durchgehende Entwicklung mit einem Höhepunkt am Ende gekennzeichnet. Die Coda erhält den Charakter eines frenetischen Massentanzes. In seiner Darstellung des ersten Themas erreicht Balakirew auch hier eine einzigartige Klangfarbe, die an den Klang der Tschonguri und Panduri erinnert. Die Fantasie schließt mit dem triumphalen und energisch klingenden Seitenthema ab.

Balakirews kühne Innovationen, sein tiefes Verständnis für die Volkskunst und seine meisterhafte Beherrschung der Ausdrucksmöglichkeiten des Klaviers werden in

„Islamey“ anschaulich demonstriert. „Islamey“ ist ein außergewöhnliches Beispiel in der Weltmusikliteratur für ein Genrebild des kaukasischen Volkslebens, das es an Farbenpracht mit Orchesterwerken aufnehmen kann. Es war kein Zufall, dass die Fantasie zweimal für Orchester bearbeitet wurde - von Ljapunow und dem italienischen Komponisten A. Casella.

Der Einfluss von „Islamey“ auf die Schaffung orientalischer Bilder in der russischen Musik ist sehr bedeutend. Besonders deutlich wurde dies im Werk der „Kutschkisten“, vor allem bei Borodin und Rimski-Korsakow. Es ist auch in den Werken sowjetischer Komponisten zu finden.

## ROMANZEN

Balakirews kammermusikalische Werke nehmen in seinem Oeuvre einen wichtigen Platz ein. Insgesamt komponierte der Komponist über vierzig Romanzen. Die ersten drei Jugendromanzen stammen aus dem Jahr 1855, die letzten beiden aus den Jahren 1909-1910.

Der junge Balakirew komponierte seine größte Anzahl an Vokalwerken Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre. Es folgte eine dreißigjährige Pause, nach der 1895-1896 eine Serie von zehn Romanzen erschien. Die dritte Gruppe bezieht sich auf das letzte Lebensjahrzehnt des Komponisten.

Balakirew schrieb Romanzen zu den Versen vieler Dichter, doch stand er Kolzow und Lermontow am nächsten. Eine Reihe von Romanzen zu Gedichten dieser Dichter gehören zu seinen besten Werken.

Balakirew fühlte sich von Kolzows Lyrik durch ihre Volksverbundenheit, die Einfachheit des Ausdrucks sowie die Frische und Unmittelbarkeit der Gefühle angezogen. Viele der Romanzen zu Kolzows Lyrik wurden in einer kunstlosen, liedhaften Weise geschrieben und stehen dem alltäglichen Genre der Vokallyrik nahe.

Lermontows Poesie spiegelt sich in vielerlei Hinsicht in Balakirews Werken wider. Der Komponist stand den freischwebenden Themen vieler Gedichte des Dichters nahe. Er fühlte sich von Lermontow zu den farbenfrohen Bildern des Kaukasus und der tapferen und strengen Hochlandbewohner hingezogen. In seinen Romanzen zu Lermontows Lyrik verkörperte Balakirew leidenschaftliche Regungen, Zärtlichkeit und tragisches Pallium, verbunden mit Gefühlen akuter Unzufriedenheit und Enttäuschung.

Die Romanzen der frühen Periode sind in Inhalt und Genre am vielfältigsten.

Einige der frühesten grenzen direkt an den Bereich der urbanen Alltagstexte, wie zum Beispiel „Räuberlied“ und „Umarmen, küssen“ nach Worten von Kolzow.

„**Das Räuberlied**“ ist dem Genre des „Russischen Liedes“ nahestehend. Drei kurze Strophen werden von einer kleinen Unisono-Einleitung und einem Schluss eingerahmt. Die Melodie ist diatonisch und wird von einer psalterartigen Arpeggio-Begleitung begleitet. Bei aller Schlichtheit spürt man den Umfang und die Weite, die auf die jugendliche Kraft des „Räubers“ und die Wildnis am Flussufer hinweisen.

„**Umarmen, küssen**“. Der walzerartige Rhythmus, die charakteristischen melodischen Wendungen (Sextolen, Kadenzsprünge) und die Gitarrenbegleitung weisen auf eine Verbindung zwischen diesem Werk und einer alltäglichen Romanze

hin. Die Musik ist geprägt von der Leidenschaft, die aus der zigeunerhaften Vortragsweise resultiert.

In der Romanze „**Der klare Mond ist aufgegangen**“ nach Worten von Jazewitsch ist ein starker Einfluss von Glinka spürbar. Dies zeigt sich in den klaren und plastischen Konturen der Gesangsmelodie, in den weichen harmonischen Übergängen und in der sanften Vokalisierung des Instrumentalparts. Dies ist eine der leuchtendsten Romanzen des Komponisten, durchdrungen von reiner, träumerischer Lyrik.

„**Komm zu mir**“ von Kolzow ist ebenfalls eine Jugendromanze, aber sie ist bereits von reifem handwerklichem Können und einem originellen kreativen Stil geprägt.

Die Klaviereinleitung enthält Elemente der wichtigsten musikalischen Bildsprache der Romanze. In den ersten beiden Takten wird ein kurzes, vierklingendes, beschwörendes Motiv wiederholt. Es erscheint später in der Gesangsstimme bei den Worten „Komm zu mir“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Bemerkenswert ist das orientalische Kolorit dieses Motivs, das mit dem Beginn eines der Themen von Ratmirs Arie im dritten Akt von Glinkas „Ruslan und Ljudmila“ zusammenfällt.

Der dritte Takt enthält auch eine rhythmische Figur, die das Gefühl eines gemessenen, ruhigen Wiegens erzeugt, das später die Grundlage für eine triolische Begleitbewegung bildet. Dies steht im Zusammenhang mit dem Bild der Stille und des Friedens in der abendlichen Natur und dem weiteren Verweis auf den „träge raschelnden Hain“-Geräusch.

63 Andante

Die Gesangsmelodie, die mit einem ansprechenden Motiv beginnt, nimmt später großen Schwung und Spannung an. Eine sich allmählich aufbauende Linie zieht sich durch das gesamte Lied. Die anfängliche Ruhe verwandelt sich in einen leidenschaftlichen, enthusiastischen Ausbruch. Das beschwörende Motiv, das immer wieder in der Melodie der Stimme und nun auch des Klaviers auftaucht, erhält im Zusammenhang mit der allgemeinen Entwicklung jedes Mal eine neue Schattierung, eine neue Ausdrucksbedeutung. Am Ende klingt es angespannt und triumphierend. Während der Wiedergabe wird die Erregung allmählich wieder durch Ruhe ersetzt.

„**Das Lied von Selim**“, nach einem Text von Lermontow aus dem Gedicht „Ismail Bey“, ist eine der hervorragendsten und originellsten „kaukasischen“ Romanzen von Balakirew. Die rauen und mutigen Bilder von Lermontows Lied erhalten hier eine zutiefst poetische Interpretation. „Das Lied von Selim“ drückt die Idee der Treue zu seinem Volk, der Treue zu seinem Schwur aus. Das Lied erzählt von einer Jungfrau, die ihren Freund, einen jungen Bergsteiger, ermahnt, als er sich aufmacht, um gegen seine Feinde zu kämpfen.

Die äußeren Teile des Liedes sind eine Erzählung des Autors und eine Beschreibung der Szene. Der Mittelteil ist die Ansprache des Mädchens. Diese Kombination aus Erzählung und direkter Rede des Protagonisten verleiht dem Lied eine balladenartige Qualität.

Ein kleines Klavierpräludium - arpeggierte Passagen mit einer vergrößerten Sekunde, typisch für orientalische Musik - erhält eine nationale Note.

Die ersten Sätze der Geschichte sind zurückhaltend und einfach. Bei den Worten „und der junge Krieger zieht in die Schlacht“ gibt es einen Schrittrhythmus, der der Musik einen strengen, willensstarken Ton verleiht. Die Worte des Mädchens beginnen in der gleichen verhaltenen, marschartigen Bewegung. Die Erwähnung der schrecklichen Strafe, die dem Verräter droht, verändert den Charakter der Musik (agitato), und in der Begleitung erscheinen Triolen. Die deklamatorischen Intonationen der Stimme klingen autoritär und streng.

Люб - ви из - мо - кив - ший из - ме - ной кро - ва - вой, вра -

- га не сра - зив - ши, по - гиб - нет без сла - вы, дож -

- ди о - го ран но об - мо - ют, и

росо meno mosso poco rit.

аво - ри кос - тей не ве - ро - ют!

*f colla parte*

Im letzten Teil kehrt das Instrumentalspiel aus dem Vorspiel zurück. Doch nun nimmt die Musik einen sanfteren Ton an. Die ruhige, mondbeschienene Nacht in den Bergen steht im Vordergrund, und nur die letzte Phrase des Klaviersatzes mit ihrem

männlichen Charakter und marschartigen Rhythmus erinnert an den dramatischen Inhalt des Liedes.

Das „**Lied des Goldfisches**“ auf Verse aus Lermontows Gedicht „Der Mzyri“ wurde von den „Kutschkisten“ mit Begeisterung aufgenommen. In dieser Romanze fand Balakirew originelle Farben, um den malerischen Inhalt des Gedichts, Bilder der Natur und der Fantasie zu vermitteln.

Eine kurze Klaviereinleitung erinnert an transparente Wasserstrahlen, die einen Reisenden an einem heißen Sommertag locken. Der arpeggierte Akkord, der auf der kleinen VI. Stufe von D-Dur aufgebaut ist, wechselt mit einer sanft schwankenden Figuration aus Tonika- Dreiklängen ohne Terz.

Es herrscht ein Gefühl der Ruhe und Stille, das nur durch leichte Wasserspritzer gestört wird. Die Ostinato-Figur in der linken Hand zieht sich durch die gesamte Romanze. Sie wird überlagert von phantasievollen Figurationen und veränderten Akkorden, die das Spiel von Licht und Schatten auf der Wasseroberfläche nachzeichnen. Vor diesem Hintergrund erklingt die Melodie der Stimme, die aus monotonen, wiegenden und hypnotisierenden Gesängen besteht. Man bekommt ein Gefühl von außergewöhnlicher Zärtlichkeit und Reinheit. Der Einfluss dieser kleinen Romanze ist in Borodins „Die Zarenbraut“ vom Meer zu spüren, aber noch mehr in vielen Werken von Rimski-Korsakow, die mit leichten fantastischen Bildern verbunden sind.

Das „**Georgische Lied**“ zu Puschkins Worten entstand nach einer seiner Reisen in den Kaukasus.

Dieses Werk zeichnet sich durch sein orientalisches Kolorit, die Farbigkeit seiner Harmonien und die Länge und Struktur seiner melodischen Linie aus. Die Melodie von Balakirews Romanzen ist im Allgemeinen schmucklos; das „Georgische Lied“ bildet eine Ausnahme. Die Melodie ist reich mit Koloraturen und Chromatismen verziert und steht den Improvisationen der Volkssänger stilistisch nahe. Die Verwendung hoher Register in der Gesangsstimme verleiht ihr eine akzentuierte Leidenschaft.

Der Klavierpart reproduziert den Klang kaukasischer Volksinstrumente. Das rhythmische Muster, das das Schlagzeug imitiert (ursprünglich für Orchester geschrieben, wurde es erst später für das Klavier bearbeitet), spielt eine wichtige Rolle.

Die Romanze ist in drei Teilen geschrieben. Das Bild der bezaubernden Georgierin weckt Erinnerungen an die Vergangenheit, an ihre ferne Heimat und an eine andere, halb vergessene Frauengestalt... Die verzierte orientalische Melodie wechselt sich mit einem dramatisch aufgewühlten Rezitativ ab. So entsteht die kontrastierende mittlere Episode, die von einem schwermütigen Gefühl der Einsamkeit durchdrungen ist.

**Romanzen aus der späten Periode.** Einige der späteren Vokalwerke des Komponisten sind von den schwierigen Erfahrungen der Krisenzeit geprägt. Eine Reihe von Romanzen ist in tragischen Tönen gehalten. Ihr Hauptgedanke ist die Vergeblichkeit der Träume vom Glück. Helle Hoffnungen werden mit der brutalen Realität kontrastiert.

„Die Wildnis“, nach Worten von A. Schemtschnikow, ist eines der Werke dieser Art. Es verkörpert das Bild eines müden, einsamen Reisenden, der durch eine menschenleere, von der Sonne ausgedörrte Wüste wandert. In seiner Vorstellung träumt er davon, sich in einem blühenden Garten im Kreise seiner Lieben zu entspannen. Die Unwahrscheinlichkeit dieses Traums wird durch die starken Kontraste in den einzelnen Abschnitten des Gedichts deutlich.

Während des gesamten ersten Abschnitts wird der Bass in schweren Schlägen in gebrochenen Oktaven gespielt. Diese ostinate Figur gibt den Rhythmus einer traurigen Prozession wieder. In Kombination mit den sich überlagernden Harmonien ähnelt sie dem Klang einer großen Glocke. Vor diesem Hintergrund unheilvoller Schläge erklingt ein monotones Rezitativ einer Stimme. Gelegentliche Passagen im Bass, wie das Blasen eines heißen Wüstenwindes, ändern nichts an dem Eindruck der Monotonie. Die Musik vermittelt den trostlosen Zustand des Reisenden.

Die unerwartete Modulation von cis-Moll zu parallelem E-Dur schafft ein Gefühl plötzlicher Erleuchtung (siehe „Vorwärts, vorwärts! Jenseits der öden Steppe grüner Garten...“, usw.). Die Begleitung ist mit lebhaften Triolen gefüllt, die Melodie der Stimme wird melodischer und findet ein Echo in ähnlich melodischen Klavierphrasen. In der Phantasie entsteht ein verlockendes Bild eines Gartens.

Als Ausdruck der Hoffnungslosigkeit taucht jedoch ganz am Ende der Romanze das düstere cis-Moll wieder auf und die gemessenen Oktavschläge im Bass sind wieder zu hören.

Die Romanze „**Die Kiefer**“ nach Worten von Lermontow (nach Heine) steht der vorhergehenden in Bezug auf den Inhalt der Bilder und das Prinzip des Aufbaus der Form auf der Grundlage von kontrastierenden Gegenüberstellungen nahe. Das Gefühl der Einsamkeit und die Sehnsucht nach Wärme und Zuneigung werden hier durch die Bilder einer Kiefer und einer Palme ausgedrückt, die nicht dazu bestimmt sind, sich zu treffen.

Der erste Teil der Romanze malt eine Kiefer, die im wilden Norden schlummert. Stehende Akkorde in der Begleitung, geiziges monotones Rezitativ in der Singstimme... Ein Triolenrhythmus, der kurz in der Begleitung auftaucht, erweckt den Eindruck eines dumpfen Schaukelns.

Der zweite Teil der Romanze steht in krassem Gegensatz zum ersten. Hier treten ein lebhaftes Tempo, ein unruhiges Tremolo und beweglichere Gesangsintonationen auf. Indem er die Heimat der Palme charakterisierte, verlieh Balakirew der Musik in diesem Abschnitt einen orientalischen Touch, der sich besonders in der verzierten Melodie der Begleitung bemerkbar macht. Aber hier bringen zwei geizige Schlussakkorde die Musik zurück in den Zustand der Stille, der für den Anfang typisch ist, und rufen ein Gefühl der düsteren Verzweiflung hervor.

Die beiden betrachteten Romanzen sind Teil des Zyklus von 1895-1896. Naturbilder spielen in den meisten Werken dieses Zyklus eine wichtige Rolle (in den oben genannten Fällen wurden sie vom Komponisten als poetisches und allegorisches Mittel verwendet, um seine Überlegungen über das Wesen des Lebens auszudrücken).

Aber unter den Romanzen jener Jahre gibt es auch einige, in denen die Betrachtung der Natur lyrische, manchmal schwermütige, manchmal schwärmerische Gefühle des Komponisten hervorruft.





A. H. СЕРОВ  
A. N. SEROW



A. Г. РУБИНШТЕЙН  
A. G. RUBINSTEIN



М. А. БАЛАКИРЕВ  
M. A. BALAKIREW

„**Wenn Felder gelb getönt**“ von Lermontow ist eines der letzteren. Es verherrlicht die gewaltige Schönheit der Natur, die die Wunden der Seele heilt. Die Romanze basiert auf dem Prinzip der Querentwicklung, die am Ende zu einem lebhaften Höhepunkt führt.

Der Anfang hat einen ruhigen, erzählenden Ton. Nach und nach wird die Rede jedoch immer leidenschaftlicher und enthusiastischer. Gleichzeitig vollzieht sich die melodische Entwicklung des Anfangsschlüssels: jeder folgende Achtelton beginnt mit einer neuen freien Variation desselben. Gleichzeitig werden der harmonische Gehalt und die begleitende Struktur reicher, der Klang wird reicher und farbiger, das Tempo wird schneller.

Anfangsgesang:

65 Andantino

Когда волнуется желтеющая  
нива, и свежий лес шумит при звуке ветерка,

Seine endgültige Fassung (Anfang des letzten Abschnitts):

The image shows a musical score for page 66, titled "Poco più animato". It consists of two systems of music. The first system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line starts with a *mf* dynamic and includes the lyrics: "Тогда смиряется души моей тревога, тогда рас-". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex bass line in the left hand. The second system continues the vocal line with the lyrics: "-хо-дятя морщины на челе" and the piano accompaniment. The piano part includes a long, sweeping line across the bottom of the system, suggesting a grand staff or a specific performance technique.

Der letzte Abschnitt ist der Abschluss und die Zusammenfassung der gesamten vorangegangenen Entwicklung, die auch durch den Inhalt des Textes nahegelegt wird. Die Worte „und das Glück, das ich auf Erden begreifen kann“ fallen mit dem Höhepunkt der Romanze zusammen, wonach die allmähliche Beruhigung einsetzt. In diesem Abschnitt wird der Zeitraum von acht Takten auf einen Zeitraum von vierzehn Takten erweitert. Der anschließende Klavierauszug sorgt für eine triumphale Jubelstimmung.

Der „**Prolog**“ auf Worte von L. A. Mey aus dem Jahr 1903 gehört zu Balakirews bemerkenswertesten Werken. Hier bewies der Komponist einmal mehr seine erstaunliche Fähigkeit, in den Geist und den Charakter des russischen bäuerlichen Liedguts einzudringen.

Dieses Werk reflektiert nicht nur das Volkslied, auf das sich die Worte des Textes beziehen, sondern im Wesentlichen das gesamte harte Leben des Volkes, seine Sorgen und sein Leid, aber auch sein Streben nach Willen und Glück.

Die Musik verbindet lyrisches Lamento mit Kraft und Schwung. Die Melodie ist nahe an einem langgezogen Lied. Zugleich ist sie ungewöhnlich breit gefächert. In manchen Momenten wird sie leidenschaftlich und pathetisch (siehe z. B. „in Blut, in Tränen getauft“). Energetische "Steigerungen" verleihen ihm einen willensstarken Charakter. Aber das Zurückweichen der Melodie am Ende eines jeden Satzes malt die Musik in rauen, tragischen Tönen.

Ungewöhnlich ist der Klavierpart. Jeder Strophe geht eine kurze einstimmige Einleitung voraus, die dem Charakter eines volkstümlichen Blasinstruments

nahekommt. Der Komponist begleitet die Gesangsmelodie mit instrumentalen Zweitstimmen im Sinne eines Volksliedes.

Das Romanzenwerk von Balakirew ist von großem künstlerischen Wert. Die subtile Lyrik, die Leidenschaft und Impulsivität einiger Romanzen, die philosophische Konzentration anderer, die lebendige Bildsprache und die tiefe Einsicht in das Wesen russischer und orientalischer Lieder - all dies, zusammen mit der enormen Vielfalt an Themen, Sujets und Bildern, lässt die Vokalwerke des Komponisten zu den hellsten Seiten der russischen Musik zählen.

In seinen Romanzen hat Balakirew viele wertvolle Eigenschaften von Glinka und Dargomyschski geerbt. Von Glinka hat er die Plastizität der Melodie und die Klarheit der Form geerbt. Der Einfluss von Dargomyschski zeigt sich in seinem Bestreben, die charakteristischen Details des poetischen Textes in der Musik zu verkörpern. Zu diesem Zweck führt der Komponist ein melodisches Rezitativ ein, das aus dem Rezitativ des Verses hervorgeht, oder er hebt die wichtigsten Worte mit farbigen Harmonien oder unerwarteten Tonverschiebungen hervor.

Die Rolle des Klaviers ist stark ausgeprägt und steht oft gleichberechtigt neben der Stimme. Der Komponist verwendet in der Begleitung gerne malerische und bildhafte Elemente, die helfen, lebendige poetische Bilder zu erschaffen. Besonders farbenreich ist die harmonische Sprache in Romanzen, die mit Bildern des Orients verbunden sind und auch Elemente der Fantasie oder der Landschaft enthalten.

## BEARBEITUNGEN VON VOLKSLIEDERN

**Die Sammlung „40 russische Volkslieder“** für Gesang und Klavier wurde aufgrund des Reichtums, der Helligkeit und der Neuartigkeit des darin enthaltenen Materials sowie der Originalität und künstlerischen Lebendigkeit von Balakirews Bearbeitungen zu einem herausragenden Phänomen der russischen Musikkultur.

Die Lieder der Sammlung sind im Wesentlichen künstlerische Miniaturen, eigenständige Kompositionen zum Thema dieses oder jenes Volksliedes. Sie geben die Eindrücke des Komponisten vom Volksleben, den Volksfiguren und der Wolganatur wieder. Einige von ihnen könnte man als kleine Genreszenen bezeichnen.

Balakirews Sammlung enthält die ersten Veröffentlichungen von Traidler-Liedern. Der Komponist sah in diesen Liedern den rebellischen Geist des Volkes, die Kraft des Volkes und seine freiheitsliebenden Bestrebungen widergespiegelt.

Einen besonderen Platz in der Sammlung nimmt das Lied **„Hey, hau ruck!“** Mit seinem Arrangement (Unisono-Oktavpassagen in den Bässen, die dann in kraftvolle, voll klingende Akkorde übergehen) betonte Balakirew den heroischen Charakter des Stücks. Er schuf ein lebendiges Klangbild vom Herannahen der Sturmtruppen und dem allmählichen Anwachsen ihres breiten und mächtigen Gesangs.

*f*

Эй, ух\_нем! Эй, ух\_нем! Е\_ще ра\_зик, е\_ще раз!

*mf*

Эй, ух\_нем! Эй, ух\_нем! Е\_ще ра\_зик, е\_ще раз!

*f*

Balakirews Gesangsminiatur erinnert an Repins berühmtes Gemälde „Lastkahnschlepper an der Wolga“.

Die harmonischen und strukturellen Mittel, die der Komponist im Klavierpart der Arrangements einsetzt, sind äußerst vielfältig.

Ein Beispiel für die Harmonisierung einer alten Melodie in einer natürlichen dorischen Harmonie ist das Hochzeitslied „**Es wehte kein Wind**“.

68 *Larghetto*

*p*  
Не бы\_ло вет\_ру, не бы\_ло вет\_ру, вдруг на\_  
\_ва\_ ну\_ло, вдруг на\_ва\_ ну\_ло

Oft wird eine einzelne Melodie durch eine Mehrstimmigkeit ersetzt. Auf diese Weise trägt das Klavier dazu bei, den Eindruck eines volkstümlichen Chorgesangs zu erwecken (Solo und Einleitung der Chormesse). Ein ähnliches Beispiel findet sich in dem Lied „**Wie unter dem Wald, unter dem Wäldchen**“.

## Andante

Как под ле - сом, под ле - соч - ком шел - ко - ва тра - ва

- ва ой пи, ой пи, ой пи, ой лю - шень - ки, шел - ко - ва тра - ва

Viele der Arrangements geben den Klang von Volksinstrumenten wieder und verwenden Phrasendrehungen, die aus der volkstümlichen Aufführungspraxis stammen. Quinten und Oktaven im Bass, Arpeggien, die an Balalaika und Domra erinnern, finden sich in vielen Liedern der Sammlung („Spiel, mein Dudelsack“, „Am Tor, am Tor“, „Wie auf einer Wiese, einer Wiese“ und andere). Oft werden instrumentale Verzierungen in hoher Lage eingeführt, die das Brummen von volkstümlichen Holzinstrumenten - Schalejka, Pfeifen - darstellen (siehe z. B. „Und wir säten Hirse“ u.a.).

Die enorme historische Bedeutung der Sammlung zeigt sich bereits darin, dass ein großer Teil der darin enthaltenen Lieder sowohl von Balakirew selbst als auch von anderen Komponisten in ihren Opern- und Symphoniewerken verwendet wurde<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Es sei daran erinnert, dass Balakirew drei Lieder aus seiner symphonischen Dichtung „1000 Jahre“ aufgenommen hat, bevor sie veröffentlicht wurde: „Es wehte kein Wind“, „Ich komme, ich komme“ und „Katenka die Fröhliche“. Das Duett Olga und Tucha aus der ersten Szene von Rimski-Korsakows Oper „Das Mädchen von Pskow“ basierte auf dem Lied „Du, mein Feld“, das Chorlied „Wie unter dem Wald, unter dem Wäldchen“ basiert auf dem Lied der Pskower Freiheitskämpfer aus derselben Oper. In seiner Fantasie über russische Themen für Violine und Orchester verwendete Rimski-Korsakow das Lied „Der Nächste müde, gelangweilt“, und in seinem Klavierkonzert das Lied „Versammelt euch, Brüder“. Im Chor des



Volksaufstandes aus Mussorgskis Oper „Boris Godunow“ erklingt das Reigenlied „Spiel, mein Wermut“, und im Chor der Strelitzen aus „Chowanschtschina“ desselben Komponisten lautet das Thema „Halt, mein treuer Reigen“. Das Hauptthema von Glasunows symphonischem Gemälde „Stepan Rasin“ ist das Lied „Hey, hau ruck!“ Solche Beispiele könnten noch weiter vervielfältigt werden.

Balakirews Methode der Volksliedbearbeitung diente seinen Zeitgenossen als Vorbild, vor allem den Komponisten der „Mächtigen Handvoll“<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Mit Balakirews Erlaubnis verwendete Tschaikowski eine Reihe von Liedern in seiner eigenen Sammlung von russischen Volksliedern für Klavier zu vier Händen. Bezeichnenderweise behielt Tschaikowski die Balakirew-Harmonisierung bei, die seiner Meinung nach ungewöhnlich gut zu den Liedern passte, als wäre sie ihnen „aufgepfropft“ worden.

Die Frage nach der historischen Bedeutung der Sammlung „40 russische Volkslieder“ ist untrennbar mit dem Problem der historischen Bedeutung von Balakirews Schaffen im Allgemeinen verbunden.

Die von Balakirew geschaffenen neuen Gattungen der Symphonik, des Klaviers und des Gesangs sowie seine Entdeckungen auf dem Gebiet der Harmonie, der Orchestrierung, der Form und vor allem der kreativen Verwendung von volkstümlichem Material waren in vielerlei Hinsicht ein entscheidender Meilenstein in der Entwicklung des russischen nationalen Musikstils.

Balakirews Prinzipien der Verarbeitung orientalischer Volksweisen haben bis heute einen fruchtbaren Einfluss auf die Entwicklung der brüderlichen Musikkulturen im Kaukasus und in Zentralasien.

Balakirews schöpferische, musikorganisatorische, aufführende, propagandistische und pädagogische Tätigkeit gehört zu den glänzendsten Seiten der Geschichte der russischen vorrevolutionären Musikkultur.

## KAPITEL V

### **M. P. MUSSORGSKI (1830—1881)**

Mussorgski ist einer der größten und originellsten russischen Komponisten des 19. Jahrhunderts.

Seine Musik spiegelt die akuten sozialen Konflikte der russischen Realität der 60er - 70er Jahre wider.

Unversöhnlich gegenüber Ungerechtigkeit und empfindsam für menschliches Leid, nahm er unter den Komponisten der „Mächtigen Handvoll“ als wütender Anprangerer sozialer Missstände einen besonderen Platz ein. Laut Stassow zeigte Mussorgski in seiner Musik „ein Meer von russischen Menschen, Leben, Charakteren, Beziehungen, Unglück, unerträglichen Lasten, Unterdrückung und verklemmten Mündern“.

Mussorgskis Ansichten über das Wesen, die Ziele und die Aufgaben der Kunst wurden unmittelbar von der Literatur des kritischen Realismus und der Ästhetik der revolutionären Demokraten beeinflusst. Viele führende russische Musiker der 60er - 70er Jahre wurden von Tschernyschewskis Ideen beeinflusst. Keiner von ihnen zog

jedoch so direkte und konsequente Schlussfolgerungen für seine Kunst wie Mussorgski.

Mussorgskis schöpferischer Grundsatz lautete: „Leben, wo immer es gesagt wird; Wahrheit, wie salzig auch immer.“ Er betrachtete es als heilige Pflicht des Künstlers, sein Urteil über die negativen Erscheinungen der Wirklichkeit zu fällen. Er zeigte Bilder der nationalen Armut, des Hungers und der Ohnmacht und deckte akute soziale Konflikte auf. Mussorgski erweiterte die üblichen Themen seiner musikalischen Werke erheblich. Er war von dem leidenschaftlichen Wunsch beseelt, die Musik in ihrer sozialen Rolle der zeitgenössischen Literatur anzunähern und die Musikkunst mit der großen Sache des Befreiungskampfes zu verbinden.

Mussorgski begnügte sich nicht mit der Denunziation. Seine Musik ist vom Geist der bäuerlichen Revolution inspiriert. Der Komponist war Zeuge zahlreicher Bauernaufstände und verkörperte in seiner Musik den widerspenstigen, rebellischen Geist des Volkes, seinen leuchtenden Traum vom Glück und den mächtigen Schwung der Befreiungsbewegung.

Wie viele andere führende russische Künstler des 19. Jahrhunderts suchte Mussorgski in der Geschichte nach Antworten auf die brennenden Fragen seiner Zeit. „Die Vergangenheit in der Gegenwart ist meine Aufgabe“ - so definierte er selbst seine Einstellung zu historischen Themen. In seinen Musikdramen „Boris Godunow“ und „Chowanschtschina“ schuf er Bilder intensiver sozialer Kämpfe während der dramatischsten Perioden der russischen Geschichte.

Mussorgski sah die Hauptkraft der Geschichte in den arbeitenden Massen. „Ich meine das Volk als eine große Persönlichkeit, die von einer einzigen Idee beseelt ist“, - schrieb er in der Widmung von „Boris Godunow“ an seine Genossen des Balakirew-Kreises. Er war fest davon überzeugt, dass das Volk das Recht hat, sein Schicksal selbst zu bestimmen, und wusste, dass weder ein Herrscherwechsel noch Reformen von oben das Land zu Glück und Wohlstand führen würden, wenn die Massen unterdrückt würden.

Der Wahrheit des Lebens getreu, konnte Mussorgski nicht umhin, die Vergeblichkeit und den Untergang der unorganisierten, spontanen „Bauernaufstände“ aufzuzeigen. Der brutale Betrug des Volkes, wie ihn die Bauernreform von 1861 darstellte, die brutalen Repressalien der Regierung gegen die Aufständischen, die zunehmende Not des Volkes - all das ließ Mussorgski mit tiefer Besorgnis und tiefem Schmerz über das Schicksal seines geliebten Landes nachdenken, was seine Musik in tragischen Tönen färbte.

In den 70er Jahren fügte der Komponist seinem Oeuvre neue Motive hinzu.

Mussorgski war sensibel für die Veränderungen der gesellschaftlichen Verhältnisse und nahm schmerzlich wahr, wie die Hoffnungen auf einen revolutionären Wandel in den 70er Jahren für die russische demokratische Intelligenz zusammenbrachen. Er war einer der ersten russischen Musiker, der auf die neuen Stimmungen im öffentlichen Leben reagierte, die durch die Kapitalisierung Russlands hervorgerufen wurden und die nach der Reform von 1861 einen besonders heftigen Charakter annahmen. Unfähig, die wahre Natur der gesellschaftlichen Prozesse, deren Zeuge er wurde, zu erklären, beobachtete Mussorgski mit Entsetzen das Anwachsen von Gier, Habsucht, zunehmendem Profitstreben und die Zerstörung der einstigen moralischen Grundlagen.

Nun prangert er nicht nur das Elend und die Entrechtung der russischen Bauernschaft an, noch stigmatisiert er lediglich die Willkür der Autokratie. Er erhebt seine Stimme gegen alles, was Kummer und Leid über die Menschen bringt. Völlig neu in der Weltmusik war vor allem das Thema des Protests gegen den Krieg, gegen

die sinnlose Vernichtung von Menschenleben. Einige der Vokalwerke der 70er Jahre sind diesem Thema gewidmet.

Die brennende Liebe zum Menschen - das war Mussorgskis Charakteristikum. Er schrieb: „...Und jetzt, und gestern, und vor Wochen, und morgen alle Gedanken - ein Gedanke, siegreich hervorzugehen und den Menschen ein neues Wort der Freundschaft und Liebe zu sagen, direkt und in der ganzen Weite der russischen Felder, das Wort eines bescheidenen Musikers, aber eines Kämpfers für den richtigen Gedanken der Kunst.“ Er träumte davon, eine Kunst zu schaffen, die „den Menschen liebt, die seine Freude, seinen Kummer und seine Trauer lebt“, die das Innerste der menschlichen Seele ergreift. Diese Liebe zu den Menschen inspirierte Mussorgski dazu, Bilder von großer geistiger Schönheit zu schaffen. Er stellte die Täuschung und Verderbtheit der Oberschicht gegenüber: die Integrität der Natur, charakteristisch für Menschen, die aus dem Volk stammten, die Reinheit und Spontaneität des Kindes. Gleichzeitig konnte er echte Menschlichkeit auch dort erkennen, wo sie von einem rauen oder abstoßenden Äußeren oder einem komplexen Kampf widerstreitender Gefühle überschattet wurde.

In Bezug auf den Reichtum und die Vielfalt der menschlichen Charaktere ist Mussorgskis Werk in der Musikgeschichte unübertroffen. Wenn Mussorgskis Herangehensweise an bäuerliche Themen und seine Sympathie für die Ideen der bäuerlichen Revolution ihn in die Nähe von Nekrassow rücken, so kann seine tiefe psychologische Analyse, sein Eindringen in die menschliche Seele mit den Werken von Künstlern wie Dostojewski oder Tolstoi verglichen werden.

Mussorgski war Zeit seines Lebens unermüdlich auf der Suche nach immer lebendigeren und wirkungsvolleren musikalischen Ausdrucksmitteln. Er scheute sich nicht vor äußerer Rauheit der Form, Strenge der Harmonien oder plötzlichen tonalen Verschiebungen, wenn dies dazu beitrug, die Dramatik des Ausdrucks zu steigern, scharfe Kontraste der Bilder hervorzuheben und die wechselnden Gemütszustände widerzuspiegeln. Die bekannte Schärfe und Ungewohntheit von Mussorgskis musikalischer Sprache hat viele seiner Zeitgenossen verunsichert. Doch Mussorgskis Musik ist immer tiefgründig: wahrhaftig. Die Ausdrucksmittel entsprechen immer jenen neuen Bildern, mit denen der Komponist zum ersten Mal in der Geschichte den Zugang zur Musik eröffnete.

Auch diese Neuerung schloss die tiefe Verbundenheit von Mussorgskis Musik mit der gesamten vorangegangenen Entwicklung der Musikkunst nicht aus. Hier trafen die Traditionen von Glinka und Dargomyschski zusammen und entwickelten sich weiter.

Als Vertreter des kritischen Realismus war Mussorgski ein direkter Nachfolger von Dargomyschski, den er selbst als „den großen Lehrer der musikalischen Wahrheit“ bezeichnete. Neben der allgemeinen denunziatorischen Tendenz seines Werks ähneln Mussorgskis neugieriges Interesse am Leben, am Alltag und an den einzelnen Charakteren gewöhnlicher Menschen, seine scharfe Beobachtung und die Kunst des musikalischen Porträts denen Dargomyschskis. Damit hat Mussorgski eine noch größere Tiefe in der Darstellung der komplexen psychologischen Erfahrungen seiner Figuren erreicht. Andererseits ist Mussorgskis Streben nach großen historischen Verallgemeinerungen, nach Werken über das Leben einer ganzen Nation oder eines Staates in Momenten entscheidender historischer Veränderungen, dem von Glinka ähnlich. Mussorgskis Volksmusikdramen sind eine Weiterentwicklung der Operngattung, die mit „Iwan Sussanin“ begann. Während Glinkas Oper jedoch auf dem Kampf des russischen Volkes gegen ausländische Invasoren basiert, stehen bei Mussorgski die sozialen Konflikte innerhalb des Landes im Mittelpunkt.

Die Verschmelzung und Weiterentwicklung der Traditionen von Glinka und Dargomytschski ist auch im Bereich der musikalischen Sprache Mussorgskis zu beobachten.

Von Dargomytschski erbte Mussorgski eine außergewöhnliche Sensibilität für die Rezitation, ein sorgfältiges Herangehen an die Aussprache jedes Wortes, die Fähigkeit, das Charakteristische subtil und wahrheitsgetreu wiederzugeben: Sprache, Intonation. Gleichzeitig stand er unter dem Einfluss des breiten melodischen Stils von Glinka: Mussorgski beherrschte die Kunst des allgemeinen Ausdrucks der wichtigsten und typischsten Seiten des Bildes durch eine Liedmelodie. Mussorgskis liedhafte Musiksprache beruhte wie die von Glinka auf einer tiefen Einsicht in den Geist und die Struktur des Volksliedes.

Die intonatorischen Ursprünge von Mussorgskis Melodie liegen im bäuerlichen Volkslied. Auf dem Gebiet der Vokalintonation ergänzte und bereicherte Mussorgski die Errungenschaften von Dargomytschski, indem er die vielfältigen Intonationen des bäuerlichen Dialekts wiedergab<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Zu Mussorgskis Zeiten unterschied sich die bäuerliche Sprache stark von der städtischen, nicht nur im Wortschatz, sondern auch in der Intonation. Sie war viel weicher und gesungener; im Vergleich zur städtischen Sprache enthielt sie viel mehr Merkmale der alten russischen Sprache.

Gleichzeitig trug er zusammen mit Balakirew und anderen „Kutschkisten“ wesentlich dazu bei, die musikalische Sprache durch farbige und ausdrucksstarke Harmonien zu aktualisieren.

Mussorgski ist in erster Linie ein Vokalkomponist. Im Mittelpunkt seines Vermächtnisses stehen seine volksmusikalischen Dramen und eine große Zahl kammermusikalischer Werke unterschiedlichen Inhalts, Charakters und Form. Hinzu kommen die unvollendete Oper „Der Sorotschinsker Jahrmarkt“ und einzelne Chorwerke.

Mussorgskis Instrumentalwerke sind relativ wenig. Es handelt sich hauptsächlich um Programmwerke. Die bedeutendsten sind „Eine Nacht auf dem kahlen Berge“ für Sinfonieorchester und die Klaviersuite „Bilder einer Ausstellung“.

Mussorgskis persönliches Schicksal ist in vielerlei Hinsicht typisch für einen kämpfenden Künstler, der im zaristischen Russland lebte. Sein Leben nahm eine tragische Wendung. Als unbestechlicher, mutiger Aufdecker sozialer Missstände und Freund der unterdrückten Bauernschaft wurde er ständig von der Zensur und reaktionären Kritikern drangsaliert; die kaiserliche Theaterbehörde tat alles in ihrer Macht Stehende, um zu verhindern, dass die Öffentlichkeit von Mussorgskis Werk erfuhr.

Materielle Entbehrungen und schweres moralisches Leid quälten Mussorgski und setzten seinem Leben ein vorzeitiges Ende.

Doch keine Prüfung konnte die Standhaftigkeit des Komponisten brechen. Nichts konnte ihn dazu zwingen, seine künstlerischen Prinzipien aufzugeben. Etwa ein Jahr vor seinem Tod schrieb er an Stassow: „Mein Motto, das Ihnen bekannt ist: ‚Wage es! Vorwärts zu neuen Ufern!‘ bleibt unverändert.“

## LEBENS- UND SCHAFFENSWEG

**Kindheit und Jugend.** Modest Petrowitsch Mussorgski wurde am 9. März 1839 auf einem kleinen Anwesen seiner Eltern im Dorf Karewo im Kreis Toropez der Provinz Pskow geboren. Seine frühe Kindheit verbrachte er auf dem Lande, umgeben von Bauern, deren Leben er von den ersten Jahren seines bewussten Lebens an sehr gut kennenlernte. Seine ersten musikalischen Eindrücke waren die des Volksliedes. Schon früh erhielt er Musikunterricht (seine Mutter war seine erste Lehrerin); der Junge machte rasche Fortschritte und spielte bereits im Alter von sieben Jahren kleine Werke von Liszt auf dem Klavier.

Seine Eltern bereiteten Mussorgski jedoch auf eine militärische Laufbahn vor. Als er zehn Jahre alt war, nahm sein Vater ihn und seinen älteren Bruder mit nach Petersburg. Nach Abschluss eines Vorbereitungskurses wurde der zukünftige Komponist in die Schule für Unteroffiziere der Garde aufgenommen.

Der scharfe Kontrast zwischen dem ruhigen Landleben mit seinen poetischen Eindrücken und der Atmosphäre, die in der geschlossenen Militärschule jener Jahre herrschte, muss die beeinflussbare Natur des jungen Mannes beeinflusst haben. In der Schule der Gardeoffiziere herrschte der Geist des offiziellen Drills und der Klassenvorurteile. Die hohen Anforderungen der Schule an den Glanz und die gesellschaftlichen Umgangsformen waren von größter Bedeutung.

Im Preobraschenski-Regiment der Garde, in das Mussorgski 1856 nach seinem Schulabschluss als Offizier eintrat, war die Situation nicht besser. Die Jahre im militärischen Umfeld haben die Psyche des jungen Mannes stark geprägt. Er musste sich in der Folge einem schmerzhaften Prozess der inneren Neuordnung unterziehen, um sich von den Folgen einer hässlichen Erziehung zu befreien.

Doch schon in der Militärschule zeichnete sich Mussorgski durch seine Wissbegierde und seine ernsthafte Denkweise aus. Er las gerne, interessierte sich für Geschichte und Philosophie, wofür er von seinen Vorgesetzten manchmal verspottet wurde. Da ihm jedoch moralische Unterstützung und Anleitung fehlten, konnte seine Selbsterziehung noch nicht in die richtige Richtung gelenkt werden.

Mussorgskis musikalische Aktivitäten gingen weiter. Seit seiner Ankunft in Petersburg nahm er Unterricht bei dem renommierten Klavierlehrer A. A. Gerke und machte hervorragende Fortschritte auf dem Klavier. Auch seine ersten Kompositionsversuche gehören in seine Jugendzeit. Doch zu dieser Zeit war der zukünftige Komponist noch weit davon entfernt, die Musik als seine Lebensaufgabe zu sehen, und betrachtete den Musikunterricht, wie die meisten Menschen in seinem Umfeld, als angenehmen Zeitvertreib.

1856 nahm ein musikbegeisterter Militärkamerad Mussorgski mit in das Haus von Dargomyschski, in dem zu jener Zeit bekanntlich regelmäßig musikalische Zusammenkünfte stattfanden. Hier hörte Mussorgski zum ersten Mal einige Werke von Glinka und Dargomyschski selbst, lernte eine neue Einstellung zur Kunst kennen und erfuhr vom Kampf der führenden Musiker für Realismus und Nationalismus. Mussorgski begann, Dargomyschskis Kreis zu besuchen. Er lernte Cui, Balakirew und über sie Stassow kennen und begann, bei Balakirew Kompositionsunterricht zu nehmen. Diese Begegnungen sollten den gesamten Verlauf von Mussorgskis Leben dramatisch verändern.

Schon bald beschloss er, seine militärische Laufbahn aufzugeben und seine weltlichen Verbindungen abzubrechen, um sich ausschließlich der Musik zu widmen. 1858 wird er aus dem Dienst entlassen. Ein neuer und bedeutender Abschnitt in seinem Leben beginnt.

**Die Jahre des Studiums und der schöpferischen Suche. Das Schaffen der frühen Periode. Das Erscheinen der ersten reifen Werke.** Das Jahrzehnt 1858-1868 zwischen der Entlassung und dem Beginn der Arbeit an der Oper "Boris Godunow" - dem ersten reifen Werk in großer Form - kann als Zeit des harten Studiums und der vielseitigen schöpferischen Suche charakterisiert werden.

Nach seiner Entlassung und dem Verzicht auf seinen Anteil am väterlichen Erbe schlug Mussorgski bewusst den Weg eines bescheidenen Arbeitslebens ein, wie es die Intelligenz seiner Zeit pflegte. Der junge Mann, der auf diese Weise die für sein Schaffen notwendige geistige Freiheit erlangte und sich in den Kreis der Menschen einreichte, die ein lebendiges und gehaltvolles Innenleben führten, war glücklich.

Doch die musikalische Arbeit war für den angehenden Komponisten zu dieser Zeit keine Quelle des Lebensunterhalts, und finanzielle Schwierigkeiten zwangen Mussorgski bald dazu, in den Staatsdienst einzutreten. Dies beeinträchtigte den Rest seines Lebens. Seine Arbeit als Beamter lenkte ihn von seiner Leidenschaft für die Musik ab. Die steuerlichen Bedingungen und das Aufblühen des Beamtentums und der Schmeicheleien in der Abteilung wirkten sich deprimierend aus. Da er sich bei seinen Vorgesetzten nicht einschmeicheln wollte, stieg Mussorgski nie in eine wirkliche Machtposition auf. Er war gezwungen, häufig die Stelle zu wechseln, und zuweilen wurde ihm diese sogar ganz entzogen. Der Komponist spürte das Gewicht und die Demütigung seiner Position jedoch erst im hohen Alter, als das Leben neue und schwere Prüfungen mit sich brachte und seine körperlichen Kräfte zu schwinden begannen.

In den 60er Jahren war er in einem kreativen Feuer und dachte nicht über die Schwierigkeiten des Weges nach, der vor ihm lag.

In den ersten anderthalb Jahren war Mussorgski in der Position eines Schülers von Balakirew, obwohl dieser keinen bestimmten Kurs bei ihm belegte; seine kompositorischen Fähigkeiten erwarb er direkt und in der Praxis der Komposition. Er erweiterte seinen musikalischen Horizont durch sein eigenes ständiges Studium des Erbes von Glinka, Mozart, Beethoven und anderen Komponisten sowie durch die Entdeckung neuer und herausragender Musikstücke seiner Zeitgenossen. Von letzteren schätzte Mussorgski, wie auch andere Mitglieder der „Mächtigen Handvoll“, vor allem Liszt und Berlioz.

An die Stelle des Unterrichts bei Balakirew trat bald die gleichberechtigte Teilnahme Mussorgskis an den kreativen Zusammenkünften des Kreises. Hier, beim Musizieren und im ständigen Meinungs austausch, entwickelten sich die musikalischen Ansichten, Vorlieben und Sympathien des jungen Komponisten. Balakirews Ideen über die nationalen und originellen Entwicklungswege der russischen Musik, über musikalische Innovation und den Kampf gegen verhärtete Klischees in der Kunst fanden in der Person Mussorgskis einen glühenden Anhänger.

Die Jahre der Lehrtätigkeit waren auch die Jahre, in denen sich Mussorgskis Weltbild herausbildete.

Ihm waren die engen Grenzen der rein musikalischen Interessen nicht fremd. Unmittelbar nach seiner Entlassung war er bestrebt, die Lücken in seiner Allgemeinbildung zu schließen. Er studierte die russische und die Weltliteratur, las Bücher über die verschiedensten Bereiche des menschlichen Wissens. In seinem Eifer, die Errungenschaften des fortschrittlichen Denkens zu übernehmen, arbeitete er so hart, dass dies anfangs zu wiederholten Nervenkrankheiten führte.

Der Komponist war äußerst sensibel für das Leben um ihn herum und versuchte, das Wesen der Umwälzungen, die die russische Gesellschaft vor seinen Augen erlebte, tief zu verstehen. Mussorgskis soziale und politische Ansichten wurden durch

seinen Kontakt mit bestimmten Personen beeinflusst, die nicht zu seinen Künstlerkollegen gehörten.

Eine Gruppe solcher Freunde und Mussorgskis äußerst fruchtbare Interaktion mit ihnen ist das knappe, aber wichtige Zeugnis von Stassow in seinem biografischen Essay „Modest Petrowitsch Mussorgski“. Von 1863 bis 1865 lebte Mussorgski mit fünf jungen Leuten in derselben Wohnung (in einer „Kommune“, wie man im Scherz sagte). Stassow schreibt: „Alle diese Menschen waren sehr klug und gebildet, jeder von ihnen beschäftigte sich mit irgendeiner bevorzugten wissenschaftlichen oder künstlerischen Arbeit, obwohl viele von ihnen im Dienst waren ... Keiner von ihnen wollte intellektuell untätig sein, und jeder blickte mit Verachtung auf jenes Leben des Sybaritentums, der Leere und des Müßiggangs, das so lange die Mehrheit der russischen Jugend führte. Bis dahin hatten alle sechs, wie Mussorgski, bei ihren Familien gelebt, doch nun hielten sie es für notwendig, alles zu ändern und anders zu leben. Das familiäre, halbpatriarchale Leben ist zu Ende ... das intellektuelle, aktive Leben hat begonnen, mit echten Interessen, dem Streben nach Arbeit und dem Einsatz für die Arbeit. Und die drei Jahre, die sie auf die neue Art und Weise lebten, waren, wie sie sagen, einige der besten ihres Lebens. Für Mussorgski im Besonderen. Der Austausch von Gedanken, Wissen, Eindrücken aus dem, was er las, häufte für ihn das Material an, mit dem er später all seine anderen Jahre lebte; gleichzeitig stärkte er für immer jene helle Ansicht von „gerecht“ und „ungerecht“, von „gut“ und „schlecht“, die er nie änderte ...“

Man muss davon ausgehen, dass Stassow mit „gerecht“ und „ungerecht“ die sozialen Ansichten Mussorgskis meinte und dass nur zensurische Erwägungen ihn daran hinderten, seine Gedanken deutlicher zum Ausdruck zu bringen. Man kann auch vermuten, dass ein beträchtlicher Teil dessen, was die jungen Kommunisten gelesen hatten, den Werken der revolutionären Demokraten gewidmet war, die die Gemüter der gesamten fortgeschrittenen russischen Jugend jener Jahre bewegten<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Bezeichnenderweise entstand die Idee des Zusammenlebens in einer Wohnung unter dem Einfluss des Romans „Was tun?“ von Tschernyschewski.

Auf jeden Fall nahm Mussorgski gerade zu dieser Zeit die ästhetischen Lehren von Tschernyschewski und Dobrolyubow auf.

Sein ausgeprägtes Interesse an sozialen Fragen und seine hohe Sensibilität für alles, was das zeitgenössische politische Leben betraf, ließen Mussorgski schon früh unter den anderen Mitgliedern des Balakirew-Kreises hervorstechen. Relativ schnell entzog er sich dem direkten Einfluss Balakirews und begann, seinen eigenen Weg in der Kunst zu suchen.

Die Musik des ersten Jahrzehnts gibt einen Einblick in die vielschichtige Suche des jungen Komponisten.

Für den zukünftigen Autor von Volksmusikdramen war es besonders aufschlussreich, dass er sich zu akuten dramatischen Zusammenstößen hingezogen fühlte und monumentale Werke schuf, in denen eine von starken Impulsen erfasste Menschenmasse agiert.

Mussorgski verwendete zunächst keine Bilder der russischen Realität, um solche Themen zu verkörpern. Er liebte farbenfrohe Bilder der Antike, der Bibel und des alten Orients und entnahm seine Themen und Texte den Werken der Weltliteratur.

Ein charakteristisches Werk dieser Art ist die unvollendete Oper „Salambo“. Der gleichnamige Roman des französischen Schriftstellers Flaubert, der Ereignisse aus der Geschichte des antiken Karthago schildert, reizte den Komponisten durch seine Farbigkeit, seine Pittoreske und vor allem durch die Möglichkeit, auf seiner Grundlage

volkstümliche Szenen voller Dramatik und hohem Pathos zu schaffen. Es ist bezeichnend, dass im Libretto, das der Komponist selbst geschrieben hat, die dramatische Linie, die mit dem Aufstand der libyschen Söldnertruppen gegen Karthago verbunden ist, und das Bild von Mato, dem libyschen Anführer des Aufstands, in den Vordergrund gestellt wurden. Die Musik von „Salamambo“ zeichnet sich durch hellen Wohlklang, Deftigkeit und Kraft sowie eine gewisse Lockerheit und Langatmigkeit der Form aus.

Die Arbeit an der Oper dauerte von 1863 bis 1866. Als Mussorgskis Ansprüche an seine eigene Arbeit stiegen, war der Komponist nicht mehr mit dem zufrieden, was er geschrieben hatte. Mussorgski brach die Arbeit an „Salamambo“ ab, ohne sie zu vollenden. Später wurde ein Teil des Materials, das er geschrieben hatte, in überarbeiteter Form in seine Oper „Boris Godunow“ aufgenommen.

Die zweite unvollendete Oper, an der Mussorgski in der ersten Hälfte des Jahres 1868 arbeitete, zeichnet sich durch ganz andere, in vielerlei Hinsicht gegensätzliche Tendenzen aus. Die Wahl von Gogols „Die Heirat“ als Thema ist bezeichnend für Mussorgskis wachsendes Interesse an der Literatur des kritischen Realismus. Diesmal ließ sich der Komponist von dem Wunsch leiten, die ihn umgebende russische Realität, das Leben der gewöhnlichen, unauffälligen Menschen, darzustellen; auch das satirische Element in „Die Heirat“ zog ihn an. Nach dem heroisch-romantischen „Salamambo“ wandte sich der Komponist der komischen Oper zu.

Der unmittelbare Anstoß für das Werk kam durch seine Annäherung an Dargomyschski und seine Teilnahme an Hausaufführungen von „Der steinerne Gast“, das zu dieser Zeit komponiert wurde. Mussorgski beschloss auch, eine Rezitativoper zum unveränderlichen Text des Dramas zu schreiben. Aber er ging noch weiter als sein Vorgänger. Während „Der steinerne Gast“ auf Puschkins poetischem Text beruht, basiert „Die Heirat“ auf der Prosarede der Figuren von Gogol. Die Schaffung einer „musikalischen Prosa“ (wie der Komponist sagte) war eine völlig neue Aufgabe, die von Musikern noch nicht in Angriff genommen worden war. Unter diesen Bedingungen gelang es Mussorgski, die Sprechweise jeder der Figuren mit außergewöhnlicher Präzision und Spitzzüngigkeit einzufangen. Er fand charakteristische Intonationen für den trägen Podkoljossin, den düsteren Stepan, den schlagfertigen Kotschkarew und den geschwätigen Heiratsvermittler.

Der Komponist erkannte jedoch bald, dass die „Heirat“ nur ein experimentelles Werk war, eine Vorbereitung auf neue und bedeutendere Werke („Die „Heirat“ ist ein Käfig, in dem ich eingesperrt bin, bis ich zahm werde und dann freigelassen werde“, - schrieb er selbst). Obwohl seine Musik und seine Sprachintonation dem Prototyp des Lebens sehr nahe kommen, hat Mussorgski den musikalischen Inhalt von „Die Heirat“ in gewisser Weise verarmt: es gibt darin keine liedhafte Melodie, und die Rolle des Instrumentalparts beschränkt sich weitgehend auf die Betonung charakteristischer Passagen in der Gesangsmelodie und auf witzige visuell-imitative Andeutungen, die die musikalischen Porträts ergänzen. Der Komponist wurde von „Die Heirat“ bald kalt und ließ es unvollendet. Dennoch bleibt der einzige Akt der von ihm geschriebenen Oper ein wichtiger Meilenstein, sowohl im Schaffen des Komponisten selbst als auch in der Musikgeschichte insgesamt. Mussorgskis Entdeckungen auf dem Gebiet des neuartigen Rezitativs fanden in allen seinen späteren Werken ihren Niederschlag. In vielerlei Hinsicht gaben sie einen Vorgeschmack auf den weiteren Weg der rezitativischen Oper und ihre Blütezeit im 20. Jahrhundert.



Die frühesten Romanzen und Lieder, die Mussorgski an der Schwelle der 50er - 60er Jahre komponierte, werden heute in einer Sammlung mit dem Titel „Die jungen Jahre“ veröffentlicht.

Das Lied „Kallistrat“ nach Worten von Nekrassow nimmt in dieser Sammlung einen besonderen Platz ein. Es wurde 1864 geschrieben und markiert den Beginn einer neuen Phase in Mussorgskis Vokalwerk.

Der „Kallistrat“ eröffnet eine ganze Reihe von anklagenden Vokalwerken aus dem modernen bäuerlichen Leben, die in den folgenden Jahren zu Texten von Nekrassow, Schewtschenko und Ostrowski sowie zu eigenen Texten des Komponisten komponiert wurden. Diese Werke, die Mussorgski später als „Volksbilder“ bezeichnete, verbinden die Schärfe und Neuartigkeit des Themas mit einer tiefgreifenden Originalität und Eigenartigkeit der Ausdrucksmittel. Aufgenommen in der Zeit seiner Entstehung bis zu seiner Jugendzeit, zeigen die „Bilder“ Mussorgskis große Meisterschaft in der Komposition von kleinen Formen zu dieser Zeit.

Zu den „Volksbildern“ des bäuerlichen Lebens gesellen sich Lieder mit satirischem Charakter. Mussorgski nutzte das Lachen als Mittel, um die Schattenseiten der Realität zu entlarven, und verfügte über einen unerschöpflichen Vorrat an Witz, Humor und fröhlichem Einfallsreichtum.

Ein solches Vokalwerk, Mussorgskis satirisches Lied „Der Seminarist“ mit seinen respektlosen Anspielungen auf den Klerus, wurde sogar von den Zensurbehörden verboten. Der Komponist war stolz auf das, was geschah. In dem beispiellosen Akt des Verbots eines Musikstücks durch die Zensur sah er ein Zeichen dafür, dass Musiker begannen, aktiv in das öffentliche Leben einzugreifen. Er schrieb: „Das Verbot [des „Seminaristen“] ist ein Argument dafür, dass aus „Nachtigallen, Waldsträuchern und Mondscheinliebhabern“ Musiker werden, die Mitglieder der menschlichen Gesellschaft sind, und wenn man mich ganz verbieten würde, würde ich nicht aufhören, Steine zu klopfen, bis ich erschöpft wäre...“.

Sein Talent als Satiriker setzte Mussorgski auch im allgemeinen Kampf der „Kutschkisten“ gegen Vertreter der ihnen feindlich gesinnten Musikparteien ein. In der musikalischen Karikatur „Der Klassiker“ (und später in der satirischen Vokalsuite „Rajok“) schuf er witzige und vernichtende Porträts einer Reihe von musikalischen Persönlichkeiten, die Feinde der „Mächtigen Handvoll“ waren.

Während des Jahrzehnts 1858-1868 komponierte Mussorgski auch eine Reihe von Instrumentalwerken. Dazu gehören kleine Klavier- und Orchesterstücke sowie „Eine Nacht auf dem kahlen Berge“, eine symphonische Fantasie, die von der Volkslegende eines Hexenzirkels inspiriert ist.

**Die Jahre der Komposition und Aufführung von „Boris Godunow“.** Der Zeitraum zwischen dem Beginn der Arbeit an „Boris Godunow“ und der Aufführung der Oper (1868-1874) war in Mussorgskis Leben von besonderer Bedeutung. Die Entstehung von „Boris Godunow“ war der Höhepunkt eines Jahrzehnts des Studiums, das vorausgegangen war, und gleichzeitig der Beginn eines neuen Lebensabschnitts.

Dies war die Zeit, in der die schöpferischen Kräfte des Komponisten auf dem Höhepunkt waren, sein unermüdliches Feuer, seine großen Hoffnungen und Pläne für die Zukunft. „Boris Godunow“ war noch nicht ganz fertig, aber die Arbeit an „Chowanschtschina“ hatte bereits begonnen, die dann den Rest seines Lebens in Anspruch nahm.

In diesen Jahren trat Mussorgski erstmals ins Licht der Öffentlichkeit. „Boris Godunow“ wurde zum Prüfstein für die Haltung der Öffentlichkeit, der Hofkreise, der Presse und seiner Musikerfreunde gegenüber dem Werk des Komponisten.

Die Arbeit an „Boris Godunow“, die im Herbst 1868 auf Anraten des Historikers und Puschkin-Forschers W. W. Nikolai begann, ging ungewöhnlich schnell voran. Ende 1869 war die Oper in der Partitur fertiggestellt. In ihrer ursprünglichen Form bestand sie aus sieben Bildern<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> In dieser Fassung fehlten die polnischen Szenen und die Schlusszene unter dem Kreml. Die Oper wurde durch den Tod von Boris verboten.

Daher legte Mussorgski die Partitur dem Theaterkomitee mit der Bitte vor, die Oper auf der kaiserlichen Bühne aufführen zu dürfen. Dies wurde ihm verweigert, wobei der eigentliche Grund zweifellos die ausgeprägte antimonarchische Ausrichtung der Oper war. Als einer der offiziellen Gründe für die Ablehnung wurde dem Autor jedoch mitgeteilt, dass es in der Oper keine gewinnende Frauenrolle gäbe.

Der Misserfolg ließ Mussorgski nicht kalt, was seine Arbeit betraf. Im Gegenteil, er gab die Hoffnung auf eine mögliche künftige Inszenierung nicht auf und war an neuen kreativen Ideen interessiert, so dass er begann, die Oper zu überarbeiten. So entstand 1872 eine neue, überarbeitete Fassung.

Sie besteht aus neun Bildern. Eines der Bilder der ersten Ausgabe - „In den Türmen des Zaren“ - wurde durch eine neue Version ersetzt; zwei polnische Szenen wurden hinzugefügt, die zuvor nicht vorhanden waren; die Szene beim Kreml wurde anstelle der Szene in der Nähe der Basilius-Kathedrale geschrieben, die aus Zensurgründen zurückgezogen wurde.

Die Überarbeitung von „Boris Godunow“ war nicht nur darauf zurückzuführen, dass Mussorgski bereit war, dem Komitee Zugeständnisse zu machen und so die Inszenierung zu ermöglichen. Durch die Einführung polnischer Szenen ließ sich der Komponist keineswegs nur von dem Wunsch leiten, das Fehlen einer Frauenrolle zu kompensieren. Die polnischen Szenen trugen dazu bei, die verborgenen Triebfedern für das Handeln des Hochstaplers zu enthüllen, und verliehen dem Drama eine noch größere politische Brisanz. Die Szene beim Kreml, die den Schluss der neuen Fassung bildet und die aus einzelnen, verstreuten Andeutungen Puschkins hervorging, war die erste in der russischen Oper, die einen Volksaufstand darstellte. Es ist daher nicht verwunderlich, dass „Boris Godunow“ nach einer zweiten Prüfung erneut vom Theaterkomitee abgelehnt wurde.

Eine Gruppe führender russischer Musiker - Künstler der Opernbühne -, die die Musik von „Boris Godunow“ in ihrem eigenen Haus erlebt hatten, konnten jedoch nicht gleichgültig gegenüber dem Schicksal dieses neuen Geniestreichs der russischen Musik bleiben. Dank der Bemühungen der Sänger J. I. Platonowa, O. A. Petrow und anderer konnte das Mariinski-Theater 1873 drei Szenen aus „Boris Godunow“ (die Szene in der Schenke und die beiden polnischen Szenen) in Benefizvorstellungen aufführen. 1874 wurde der Kampf der ruhmreichen russischen Künstler mit einem neuen Erfolg gekrönt: am 27. Januar wurde die Oper „Boris Godunow“ im Mariinski-Theater unter der Leitung von E. F. Naprawnik aufgeführt, obwohl sie durch erhebliche Kostüme verunstaltet war.

Zu diesem Ereignis stellt Stassow fest, dass die Inszenierung bei einem bestimmten Teil des Publikums ein großer Erfolg war: „...Die junge Generation jubelte und hob Mussorgski sofort auf Schilde. Die jungen Leute mit ihren frischen, unverdorbenen Sinnen verstanden, dass eine große künstlerische Kraft ein neues, wunderbares Volkswerk geschaffen und unserem Volk übergeben hat, und sie jubelten, freuten sich und triumphierten, sie verstanden und applaudierten daher Mussorgski als ihren eigenen, echten, lieben“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Stassow bezieht sich wahrscheinlich auf die jungen Studenten, die damals den fortschrittlichsten und demokratischsten Teil des Theaterpublikums darstellten.

Die Feierlichkeiten waren jedoch stark überschattet. Die Haltung des Zarenhofs und der offiziellen Kreise gegenüber der Oper war äußerst negativ. Reaktionäre Kritiker überhäufte Mussorgski mit einer Flut von Beschimpfungen. Einige lehnten die fortschrittliche, antimonarchische Idee der Oper und die Direktheit, mit der Mussorgski die sozialen Widersprüche des autokratischen Systems aufzeigte, ohne weiteres ab. Andere hatten kein Verständnis für die kühnen Neuerungen des Komponisten, für die Neuartigkeit seiner dramatischen Prinzipien und musikalischen Ausdrucksmittel.

Die feindselige Aufnahme von „Boris Godunow“ durch die Regierung und die Musikkritik hatte schwerwiegende Auswirkungen auf den Rest des Lebens des Komponisten und bestimmte weitgehend dessen tragischen Ausgang. Mussorgski war zu einem harten Dasein als Künstler verurteilt, der von der bürgerlichen Gesellschaft nicht anerkannt wurde und dem ein breites Spektrum an Unterstützung für sein Schaffen und materielle Mittel für seinen Lebensunterhalt vorenthalten wurden.

Zur gleichen Zeit fanden auch andere, für Mussorgski schmerzliche, Ereignisse statt. Sie betrafen den Stand der Dinge im Balakirew-Kreis. Es war eine Zeit, die Borodin als das Ausfliegen und Verlassen des Nestes der reifen Balakirew-Küken beschrieb. Die Wege der ehemaligen Zirkelmitglieder verliefen in vielerlei Hinsicht unterschiedlich. Mussorgski besaß nicht die Gabe Borodins, die Geschehnisse objektiv, nüchtern und ruhig zu beurteilen. Der Rückzug des ehemaligen Zirkelleiters aus dem Musikgeschäft und dessen harsche Anspielungen auf „Boris Godunow“<sup>1</sup> schmerzten ihn.

<sup>1</sup> Balakirew änderte später (nach Mussorgskis Tod) seine Meinung über „Boris Godunow“ und erkannte den hohen künstlerischen Wert der Oper an.

Es fiel ihm schwer, die Tatsache zu akzeptieren, dass die „Mächtige Handvoll“ als fest gefügte Kampfgruppe aufgehört hatte zu existieren. Er war nicht in der Lage, die Legitimität der von anderen Mitgliedern der Gruppe eingeschlagenen Wege zu verstehen und zu bewerten. Dass Rimski-Korsakow beispielsweise als Professor ans Konservatorium ging, empfand er als Verrat an seinen früheren Idealen; es gab ein überwältigendes Vorurteil gegen das Konservatorium und die professionelle Musikausbildung. Mussorgski wurde auch durch die ungerechte Kritik von Cui's „Boris Godunow“, einem ehemaligen Kollegen aus dem Balakirew-Kreis, zutiefst verletzt, der dem Autor der Oper in unangemessener Weise Selbstgefälligkeit, überstürzte Komposition, mangelnde professionelle Bildung usw. vorwarf.

Mussorgskis Gefühl der geistigen Einsamkeit wuchs und verstärkte sich.

Gleichzeitig brachten die Jahre des Schreibens und der Aufführung von „Boris Godunow“ Mussorgski das Glück einer neuen und großen Freundschaft. In diesen Jahren kam er Stassow besonders nahe, der nun der engste Freund und die moralische Stütze des Komponisten war. Stassow, der Mussorgskis aufblühendes Talent seit langem bewunderte, verstand und unterstützte seine schöpferischen Ideen mehr als jeder andere Freund. Er half Mussorgski bei der Abfassung des Librettos für „Boris Godunow“ und versorgte ihn mit dem notwendigen historischen und literarischen Material. Während der Arbeit an „Chowanschtschina“ wurde Stassow zu Mussorgskis engstem Vertrauten. Die Korrespondenz zwischen den beiden Freunden enthält eine Reihe wertvoller Informationen über die Idee zu „Chowanschtschina“,

über den Verlauf der Komposition und beschreibt anschaulich Stassows Rolle als Inspirator und Berater des Komponisten.

Mussorgski hatte seit 1872 an der „Chowanschtschina“ gearbeitet. Das Libretto hat er selbst verfasst. Das Material stützte sich auf zahlreiche historische Dokumente und Studien, literarische Quellen und Memoiren, die er sorgfältig sammelte und studierte, wobei er sich bemühte, so tief wie möglich in den Geist und den Charakter der Epoche, die er darstellte, „einzutauchen“.

Beschäftigt mit „Boris Godunow“, dem Sammeln von Materialien und der Arbeit am Plan für „Chowanschtschina“, widmete Mussorgski in dem beschriebenen Zeitraum weniger Zeit dem Schreiben von Liedern als in den Jahren zuvor. An der Wende der 60er - 70er Jahre schrieb er „Rajok“ und den Gesangszyklus „Die Kinderstube“ nach seinen eigenen Worten.

„Die Kinderstube“ setzt die Reihe der häuslichen Skizzen aus den 60er Jahren fort. Nur wird der Zuhörer jetzt in die Welt der Stadtkinder versetzt (die Prototypen in „Die Kinderstube“ waren die Kinder von Mussorgskis Bruder und Stassows Neffen, die der Komponist mit Interesse und warmer Sympathie beobachtete). Die Schilderung der Lebensweise eines Kindes, seiner Tagträume, Spiele und Streiche ermöglichte es Mussorgski, die Psychologie eines Kindes, seine lebhaften und spontanen Gefühle mit großer Wahrhaftigkeit und Sensibilität wiederzugeben.

**Die letzte Periode seines Lebens und Schaffens.** Die letzten sieben Jahre (1874-1881) waren die dunkelste Periode in Mussorgskis Leben.

Regierungskreise schikanierten den Komponisten weiterhin. „Boris Godunow“ wurde zwar auf der Bühne aufgeführt, tauchte aber nur selten im Repertoire auf. Gleichzeitig wurde die Oper ständig gekürzt und gestrichen. Die Szene beim Kreml - der Höhepunkt des Volksdramas - war die erste, die gestrichen wurde. Es folgten eine Reihe weiterer Episoden.

In dieser Zeit begann Mussorgski, die Härten und Demütigungen seiner offiziellen Position besonders stark zu spüren. Schwierigkeiten im Dienst und Zeiten der Arbeitslosigkeit häuften sich. Ende der 70er Jahre trat Mussorgski seinen Rücktritt an. Die materielle Not wurde zeitweise extrem groß. Mehr als einmal mussten Freunde dem Komponisten aus der äußersten Notlage helfen.

Der Verrat an den klaren Idealen durch einen großen Teil der Intelligenz aufgrund der unerfüllten Hoffnungen auf eine Bauernrevolution und den Aufstieg des Kapitalismus, die Verschärfung der staatlichen Repressionen, Hinrichtungen und Verbannungen, das Leiden eines Volkes, das seines Rechts auf Glück beraubt wurde, und der Krieg - das war die Bandbreite der Eindrücke, die Mussorgski in der letzten Periode seines Lebens erlebte.

Da Mussorgski unter Einsamkeit litt, verband er sich mit Menschen, bei denen er Zuneigung und eine Antwort auf seine kreativen Gedanken fand. Dazu gehörten neben Stassow und seiner Familie auch Glinkas Schwester L. I. Schestakowa, O. A. Petrow und der junge Dichter A. A. Golenischtschew-Kutusow. Schon etwas früher hatte sich Mussorgski mit dem Architekten und Maler W. A. Hartmann angefreundet. Aber auch auf dieser Seite wurde Mussorgski schwer getroffen. Als großen persönlichen Kummer und als Verlust für die gesamte russische Kunst erlebte er den frühen Tod von Hartmann und den Tod des „Großvaters der russischen Bühne“ Petrow<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Hartmann starb 1873, Petrow 1878.

Seine Freundschaft mit Golenischtschew-Kutusow war nur von kurzer Dauer.

In seinen späteren Jahren musste Mussorgski viel als Begleiter in Konzerten auftreten. Seine hervorragenden schauspielerischen Fähigkeiten, seine Leichtigkeit in der Phrasierung und seine Kunstfertigkeit brachten ihm einen wohlverdienten Ruhm als einer der besten Begleiter in Petersburg ein. Diese Tätigkeit war auch eine, wenn auch bescheidene, Einnahmequelle.

1879 unternahm Mussorgski eine Konzertreise durch das südliche Russland (Ukraine, Krim) mit der berühmten Sängerin D. M. Leonowa. Dies war das letzte freudige Ereignis im Leben des Komponisten, der künstlerische Erfolg und die Eindrücke der südlichen Natur und des ungewohnten Lebens hinterließen in seinem Gedächtnis lebhaftere Spuren<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> In den Konzerten wurden viele verschiedene Werke der klassischen Musik aufgeführt. Leonowa sang auch Mussorgskis Lieder und Romanzen sowie Auszüge aus „Chowanschtschina“. Mussorgski trat auch als Solopianist auf und spielte Auszüge aus seinen eigenen Opern in einer Bearbeitung für Klavier. Das Publikum und die lokale Presse begrüßten die Interpreten sehr.

Nach seiner Rückkehr nach Petersburg erwartete ihn jedoch wieder eine trostlose Existenz.

Der abnorme Lebensstil untergrub die Gesundheit des Komponisten und schwächte seine körperliche Kraft. Es traten Anzeichen einer schweren körperlichen Krankheit auf. Im Februar 1881 erlitt Mussorgski in der Wohnung Leonowas einen Schlaganfall. Weitere Schlaganfälle folgten. In schwerem Zustand wurde der Komponist in das Militärkrankenhaus von Nikolajew gebracht, wo er seine letzten Tage verbrachte. Dort malte Repin sein berühmtes Porträt des Sterbenden. Am 16. März 1881 starb Mussorgski.

Lange Zeit wurde die Ansicht vertreten, dass die letzten Lebensjahre Mussorgskis die Jahre des künstlerischen Niedergangs waren. Selbst Stassow vertrat in seinen Werken über Mussorgski eine solche Ansicht. Doch das ist falsch.

Die Turbulenzen des Lebens und die schwindende Gesundheit machten das Komponieren in diesen Jahren tatsächlich schwierig. Die Arbeit zog sich oft in die Länge. Eine Reihe bemerkenswerter Werke, die unter solch schwierigen Bedingungen entstanden, lässt uns jedoch nicht von einem Niedergang, sondern von einem neuen Aufblühen der kreativen Kräfte des Komponisten sprechen.

Das Hauptwerk dieser Jahre war „Chowanschtschina“. Der Tod beendete es. Die Oper blieb unvollendet und unorchestriert. „Chowanschtschina“ wurde 1886 in der Bearbeitung und Orchestrierung von Rimski-Korsakow uraufgeführt.

Zur gleichen Zeit wie „Chowanschtschina“ wurde die lyrisch-komische Oper „Der Sorotschinsker Jahrmarkt“ (nach Gogol) komponiert. Auch diese Oper blieb unvollendet. Zu verschiedenen Zeiten arbeiteten Cui, Ljadow und der sowjetische Komponist Schabalin an ihrer Fertigstellung.

„Chowanschtschina“ und „Der Sorotschinsker Jahrmarkt“ sind zwei Pole, die verschiedene Seiten des inneren Kreises des Komponisten repräsentieren.

„Chowanschtschina“ spiegelt die tragischen Aspekte der russischen Realität wider und drückt Mussorgskis traurige Gedanken über das Schicksal seines Volkes aus. „Der Sorotschinsker Jahrmarkt“ ist voller Humor, Leichtigkeit und freundlicher, intimer Zärtlichkeit. Sie zeugt von Mussorgskis unerschöpflicher, allen Leiden zum Trotz vorhandener Lebenslust, von seiner Anziehungskraft auf einfache menschliche Freuden. Die Oper basiert fast vollständig auf Melodien ukrainischer Volkslieder.

Die 70er Jahre stellen eine neue Etappe in der Entwicklung der kammermusikalischen Werke des Komponisten dar. Unter den Romanzen und

Liedern der letzten Periode ragen zwei Liederzyklen auf Texte von Golenischtschew-Kutusow - „Ohne Sonne“ und „Lieder und Tänze des Todes“ - sowie die Ballade „Der Vergessene“ auf seinen eigenen Text heraus.

Beide Zyklen haben einen tragischen Schwerpunkt. Ihr Inhalt ist jedoch unterschiedlich.

„Ohne Sonne“ ist das ergreifende lyrische Bekenntnis des Komponisten, eine Geschichte über die Einsamkeit des Künstlers in einer Welt seelenloser und kalter Menschen. Die Musik ist geprägt von tiefem Kummer und einem rauen, zurückhaltenden Ausdruck.

Der Zyklus „Lieder und Tänze des Todes“ wurde als eine Reihe von Szenen aus dem Leben verschiedener Menschen konzipiert, die nach Glück streben, aber zu Leid und Tod verdammt sind. Der Zyklus geht auf eine Idee von Stassow zurück. Ursprünglich war er sehr breit angelegt; er sollte den Tod verschiedener Personen in Abhängigkeit von ihrem sozialen Status darstellen, von Würdenträgern bis zu Proletariern. In seiner endgültigen Form enthält der Zyklus vier Nummern.

Mussorgskis letzte herausragende Vokalwerke wurden 1879 komponiert. Es sind das satirische Lied „Floh“, das auf den Worten des Mephistopheles aus Goethes Faust basiert, und das heroisch-epische Lied „Auf dem Dnjepr“, nach Worten Schewtschenkos.

Im Jahr 1874 schrieb Mussorgski sein wichtigstes Klavierwerk, die Suite „Bilder einer Ausstellung“. Sie wurde durch eine posthume Ausstellung von Hartmanns Werken inspiriert, die Stassow als Hommage an den verstorbenen Künstler organisierte.

Mussorgski war auch in seiner letzten Lebensphase immer voller kreativer Ideen. Die Konturen des dritten volksmusikalischen Dramas „Pugatschowschina“, das er nie zu schreiben vermochte, schwebten ihm vor. In seinem Nachlass wurde eine große Anzahl von Aufnahmen von Liedern verschiedener Völker aufbewahrt. Er sammelte diese Lieder für eine Reihe von Werken, die er in seinen späteren Jahren konzipierte.

Unermüdlich, leidenschaftlich und eifrig wie in seiner Jugend, nie nach Ruhe suchend, sich ganz den Menschen und der Kunst widmend - so blieb der Komponist bis zur letzten Minute seines frühen Todes.

Die kühnen Neuerungen in der Harmonik und Vokalisierung, die damals fälschlicherweise als Folge der mangelnden Fähigkeiten des Komponisten angesehen wurden, waren der Grund dafür, dass Mussorgskis Werke nicht im Original, sondern in Rimski-Korsakows Ausgaben verbreitet wurden. Indem Rimski-Korsakow nach dem Tod Mussorgskis alle seine Werke herausgab, vollbrachte er ein Werk von großer historischer Bedeutung und trug dazu bei, das Vermächtnis seines verstorbenen Freundes zu popularisieren.

Die Bearbeitung bestand in einigen kompositorischen Änderungen und Kürzungen, in der Abschwächung der harten Modulationen, der tonalen Gegenüberstellungen und der harmonischen Sequenzen, in der Annäherung der Vokal- und Rhythmusmuster an die damals üblichen Normen und in der Oper „Boris Godunow“ auch darin, der Orchestrierung mehr Brillanz und Kraft zu verleihen. Die von Rimski-Korsakow überarbeiteten Werke Mussorgskis sind jedoch in gewisser Weise neue Werke, die das Ergebnis der gemeinsamen Arbeit zweier großer Komponisten sind und sich stilistisch erheblich vom Original unterscheiden.

In der Sowjetzeit wurde eine Gesamtausgabe von Mussorgskis Werken in Angriff genommen, die der Musikwissenschaftler P. A. Lamm aus den Manuskripten des Autors restaurierte. Im Jahr 1928 wurde die Oper „Boris Godunow“ in Leningrad und später in einigen anderen Städten in ihrer ursprünglichen Form aufgeführt. Dies war ein großes Ereignis im musikalischen und gesellschaftlichen Leben. Zum ersten Mal

kannte ein breites Publikum die Oper so, wie sie vom Komponisten konzipiert worden war, mit der Szene in der Basiliuskirche (die in allen früheren Inszenierungen weggelassen worden war) und ohne die von Rimski-Korsakow vorgenommenen Änderungen und Auslassungen im Notentext.

Eine andere Version von „Boris Godunow“ erschien in unserer Zeit. Sie wurde vom größten sowjetischen Komponisten, Dmitri Schostakowitsch, geschrieben, der Mussorgski mit viel Liebe studiert hatte. Im Gegensatz zu Rimski-Korsakow behielt Schostakowitsch die ursprüngliche Musik unangetastet bei und änderte nur die Orchestrierung.

Auch das zweite Volksmusikdrama, „Chowanschtschina“, hat in diesen Tagen eine neue Wendung genommen. Da es nicht von Mussorgski orchestriert wurde, konnte es lange Zeit nur in der Fassung von Rimski-Korsakow aufgeführt werden.

Schostakowitsch hat es ebenfalls neu instrumentiert, wobei er sich auf Mussorgskis Original stützte und die von Rimski-Korsakow freigegebenen Episoden restaurierte.

In diesem Kapitel werden wir uns die Werke ansehen. Mussorgskis Werke in ihrer ursprünglichen, vom Autor verfassten Fassung.

### **Kammervokalwerk**

Die Lyrik selbst nimmt in Mussorgskis Vokalwerken einen vergleichsweise geringen Platz ein, obwohl er einige reizvolle lyrische Lieder schrieb (z. B. „Wo bist du, kleiner Stern?“ oder „An dem Don ein Garten blüht“). Der Zyklus „Ohne Sonne“ ragt aus dem vokalen Vermächtnis des Komponisten als einzigartiges Beispiel für eine Erzählung von persönlichen, zutiefst intimen Gefühlen heraus. Größtenteils schrieb Mussorgski nicht über sich selbst. Als neugieriger Beobachter verkörperte er Bilder von Menschen verschiedener Stände, Altersgruppen und Charaktere, er schilderte Episoden des Alltagslebens, akute dramatische Zusammenstöße. Daher sind seine Werke vor allem in Gattungen wie Monolog-Erzählung, Monolog-Bühne, Ballade oder einer ihr nahestehenden Form der dramatischen Erzählung entwickelt worden, die neben den Worten des Autors auch die direkte Rede der Schauspieler einschließt.

Das sozial denunziatorische Thema bestimmte die Hauptrichtung von Mussorgskis Vokalkunst. In einigen Werken erreicht der Komponist eine wahrhaft tragische Kraft. In anderen Werken wirft er im Gewand eines Scherzes oder einer scheinbar unschuldigen Skizze des Alltagslebens die brennenden Fragen des modernen Lebens auf. Die Satire nimmt in Mussorgskis Vokalmusik einen wichtigen Platz ein.

**„Volksbilder“ aus den 60er Jahren.** Allen „Volksbildern“ liegt eine Geschichte zugrunde. Sie sind als Monologe geschrieben, d. h. sie werden nicht im Namen des Autors, sondern im Namen eines bestimmten Schauspielers gesprochen. Der Zuhörer kann sich das Bild des Sprechers, seinen Charakter, seine Gefühle und seine soziale Zugehörigkeit deutlich vorstellen.

Nicht alle „Bilder“ sind in ihrer künstlerischen Konzeption homogen. Einige stellen die Unterdrückung der Bauernschaft in einer allgemeineren Form dar (z. B. als Reflexion über das Los des Bauern oder als Bericht eines Bauern über sein Leben im Allgemeinen), während andere eine kleine Episode, ein bestimmtes Ereignis des täglichen Lebens darstellen.

Die erste Gruppe umfasst hauptsächlich Werke, die auf poetischen Texten von Nekrassow, Schewtschenko, Ostrowski und anderen zeitgenössischen Autoren basieren. Die Texte für die zweite Gruppe von Werken wurden von Mussorgski selbst

verfasst. Der Komponist schrieb die Texte zu jenen Anlässen, bei denen er seine unmittelbaren Eindrücke von Episoden und Geschehnissen, die er im Leben erlebt hatte, zum Ausdruck bringen wollte.

Zu den Werken der ersten Gruppe gehören „Kallistrat“ und „Das Wiegenlied Jeromuschkas“. Beispiele für den zweiten Typus sind „Das Waisenkind“, „Der Gernegroß“ (*Der Spottvogel*, „*Der Gassenjunge*“) und einige andere.

„**Kallistrat**“. Das Gedicht von Nekrassow, das die Grundlage des Liedes bildet, erzählt vom harten Leben eines armen Bauern. Erzählt wird sie in der Person von Kallistrat. Zunächst erinnert sich der Bauer daran, wie seine Mutter über seiner Wiege sang und ihm Glück versprach. Dann stellt er dies der Realität gegenüber. Die Erzählung ist von Ironie geprägt. Kallistrat spricht mit bitterem Spott über seine Notlage.

Die eklatante Kluft zwischen dem Traum der Mutter und dem realen Leben Kallistrats war Mussorgskis Ausgangspunkt für die Idee des Gedichts in der Musik. Die musikalische Form basiert auf der wiederholten Gegenüberstellung von stark kontrastierenden musikalischen Episoden. Zunächst erklingen ein zartes und liebliches Wiegenlied und die breite Melodie eines langen Liedes; Kallistrats Beschreibung seines Lebens wird von einer kühnen Musik mit Tanzcharakter begleitet, die den spöttischen und ironischen Ton der Geschichte unterstreicht. Um diesen Kontrast noch stärker zu unterstreichen, wiederholt Mussorgski am Ende des Liedes die Worte des ersten Teils<sup>1</sup> und damit auch Fragmente der lyrischen Melodie.

<sup>1</sup> Diese Wiederholung findet sich nicht in Nekrassows Gedicht.

Im Schlussteil wechseln sich lyrische und opernhafte Phrasen, die an das Bild der Mutter und ihren Traum erinnern, mit tänzerischen und spöttischen Phrasen ab (eine Stakkato-Phrase des Klaviers in einem ähnlichen, fast neckischen oberen Register beschließt das Lied). Damit unterstreicht Mussorgski die Idee, dass die Hoffnung eines armen Mannes auf Glück unrealistisch ist.

Es gibt eine bewusste Diskrepanz zwischen der Bedeutung der Worte und dem Ton der Geschichte im ersten Teil des Liedes. Wenn Kallistrats hartes Leben mit Spott erzählt wird, wird die Geschichte der hellen Ambitionen seiner Mutter in traurigen Tönen gemalt.

Ab den ersten Takten der Klaviereinleitung etabliert sich ein gemessener, monotoner Rhythmus in der Musik; derselbe Gesang wird hartnäckig vor dem Hintergrund des unveränderlichen Orgelpunktes der Tonika wiederholt. Die für ein Bauernlied charakteristische Vereinheitlichung von Zeichen verschiedener Tonarten innerhalb der Melodie (siehe den Wechsel von H und His, D und Dis) verleiht dem Wiegenlied ein ausgeprägtes bäuerliches Kolorit. Gleichzeitig nutzt der Komponist diese modalen Gegenüberstellungen auf subtile Weise, um ein eigentümliches Gefühl des Zögerns und Flimmerns zu erzeugen und ein bedrückendes Gefühl von Melancholie und Verzagtheit auszudrücken.



## Allegro tranquillo

Die traurige Stimmung bleibt auch dann bestehen, wenn die Stimme ihre Erzählung mit einer breiten Melodie beginnt, die an den nachklingenden Gesang von Bauernliedern erinnert; sie löst sich auch dann nicht ganz auf, wenn die Worte der Mutter „Du wirst glücklich sein, Kallistratuschka“ in einem leuchtenden A-Dur gesungen werden.

Im Kontrast zur trauernden Melodie des Anfangs wird die ironische Bedeutung von „Und es geschah nach Gottes Willen“ besonders deutlich. Hier werden die Intonationen des Kirchengesangs humorvoll parodiert.

In „Kallistrat“ gibt Mussorgski ein Beispiel für eine wirklich kreative Nutzung der Ausdrucksmöglichkeiten des Volksliedes. Indem er den gesamten Monolog in freier Form organisierte, gelang es dem Komponisten, die musikalische Einheit durchgehend zu bewahren, indem er die für das Volkslied typische Variante der Entwicklung anwandte. Jede neue Episode der Geschichte hat ihre eigene Melodie, aber gleichzeitig ist jede dieser Melodien intonatorisch mit der vorangegangenen verbunden und fließt direkt aus ihr heraus. Schon die erste der „fröhlichen“ Hymnen ist eine freie Variation über die Melodie des Wiegenliedes in A-Dur.

71 **Tranquillo** (колыбельная)

а)

«Бу — дешь — счаст — лив, Ка — ли — стра — гуш — ка!»

б) (тог же темп) *mf*

Нет счаст — ли — вей, нет при — го — жей,

Später entstehen mehr und mehr neue melodische Formationen, die auf einer freien intonatorischen Entwicklung basieren.

Der Einfluss des bäuerlichen Pessimismus auf die musikalische Sprache von „Kallistrat“ spiegelt sich auch in der weit verbreiteten Verwendung der Untertonpolyphonie wider. In der Klavierstimme erscheint ein ganzes Netz von ausdrucksvollen Untertönen. Im Tanzteil besteht die Begleitung aus wechselnden Figuren, die in ihrem Klang an traditionellen instrumentalen Humor erinnern. Sie unterstreichen den flotten, verwegenen und spöttischen Charakter der Melodie.

Das innovative Wesen von „Kallistrat“ zeigt sich also nicht nur in der Thematik des Werks (einer wahrheitsgetreuen Darstellung des Lebens der unterdrückten Bauernschaft), sondern auch in der künstlerischen Methode (in Gogols Worten ist es „das für die Welt sichtbare Lachen und die für sie unsichtbaren Tränen“) und in der musikalischen Sprache, die auf der Grundlage einer freien und kreativen Nutzung der Ausdrucksmerkmale der bäuerlichen Musikkunst entstanden ist.

„**Das Wiegenlied Jerjomuschkas**“. Auch dieses Lied basiert auf dem Text von Nekrassow. Auch hier wird das gleiche Thema des Schicksals eines armen Bauern aufgegriffen und ein trauriger Refrain erklingt über der Wiege des in Dunkelheit und Armut geborenen Kindes. Nur drückt das Lied diesmal nicht den naiven und vagen Traum der Mutter vom Glück aus: hier (das gesungene Wort lautet, dass Unterwürfigkeit und Aufmüpfigkeit Jerjomuschka helfen sollen, „die Welt“ zu betreten) verwendete Mussorgski eine Passage aus dem Gedicht „Ein Lied für Jerjomuschka“, nämlich die Worte des von der alten Bäuerin gesungenen „hässlichen“<sup>1</sup> Wiegenliedes, die die dumpfe Anbetung des dunklen, bedürftigen und versklavten Volkes durch die Herren<sup>2</sup> ausdrücken.

<sup>1</sup> So heißt es in dem Gedicht.

<sup>2</sup> Der Text des Originals wurde in dem Lied erheblich verändert.

Durch den Verzicht auf den Text des zweiten Wiegenliedes, der in demselben Gedicht einen Aufruf zum aktiven Kampf gegen das Böse in der Gesellschaft enthielt, könnte es den Anschein haben, als habe Mussorgski die Ideen von Nekrassow entstellt und den ideologischen Gehalt des Liedes reduziert. Der Komponist schuf jedoch auf der Grundlage des kurzen poetischen Auszugs ein völlig eigenständiges und vollendetes Werk, das in seiner ideologischen Tendenz nicht im Widerspruch zu Nekrassows Gedicht steht, obwohl es in vielerlei Hinsicht nicht mit ihm übereinstimmt.

Das Lied beginnt mit dem kurzen Terzett-Refrain „Eiapopeia!“, der während des gesamten Liedes eine äußerst wichtige Rolle spielt. Er wird als sich ständig wiederholender Refrain verwendet. Der Refrain steht nicht im Text von Nekrassow

und wurde von Mussorgski wegen der besonderen Bedeutung, die diese musikalische Intonation für die Gesamtidee hat, eingefügt.

Das „Eiapopeia!“ ist der musikalische Keim, aus dem die breite und ausdrucksstarke Melodie des gesamten Liedes erwächst. Um sich selbst davon zu überzeugen, vergleichen wir den Anfang:

72 *Moderato assai*

*Moderato assai* *p* Ба \_ ю бай, бай, *pp*

mit den folgenden Passagen:

а)

[тот же темп]

Музыкальный фрагмент (а) представляет собой вокальную партию и фортепиано-сопровождение. Вокальная партия начинается с ноты G4, за которой следуют ноты A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Фортепиано-сопровождение начинается с аккорда G4-B4-D5, за которым следуют аккорды A4-C5-E5, B4-D5-F5, C5-E5-G5, B4-D5-F5, A4-C5-E5, G4-B4-D5. Динамиком обозначено *p*.

Ни — же то — нень — кой бы — ли — ноч — ки

б)

[тот же темп]

Музыкальный фрагмент (б) представляет собой вокальную партию и фортепиано-сопровождение. Вокальная партия начинается с ноты G4, за которой следуют ноты A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Фортепиано-сопровождение начинается с аккорда G4-B4-D5, за которым следуют аккорды A4-C5-E5, B4-D5-F5, C5-E5-G5, B4-D5-F5, A4-C5-E5, G4-B4-D5. Динамиком обозначено *p*.

Си\_ла ло\_мит и со\_по — муш\_ку, по\_кло\_нись по — ни\_же ей,

в)

[тот же темп]

Музыкальный фрагмент (в) представляет собой вокальную партию и фортепиано-сопровождение. Вокальная партия начинается с ноты G4, за которой следуют ноты A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Фортепиано-сопровождение начинается с аккорда G4-B4-D5, за которым следуют аккорды A4-C5-E5, B4-D5-F5, C5-E5-G5, B4-D5-F5, A4-C5-E5, G4-B4-D5. Динамиком обозначено *mf*.

В лю\_ди вый\_дешь\_все с вель\_мо\_жа\_ми ста\_нешь\_дру\_же\_ство во\_дять,

Wir können sehen, dass der Refrain „Eiapoepia!“ während des gesamten Liedes kontinuierlich gespielt wird, manchmal offen (im Refrain), manchmal verdeckt (in den Zwischenepisoden, wenn sich die Melodie frei entwickelt).

Der Grund für diese beharrliche Wiederholung ist nicht nur, dass sie dem Charakter eines Wiegenliedes entspricht. Diese Intonation enthält Merkmale einer anderen Volksliedgattung, nämlich des Klageliedes oder der Lobeshymne. Mussorgski verwendete in seinen Werken oft die Intonation der Volksklage als Ausdruck der tiefen Trauer über schreckliche nationale Tragödien. Das tat er auch diesmal.

Der düstere Ton, in dem jeder Satz des Haupthymnus gefärbt ist, kommt nicht von ungefähr. Schon zu Beginn wird dies durch die meisterhafte Nutzung der klanglichen Möglichkeiten des Klaviers erreicht (tiefe Lage, Verdoppelung der Gesangsmelodie in Terzen, chromatische Zweitstimmen im Bass).

Die mittleren Episoden sind von der Stimmung her unterschiedlich. Die erste Episode (siehe Beispiel 73a) ist mit ihrem melancholischen Charakter dem Refrain sehr nahe. Die Intonation der zweiten Episode (siehe Beispiel 73b) weist einen leichten Hauch von Bitterkeit und Ironie auf. Die Melodie ist mit halb rezitativen Intonationen und einer abgehackten synkopischen Begleitung gefüllt, und die Worte „Verneigt euch vor ihr“ werden betont (das melodische Muster ist so, als ob es eine gedemütigte Verneigung wiedergibt).

Die dritte Episode (siehe Beispiel 73c) unterscheidet sich von den anderen durch ihren aufgeklärten Charakter (große, sanfte Bewegung der Melodie, transparente Klangfarbe des mittleren und hohen Klavierregisters). Das leuchtende Bild wird jedoch durch die anschließende, äußerst düstere Durchführung des Refrains, der wie ein schweres Stöhnen klingt, zerstört. Der Satz gerät ins Stocken. Die Chromatisierungen, die Gegenüberstellung von Dur- und Moll-Harmonien, verstärken das Gefühl der bedrückenden Düsternis.

Der schwermütige Charakter des Liedes und die Intonation von Klage und Wehklagen, die es durchzieht, lassen es als mehr als ein einfaches Wiegenlied erscheinen. Es ist eine schwermütige Reflexion über das künftige Schicksal eines Mannes, der in Armut und Machtlosigkeit geboren wurde; es ist ein Klagelied für einen Mann, dessen Schicksal es ist, sein Haupt vor den Machthabern zu beugen.

Mussorgski komponierte ein Werk, das in der Seele des Zuhörers einen Protest gegen die Verletzung der Menschenwürde hervorruft. Mit einem ironischen Unterton in der Intonation verurteilte er das schäbige Gerede von der Notwendigkeit, die Macht zu verehren, und mit dem düsteren Schluss des Liedes entlarvte er die leeren Hoffnungen auf ein leichtes Leben von der Gnade des Adels.

In der Musik der soeben analysierten Werke dominiert der Gesang, der sich auf bestimmte Gattungen des Volksliedes (Tänze, Wiegenlieder) stützt. Dies ist bei der zweiten Gruppe der „Volksbilder“ nicht der Fall.

In dem Bestreben, die Bilder und Situationen, die ihm vorschwebten, in ihrer ganzen Frische und Einzigartigkeit darzustellen, gab Mussorgski hier die charakteristischen Merkmale der Sprachintonation verschiedener Personen wieder und erreichte so eine außerordentliche Lebendigkeit seiner Porträtskizzen. Das Rezitativ wurde zum wichtigsten Ausdrucksmittel. Konzipiert als Ansprache dieses oder jenes Charakters an einen imaginären Gesprächspartner, erlauben diese „Volksbilder“ dem Zuhörer, sich nicht nur den Sprecher, sondern auch die sich entwickelnde Handlung, manchmal sogar das Aussehen und Verhalten der Person, an die die Rede gerichtet ist, lebhaft vorzustellen. Auch die Zuhörer können sich den Ablauf der Handlung vorstellen, manchmal sogar das Aussehen und das Verhalten der Person, mit der sie sprechen.

**„Das Waisenkind“.** In diesem Werk porträtiert Mussorgski "ein einsames, obdachloses Kind, das einen Passanten um Almosen bittet.

Der Komponist erreicht eine lebendige Vitalität durch die getreue Wiedergabe von Sprachintonationen.

Als er die Worte komponierte, hatte er wahrscheinlich bereits eine klare Vorstellung von der Melodie, in die sie eingebettet werden sollten. Der metrische Aspekt des Textes ist äußerst aufschlussreich. Die Wörter sind so zusammengesetzt, dass auf die erste betonte Silbe stets zwei (manchmal sogar drei) unbetonte folgen:

Mein lieber Herr,  
mein lieber, guter Herr...  
oder  
Gnädiger Herr!

Es kommt dem Charakter der bäuerlichen Sprache der damaligen Zeit sehr nahe. Es eignet sich auch besonders gut für die Intonation einer Bitte, einer Klage oder eines klagenden Lamentos. Mussorgski verlängerte die betonten Silben rhythmisch und machte sie in einigen Fällen zu den melodischen Höhepunkten der Refrains. Akribisch arbeitete er die dynamischen Schattierungen innerhalb der einzelnen Phrasen aus und wies auf die Notwendigkeit hin, die perkussiven Klänge zu betonen. So wurde die Intonation des Flehens noch deutlicher.

74 Allegro assai

Ба - рин мой ми - лень\_ный,  
Ба - рин мой доб - рень\_кий, сжа\_ль - ся над бед - нень\_ким,  
горь\_ким, без - дом\_ным си - ро - точ\_кой. Ба - ры\_нуш\_ка!

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro assai'. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *sf*, *p*, and *pp*. The lyrics are in Russian and describe a peasant's plea to his landlord.



М. П. МУСОРГСКИЙ  
M. P. MUSSORFSKI



А. П. БОРОДИН  
A. P. BORODIN



So wie in „Das Wiegenlied Jerjomuschkas“ die Melodie des gesamten Liedes aus der ersten Hymne erwächst, hat die Melodie von „Das Waisenkind“ ihre Grundlage in der ersten Intonation (siehe die ersten beiden Takte von Beispiel 74). In den beiden folgenden Takten wird sie bereits in einer leichten Abwandlung wiedergegeben. Später, wenn sich die Phrase verlängert und das melodische Muster komplexer wird, beginnt die Melodie abwärtsgerichtete Wendungen zu haben, die an den ersten Satz erinnern. Auf diese Weise gelingt es dem Komponisten, die Einheit des musikalischen Ganzen trotz der Vielfalt der vokalen Nuancen zu bewahren.

Gleichzeitig spiegelt die Musik die allmähliche Veränderung des Gemütszustands des Sprechers wider. Sie beginnt mit einer demütigen und vertrauten Bitte, die mal zaghaft, mal eindringlich ist und mit dem traurigen Ausruf „Gnädiger Herr!“ endet.

Später macht der Wunsch, ein offenes Ohr für den gleichgültigen Herrn zu finden, das Waisenkind wortgewaltig und zwingt es dazu, neue Details in seine Unglücksgeschichte einzufügen. Der Komponist nuanciert den Inhalt der Worte mit den klanglichen Möglichkeiten des Klaviers. Mit den Worten „Durch Kälte, durch Hunger...“ - der Übergang der Melodie in eine tiefe Lage mit Oktavverdoppelungen unterstreicht den düsteren Charakter des Textes; noch bedrohlicher sind die schweren parallelen Terzen bei „Schelten und Schlagen“. Je weiter der Satz fortschreitet, desto eiliger und ängstlicher wird die Rede des Kindes. Die Bewegung beschleunigt sich, die Klangfülle intensiviert sich. Die allgemeine Steigerung führt zum letzten Gesang, der dieses Mal am dramatischsten klingt. Es ist ein verzweifelter Schrei, der demjenigen nachgeworfen wird, der weggeht. Die Melodie erreicht hier zum ersten Mal ihren Höhepunkt - den Ton F im Fortissimo. Plötzlich folgt das Pianissimo - eine eindringliche psychologische Note: das Kind spricht das Ende der Phrase aus, als würde es Tränen schlucken. Der dominante Hauptpunkt, der erst in den letzten beiden Takten auftaucht, bleibt unaufgelöst. Der Monolog bricht ab: ein leidenschaftliches Flehen blieb erfolglos...

**„Der Gernegroß“.** Auf den ersten Blick scheint der Inhalt von „Der Gernegroß“ nichts mit dem gesellschaftlich aufgeladenen Thema zu tun zu haben. Es scheint eine einfache Alltagsszene zu zeigen: ein Straßenjunge, der eine hässliche, gebrechliche alte Frau mit seinem Spott belästigt. Doch hinter dem sichtbaren Lachen verbirgt sich der Schmerz der armen, gedemütigten und wehrlosen alten Frau, deren Gesicht durch die Worte des schelmischen Jungen so deutlich umrissen wird. Unter der unbedeutenden Begebenheit konnte Mussorgski die Tragödie eines einsamen, mittellosen Alters sehen. Was das musikalische Porträt des kleinen Straßenjungen angeht, so gehört er in puncto Brillanz und Präzision zu den herausragenden Typen in Mussorgskis Typengalerie. Überbordende Energie, spielerischer Humor und Erfindungsreichtum - das sind die Eigenschaften, die der Komponist seinem jungen Protagonisten verliehen hat und die in der lebhaften und nuancenreichen musikalischen Sprache zum Ausdruck kommen.

Da es sich um einen Monolog handelt, ist „Der Gernegroß“ noch mehr als „Das Waisenkind“ mit den Merkmalen einer dramatischen Handlung ausgestattet.

„Der Gernegroß“ ist eines der rhythmisch eigenartigsten Werke Mussorgskis. Der Gesamtcharakter der musikalischen Bewegung - 5/4 in schnellem Tempo - entspricht dem Charakter sowohl der Rede als auch der Bewegungen des Gernegroß. Der Eindruck des Ungestüms wird dadurch verstärkt, dass im gesamten Monolog das Prinzip der Entsprechung von einer Silbe des Textes zu einer musikalischen Dauer generell beibehalten wird. Das Ergebnis ist eine Art Kurzschrift.

Ohne den schnellen Satz auch nur einen Moment zu unterbrechen, sondern indem er das rhythmische Muster unendlich variiert und die Länge der einzelnen Phrasen verändert, erreicht Mussorgski eine bemerkenswerte Lebendigkeit in der Darstellung der Handlung. Bereits die erste musikalische Zelle (siehe Beispiel 75) zeigt das Bild in Bewegung. Mit einem allgemeinen Crescendo „steigt“ die Melodie rasch nach oben. Der „schleichende“ Charakter der melodischen Bewegung in den Sekunden wird in den ersten Takten durch die Ligen zwischen den ersten und zweiten Vierteln unterstrichen. Dies spiegelt die besondere Vorsicht und Schüchternheit des Jungen bei seinem ersten Versuch wider, sich seinem Opfer zu nähern. Im letzten Takt gibt es einen rhythmischen Ruck; der trotzig-eilige Ruf „Dreh dich um!“ wird eilig und mit einer plötzlichen Beschleunigung des Tempos vorgetragen, und die anschließende Pause bricht die Bewegung abrupt ab: der Junge springt gekonnt zur Seite. Der gesamte Monolog besteht aus einer Reihe ähnlicher Episoden, die auf dem Prinzip der Eskalation und Unterbrechung aufgebaut sind und jeweils einem weiteren boshaften Schlag gegen die alte Frau entsprechen.

75 Allegro

trattillo

*p*

Ох, ба-уш-ка,

*pp*

*p*

*cresc.*

*f* accel.

ох род-на-я, рас-кра-са-вуш-ка, о-бер-нись!

*cresc.*

*f* *sf*

Nach und nach wird das Verhalten des Jungen immer widerspenstiger. Er weicht den Schlägen des Stocks geschickt aus und ist unerbittlich in seinen Scherzen und Sticheleien. Die Aufbauphasen werden länger, die Abbrüche und Pausen immer seltener. Die Melodie, die Harmonie, der Rhythmus und die Klavierstruktur sind sehr abwechslungsreich, da die Musik all die neuen Bilder und Vergleiche widerspiegelt, die die unermüdliche Fantasie des Jungen hervorruft.

„Der Gernegroß“ schließt mit einem ungestümen, wirbelnden Satz.

**Satire der 60er Jahre. „Der Seminarist“.** Der Autor des Textes ist Mussorgski. „Der Seminarist“ ist den „Volksbildern“ in vielerlei Hinsicht ähnlich. Es handelt sich um

eine Monolog-Skizze, die die Psychologie und das soziale Erscheinungsbild des Protagonisten getreu wiedergibt. Die humoristische Wirkung wird nicht durch eine absichtliche Übertreibung lächerlicher Züge erzielt, sondern durch die Komik der Situation, wie sie aus dem Leben gegriffen dargestellt wird.

Der junge Mann ist gezwungen, Latein zu pauken, das im Seminar ein Pflichtfach ist, obwohl es für die praktische Arbeit des einfachen Klerus nicht notwendig ist. Dieses stumpfe Pauken von Latein ist bezeichnend für die Absurdität, die Sinnlosigkeit des gesamten Systems der Seminarerziehung.

Das Pauken wird von Zeit zu Zeit unterbrochen. Die Gedanken des Seminaristen wandern weit weg. Das Bild der rotwangigen Stescha, der Tochter des Pfarrers, blitzt vor seinen Augen auf; Unmut kommt auf bei der Erinnerung daran, dass er vom Pfarrer einen dreifachen „Segen“ erhalten musste, weil er Stescha während des Gottesdienstes zugezwinkert hatte...

Mussorgski baut den Monolog auf der Gegenüberstellung der monotonen, hämmernden Intonation (meist auf einem Ton) mit dem breiten Gesang auf, der die Träume des Seminaristen prägt. Anfangs ist der Gegensatz geradezu ein Duett; dann, als sich die Gedanken des Protagonisten immer weiter vom Lateinischen entfernen, beginnt die Gesangsmelodie die skandierende Intonation immer häufiger zu verdrängen.

Diese Melodie ist schwungvoll, energisch und jugendlich. Sie charakterisiert treffend einen gesunden, lebensfrohen, einfältigen Jungen. Wie Stassow richtig bemerkte, gehört der junge Seminarist zu den „ländlichen, außerstädtischen und provinziellen Menschen“. Dies erklärt das Vorhandensein von volksliedhaften Intonationen in der Musik.

Bei der Entwicklung der Melodie liefert Mussorgski ein raffiniertes Detail, das dem Bild des Seminaristen eine besondere Charakteristik verleiht: in der Melodie, die immer noch breit und energisch ist, tauchen Wendungen des orthodoxen Kirchengesangs auf (siehe Beispiel 76 Gesänge in Takt 5, begleitet von akkordischen Parallelen des Klaviers, und auch der große Schlussgesang in den Takten 7-13).

76 [Allegro moderato]

*ff*

Ах ты Сте\_ша, мо\_я Сте\_ша, так те\_бя рас\_це\_ло\_вал бы,

*ff*

креп\_ко-на\_креп\_ко к серд\_цу при\_жап был

*dim.* *mf*

*dim.* *mf* *dim.* *p*

Die Verflechtung der lyrischen Intonation des Seminaristen mit seiner gewohnten Intonation des Kirchengesangs verleiht seiner Charakterisierung eine humorvolle Note. Die folgende Episode, die einen Vorfall während eines Gottesdienstes („und am Vorabend eines Gebets“) schildert, ist ganz auf die Intonation des kirchlichen Lebens ausgerichtet.

Als die ursprüngliche Melodie <sup>1</sup> („Der verdammte Herr Pfarrer hat alles überprüft“) wiederkehrt, erklingt sie mit Wut und Verzweiflung im Mund des Seminaristen.

<sup>1</sup> „Der Seminarist“ ist in einer nahezu dreisätzigen Form geschrieben. Die äußeren Sätze stehen in f-Moll, der mittlere in F-Dur.

Am Ende des Monologs beginnt der junge Mann, als wäre er plötzlich wieder bei Bewusstsein und wolle die verlorene Zeit aufholen, die müden lateinischen Worte erneut mit Wut herauszuposaunen.

Stassow schrieb: „Für den oberflächlichen und zerstreuten Zuhörer ist Mussorgskis „Der Seminarist“ lediglich ein Objekt der Belustigung, ein Objekt des fröhlichen Lachens. Wem aber die Kunst eine wichtige Schöpfung des Lebens ist, der wird auch mit Entsetzen auf das blicken, was in der ‚lächerlichen‘ Romanze dargestellt wird. Das junge Leben, das in einem lächerlichen eisernen Kragen gefangen ist und dort vor Verzweiflung schlägt, - Welch eine düstere Tragödie! Und derjenige in Mussorgskis Romanze - ein frischer, gesunder junger Bursche, noch süß und interessant, humorvoll und fröhlich - wird bald verdummen, seine vitalen Farben werden verblässen, und er wird eine seelenlose, unbeholfene Puppe sein.“

In diesen Worten offenbart Stassow die tiefe soziale und denunziatorische Bedeutung des Werks.

„**Der Klassiker**“ (Text von Mussorgski). Es handelt sich um eine Verhöhnung des berühmten Musikers A. S. Faminzyn, eines erbitterten Feindes der „Mächtigen Handvoll“, der in der Presse immer wieder die innovativen Werke junger Komponisten angriff. Mussorgski stellte Faminzyn als scheinheiligen Heuchler dar, der unter dem Deckmantel, für die klassische Reinheit der Kunst zu kämpfen, jede neue Idee verfolgt. Um dieses Bild satirisch zuzuspitzen, griff der Komponist zu einer musikalischen Parodie<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Die Parodie ist eine in der satirischen Poesie weit verbreitete Technik. Sie besteht darin, dass der Autor Ausdrücke oder die äußere Form eines bekannten Werks verwendet oder einen bestimmten Stil nachahmt, aber die vertraute Form durch eine neue Bedeutung ersetzt und den ernsten Inhalt durch einen Scherz ersetzt. Das Ziel einer solchen Technik kann darin bestehen, den Gegenstand der Nachahmung, ein einzelnes Werk oder eine ganze Kunstrichtung, lächerlich zu machen. Die Aufgabe kann aber auch darin bestehen, dieses oder jenes Phänomen des Lebens oder eine bekannte Person zu krönen, indem man die Diskrepanz zwischen ihrer eigenen Nichtigkeit und dem erhabenen Ton, in dem von ihr gesprochen wird, hervorhebt. In diesem Fall, im „Klassiker“, verfolgte Mussorgski genau dieses Ziel.

Die Worte, mit denen sich der Held selbst als Verfechter von Einfachheit, Bescheidenheit, Höflichkeit usw. bezeichnet (die letzten Teile des dreiteiligen Werks) sind mit Musik unterlegt, die dem Stil der Wiener Klassik des 18. Jahrhunderts nahe steht. Einige Wendungen erinnern mit ihren Verbeugungen und Kniebeugen an ein Menuett. Charakteristisch für die Musik des 18. Jahrhunderts ist auch eine Kette von Registern, die eine sanft absteigende melodische Phrase bilden, die am Ende mit

einer melismatischen Figur verziert ist, sowie eine ausgedehnte Kadenzformel mit einem Triller auf der dominanten Harmonie.

77 [Andantino, tranquillo]

а) *p* *p*

я скро\_ мен, веж\_ лив, я пре\_ кра\_ сен,

б) *cresc.* *dim.* *p* *sf*

я чи\_ стый клас\_ сик, я уч\_ тив.

Die Diskrepanz zwischen der klassischen Strenge, der Ernsthaftigkeit der Intonation und dem leeren Inhalt der Worte erzeugt eine pompöse und komische Wirkung. Mussorgski nutzte auch das Menuett (siehe z. B. den Anfang und den Schluss des Monologs), um die Sprechweise des Protagonisten mit Würde und Struktur zu umreißen. Die rhythmische Anspannung auf der ersten Silbe der Worte „bescheiden“ und „höflich“ vermittelt die Sehnsucht des „Klassikers“ nach Einsicht, der versucht, jedes Epitheton, mit dem er sich vorstellt, „auszukosten“. Es ist kein Zufall, dass die Worte „Ich bin schön“ ein Teil der Verzierung sind. Das ist wie ein Ausdruck der Freude an seiner eigenen Person. So entsteht das Bild eines narzisstischen, lächerlichen und altmodischen Mannes, der mit pompöser Wichtigkeit über Wahrheiten spricht, die niemand braucht.

Im mittleren Teil des Monologs schimpft der „Klassiker“ über die zeitgenössischen Musiker. Die Musik ist nicht mehr ruhig und klar, sondern wird unruhig. Die Struktur wird komplexer, die Bewegung wird schneller, es tauchen die verfremdeten Harmonien auf. Dies ist ein Ausdruck des Entsetzens des „Klassikers“ über den bloßen Gedanken an moderne Musik, aber auch eine Art Bild dieser Musik selbst, das sich in seinem Geist widerspiegelt (die absteigende chromatische Akkordfolge in Sechzehnteln bei „Ihr Lärm, ihre schreckliche Unordnung“ usw. erinnert an das Thema aus dem symphonischen Bild „Sadko“ von Rimski-Korsakow).

Der Mittelteil schließt mit „In ihnen sehe ich den Sarg der Kunst“. Der Sprung der Stimme um einen Mollton nach unten mit einem plötzlichen Registerwechsel des Klaviers imitiert auf komische Weise den bedrohlichen Ton des Sprechers.

Danach kehrt das musikalische Material des ersten Satzes zurück und es herrscht wieder „klassische“ Klarheit.

In seinen Vokalwerken der 60er Jahre entwickelt Mussorgski die von Dargomyschski geschaffenen Gattungen (charakteristische Monologe, musikalische Porträts) weiter, verknüpft sie jedoch mit neuen Themen und verleiht ihnen neue musikalische Merkmale. Die von Dargomyschski geschaffenen Bilder von niederen Beamten und anderen Vertretern der städtischen Armen wecken Assoziationen mit den Figuren von Gogol, teilweise auch von Dostojewski. Mussorgskis „Volksbilder“ haben viel mit dem Werk Nekrassows gemeinsam.

In den Liedern der 60er Jahre waren bereits viele charakteristische Merkmale von Mussorgskis Musikstil zu erkennen. Vor allem die natürliche Harmoniebasis der Musik verleiht ihr eine lebendige nationale Originalität. Gleichzeitig wird die Besonderheit von Mussorgskis Sprache durch die ständige Interaktion von Lied- und Sprachelementen bestimmt. Bei allen Unterschieden, die zwischen den beiden oben beschriebenen Gruppen von „Volksbildern“ bestehen, ist es leicht zu erkennen, dass diese Wechselwirkung hier wie dort auftritt: Die Melodie wird durch sprachlich-expressive Intonationen bereichert, während das Rezitativ von liedhaften Elementen durchdrungen ist.

Die Rolle der Klavierbegleitung ist sehr wichtig. Das Klavier schattiert die Bedeutung der Worte, hilft, ihren verborgenen Sinn zu erraten, und „vollendet“ oft das, was in der Gesangsstimme ungesagt bleibt; es umreißt die Szene, bereichert die Geschichte oder Handlung mit lebendigen Bildern.

Mussorgski ging nicht von den traditionellen Arten der Instrumentalbegleitung aus, die für städtische Gattungen typisch sind. Der Komponist sättigte den Klavierpart mit liedhaften Elementen und lud das Klavier mit melodiosen Zweitstimmen auf, die sich mit der Gesangsmelodie vermischten („Kallistrat“, „Das Wiegenlied Jerjomuschkas“ und andere). Man kann auch eine Art von Klavierstruktur entdecken, die von der instrumentalen Volksmusik inspiriert ist (der Mittelteil von „Kallistrat“). Um die Lebendigkeit der Bilder zu verstärken, nutzte Mussorgski geschickt die farblichen und klanglichen Möglichkeiten des Klaviers (man denke an die düsteren Bässe in „Das Wiegenlied Jerjomuschkas“). Er unterschied sensibel die Ausdrucksmöglichkeiten der Klavierregister, der verschiedenen Akkordlagen und Anschläge.

**Dramatische Lieder der letzten Periode.** Unter den vielfältigen Vokalwerken der letzten Periode stehen die dramatischen Lieder auf Texte von Golenischtschew-Kutusow - die Ballade „Der Vergessene“ und „Lieder und Tänze des Todes“ - im Mittelpunkt.

Diese Werke setzen das Thema der sozialen Denunziation fort, das seinen Ursprung in den „Volksbildern“ der 60er Jahre hatte. In Bezug auf die künstlerische Methode ist dies jedoch eine neue Etappe in Mussorgskis Vokalwerk.

Nur ein einziges Werk - „Trepak“ aus den „Liedern und Tänzen des Todes“ - ist dem düsteren Elend der Bauernschaft gewidmet. Gleichzeitig wendet sich der Komponist der Anprangerung eines so furchtbaren gesellschaftlichen Übels wie des Krieges zu („Der Vergessene“, „Der Feldherr“), und er beginnt, sich zu Geschichten hingezogen zu fühlen, die nicht, wie es scheint, direkt mit Problemen der sozialen Ordnung verbunden sind. Er zeigt die persönliche Tragödie der Mutter, die ihr geliebtes Kind verliert („Wiegenlied“), und das junge Mädchen, das vom Glück träumt, aber an der Schwelle zum Leben stirbt („Ständchen“).

Es ist jedoch unschwer zu erkennen, dass all diese Werke, die der Darstellung verschiedener Aspekte des Lebens gewidmet sind, durch einen gemeinsamen Gedanken verbunden sind - über die Unvermeidbarkeit von Kollisionen zwischen dem natürlichen Streben des Menschen nach Glück und den Hindernissen, die ihm die unbarmherzige Realität in den Weg legt. In dem Bestreben, diesen Gedanken auf die Spitze zu treiben, hat Mussorgski alle seine Szenen auf den dramatischen Konflikt zwischen zwei extremen und polarisierten Ursprüngen - Leben und Tod - gegründet. Dadurch erhielten diese Werke einen wahrhaft tragischen Klang. „Der Vergessene“ und „Lieder und Tänze des Todes“ sind keine alltäglichen Skizzen oder „Bilder“ mehr. Es handelt sich um ein Lebensdrama, dessen tragische Essenz sich direkt offenbart und nicht durch alltägliche Komik überdeckt wird, wie es in den Werken der 60er Jahre manchmal der Fall war. Die Ergreifung der dramatischen Situationen brachte eine hohe Steigerung der in der Musik ausgedrückten Gefühle, ihrer Leidenschaft und Spannung mit sich.

**„Der Vergessene“.** In Zusammenarbeit mit dem Dichter Golenischtschew-Kutusow schrieb Mussorgski die Ballade „Der Vergessene“ unter dem Eindruck des gleichnamigen Gemäldes von Wereschtschagin<sup>1</sup>, das einen toten Soldaten auf einem leeren Schlachtfeld zeigt.

<sup>1</sup> W. W. Wereschtschagin, ein herausragender russischer Künstler, widmete einen beträchtlichen Teil seines Werks dem Thema Krieg. Er prangerte Angriffskriege an und lobte gleichzeitig den Mut und das Heldentum der einfachen Soldaten. Wereschtschagins Gemälde wurden nach dem Leben gemalt. Er unternahm ausgedehnte Reisen durch Russland und über dessen Grenzen hinaus und beobachtete die nationalen Befreiungskämpfe der kolonialen Völker Asiens. Um die harte, ungeschminkte Wahrheit über den Krieg erzählen zu können, war der Künstler bei vielen Gelegenheiten direkt an militärischen Aktionen beteiligt. Er wurde im russisch-türkischen Krieg zur Befreiung Bulgariens (1877-1878) verwundet und starb 1904 im Russisch-Japanischen Krieg, als das Schlachtschiff „Petropawlowsk“ explodierte. Der Krieg in Turkestan, den Wereschtschagin Ende der 60er Jahre persönlich beobachtete, war die Inspiration für seine berühmte Turkestan-Serie, zu der auch „Der Vergessene“ (1871) gehört. Die gesamte Serie wurde 1874 in Petersburg ausgestellt. Die wahrheitsgetreue Darstellung des durch den Krieg verursachten Leids der Bevölkerung sorgte für Verbitterung in reaktionären Kreisen im zaristischen Russland. Als Folge brutaler Schikanen zog sich Wereschtschagin von der Ausstellung zurück und zerstörte anschließend mehrere Gemälde, darunter auch „Der Vergessene“.

Im Vertrauen auf die Möglichkeit der Gegenüberstellung verschiedener Bilder, die Poesie und Musik bieten, erweiterten der Komponist und der Dichter den Rahmen der Handlung und verkörperten in visueller Form die Bilder, die in den Zuhörern beim Betrachten des Gemäldes des Künstlers entstanden waren. Sie kontrastierten das Bild des erschlagenen Soldaten mit dem Bild seiner jungen Frau, die ihr Kind in ihrem fernen Heimatdorf wiegt und ihr die Rückkehr ihres Vaters vorsingt, der in Wirklichkeit nicht mehr zurückkehren sollte... Die Einführung des kontrastierenden Bildes hat den Autoren geholfen, das tragische Wesen des Werkes noch deutlicher herauszuarbeiten. Der Kontrast wird durch die Tatsache, dass es keine Übergänge zwischen den beiden Abschnitten gibt, noch deutlicher.

Die Ballade verbindet lebhaftes Drama mit Einfachheit und Zurückhaltung im Ausdruck. Die Musik ist von ernstem Kummer durchdrungen.

Die erste Episode ist in einem gemäßigten marschartigen Satz geschrieben. In Verbindung mit der düsteren Tonalität in es-Moll entsteht so von Anfang an ein schwermütiger und feierlicher Ton, der mit Bildern von Krieg und Heldentod in der Schlacht verbunden ist.

Die Erzählung klingt solide. Dahinter verbirgt sich jedoch ein leidenschaftlicher, schreiender Sinn für Empörung und Schmerz.

Der besondere, unnachahmliche Charakter der musikalischen Sprache ergibt sich aus dem Zusammenspiel eines rigiden deklamatorischen Prinzips und einer gewissen rhythmischen Steifheit mit einer enormen melodischen Entfaltung. Der ziselierte und punktierte Rhythmus scheint die freie Bewegung der Melodie zu hemmen, die hartnäckig nach oben strebt und allmählich einen sehr weiten Bereich einnimmt. Man hat den Eindruck, dass die Melodie mit unglaublicher Spannung auf ihren Höhepunkt (in Es) zusteuert. Es entsteht der Eindruck einer großen inneren Kraft des Gefühls, die sich gegen die strenge Zurückhaltung des Ausdrucks stemmt. Wenn der melodische Scheitelpunkt schließlich erreicht ist, wird er als ein momentaner Durchbruch eines lange zurückgehaltenen Gefühls wahrgenommen. Unter dem Druck dieses Gefühls bricht die Symmetrie innerhalb der ersten sechssätzigen Struktur zusammen: der höchste Ton fällt auf das letzte Viertel des vierten Taktes. Die Betonung der Worte „nur er“ verleiht der Intonation eine besonders pathetische und expressive Qualität.



Он смерть на\_шел в кра\_ю чу\_жом, в кра\_ю чу\_жом, в бо\_ю с вра\_гом, но враг дру\_зья\_ми по\_ба\_жен, дру\_зья ли\_ку\_ют, толь\_ко он, на по\_ле бит\_вы по\_за\_быт, о\_дин ле\_жит.

*sf* *p* *pesante* *cresc.* *dim.*

Die harmonische Sprache der ersten Episode verbindet strenge Einfachheit mit klanglicher Schärfe, was den dramatischen Charakter der Musik noch verstärkt. In den ersten sechs Takten (siehe Beispiel 78) überwiegen beispielsweise Unisono-Oktav-Passagen, und die Harmonien sind nur spärlich umrissen. Doch schon hier finden sich scharfe Konsonanzen und Veränderungen (siehe z. B. das Auftauchen des Klangs A- die IV. erhöhte Stufe der Tonart).

Die Harmonie erreicht eine beträchtliche Spannung im zweiten der sechs Takte. Die Harmonien der kleinen Sekunden spielen eine bildhafte Rolle, indem sie die Worte über den Raben, der an der Leiche pickt, illustrieren, aber gleichzeitig die wachsende seelische Aufruhr widerspiegeln.

Die erste Episode bricht abrupt ab. Nach einer kurzen Pause beginnt ein neuer Abschnitt.

Die lyrische Liedhaftigkeit nimmt nun überhand. Doch auch hier weicht der Komponist nicht vom deklamatorischen Prinzip ab, was dazu beiträgt, dass die für die gesamte Ballade typische Strenge und Schlichtheit in diesem Abschnitt erhalten bleibt. Aber der Charakter der musikalischen Sprache ist nun ein ganz anderer. Der Rhythmus ist frei und fließend. Es gibt keine Abwandlungen und keine scharfen, stacheligen Harmonien mehr. Bestimmte Wörter werden im Sprechgesang ausgesprochen; zum Beispiel verleiht die melodische und rhythmische Betonung der zweiten Silbe in „weit weg“ dem ganzen Satz einen lyrischen, traurigen und herzlichen Ton.

Der Klavierpart wird zum Hauptträger der Liedhaftigkeit. Nach dem Prinzip der volkstümlichen Polyphonie umhüllt der Komponist die vergleichsweise spärlichen Intonationen der Stimme mit Unterstimmen der Begleitung. Hier verschmelzen die vokalen und instrumentalen Teile zu einem unauflösbaren Ganzen, ergänzen sich gegenseitig und erzeugen den Eindruck einer kontinuierlich fließenden liedhaften Melodie. Es entsteht ein Bild von ungewöhnlicher Reinheit und Poesie, das gleichzeitig von tiefer Traurigkeit durchdrungen ist.

Mussorgski offenbart die tragische Bedeutung dieser Episode auch durch die Einführung einer Ostinato-Figur im Bass (I.-V. Stufen der Harmonie), deren punktierter Rhythmus direkt mit dem thematischen Material des ersten Abschnitts verbunden ist und hartnäckig an das Bild von Krieg und Tod erinnert.

Auch die zweite Episode bleibt unvollendet.

Der Schluss ist intonatorisch mit dem ersten Satz verwandt. Allerdings erscheinen jetzt nur noch Fragmente der ursprünglichen Melodie. Die beeindruckende Kraft des letzten Satzes liegt gerade in seiner Kürze und Schlichtheit. Als Ausdruck des Entsetzens und der Erschütterung wird das Pianissimo durch eine Pause unterbrochen: „Und wer vergessen ist, liegt allein“. Die Struktur der Klavierstimme ist äußerst karg, aber ausdrucksstark. Das Erklingen der veränderten Harmonie in der tiefen Basslage ist düster; das Bild von Totenstille und Erstarrung wird durch die abschließende farbige Konsonanz zweier Dezimen erzeugt, die die Harmonie der Tonika darstellen.

**„Lieder und Tänze des Todes.“** Mussorgski machte den Tod selbst zur zentralen Figur des Zyklus und führte so ein Element der Fantasie in das Werk ein. Der Tod erscheint den Menschen verschiedener Stände und Altersgruppen und ändert ständig sein Aussehen. Eine solche Idee, wie auch der Name des Zyklus selbst, lässt leicht eine Verbindung zu einer bestimmten europäischen Kunsttradition erkennen, die auf das Mittelalter zurückgeht<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Im Mittelalter war der „Totentanz“ eine Art allegorisches Drama oder Prozession, in der der Tod die Hauptrolle spielte. Das Thema des „Totentanzes“ war in der bildenden Kunst mehrerer europäischer Länder besonders weit verbreitet (Bilder an den Wänden von Kathedralen und Klöstern, Gemälde, Stiche, Holzschnitzereien usw.). All diese Werke basierten auf der Idee der Gleichheit aller Menschen - vom Monarchen bis zum Armen - im Angesicht des Todes. Der Tod selbst wurde in verschiedenen Gestalten dargestellt: als Skelett mit einer Sense, als Bauer, als mächtiger Feldherr, der alle Menschen besiegt, oder als Musikant, der alle Menschen ohne Unterschied des sozialen Status zum Tanzen bringt. Ein bemerkenswertes Kunstdenkmal sind die Stiche von 58 Zeichnungen des größten deutschen Malers des 16. Jahrhunderts, Hans Holbein des Jüngeren, die den unerwarteten Tod von Vertretern verschiedener Stände und Berufe darstellen, die mit ihrer täglichen Routine beschäftigt waren.

Man sollte jedoch nicht denken, dass die Verwendung solcher Bilder durch den Komponisten mit einer Faszination für mystische Ideen verbunden war. Alle Szenen sind in ihrer Wahrhaftigkeit und Menschlichkeit überwältigend. In der Musik herrscht weder Weltabgewandtheit noch Resignation angesichts des Unvermeidlichen, sondern ein empörter Protest gegen das Böse und das menschliche Leid. Denn der Tod ist in diesem Fall nur eine figurative, verallgemeinerte Verkörperung all dessen, was das Glück der Menschen behindert, was ihnen Kummer und Elend bringt.

Der Tod erscheint den Menschen unter verschiedenen Masken, lockt sie durch Täuschung zu sich und verhöhnt sie. In „Das Wiegenlied“ kommt er, als wolle er ein krankes Kind einlullen, „besänftigen“, und entreißt es den Händen der Mutter; in „Das Ständchen“ singt er, in Gestalt eines Ritters, unter dem Fenster eines sterbenden Mädchens von der Liebe und beschwört in ihrer Phantasie verlockende Bilder des Glücks herauf; in „Trepak“ tanzt er einen fröhlichen Tanz mit einem stark betrunkenen Bauern, der sich in einem tief verschneiten Wald verirrt hat, und singt dann ein zärtliches Lied über den Sommer, die Ernte und die Zufriedenheit mit dem erfrorenen Mann. Und selbst in „Der Feldherr“ singt er, während er seinen Sieg über die in der Schlacht gefallenen Krieger feiert, ironisch von einer süßen Ruhe in der Erde.

Der Komponist bedient sich eines eigentümlichen künstlerischen Mittels, um das trügerische, heimtückische Auftreten des Todes zu beschreiben. Jedes der Lieder bedient sich einer bestimmten musikalischen Gattung. Es handelt sich nacheinander um ein Wiegenlied, ein Ständchen, einen Tanz und einen Hymnenmarsch. Das „Wiegenlied“ enthält jedoch keine zärtliche Liebeskosung, das „Ständchen“ drückt Liebesgefühle aus, der „Trepak“ spricht von Fröhlichkeit und der „Feldherr“ spricht von Festlichkeit. Keine dieser Gattungen wird für den beabsichtigten Zweck verwendet.

Obwohl Mussorgski seinen ursprünglichen Plan nicht vollständig verwirklichte, ist der Zyklus „Lieder und Tänze des Todes“ ganzheitlich und vollständig, mit einer in sich logischen Anordnung der Teile. Vom intimen, kammermusikalischen „Wiegenlied“ gibt es einen allmählichen Übergang zum dynamischen, majestätischen „Feldherrn“. Der Schauplatz ändert sich ständig, von Lied zu Lied. Nach dem stickigen und beengten Raum, in dem sich die Handlung des „Wiegenlieds“ abspielt, bereitet das Bild eines offenen Fensters in „Ständchen“ den Übergang zum Blick in die Weite des Waldes in „Trepak“ vor, der wiederum in die mächtige Schlachtszene von „Der Feldherr“ übergeht. Auch die Klangfülle der Musik nimmt von Suite zu Suite zu. In „Wiegenlied“ dominiert das Rezitativ vollständig; das in der Form geschlossene Lied des Todes ist in „Ständchen“ enthalten; „Trepak“ ist ganz von der Liedentwicklung durchdrungen; im „Feldherrn“ führt die verlängerte musikalische Entwicklung zur Entstehung der mächtigen Melodie, deren Liedkraft es erlaubt, die generalisierende Idee des Zyklus mit der größten Fülle auszudrücken.

**„Trepak“.** „Trepak“ wird als eine große Leinwand wahrgenommen, die mit einem großen Pinsel gemalt wurde. Es atmet mit dem Atem des Waldes.

Die dramatische Kraft dieses Werkes beruht weitgehend auf der Kontinuität und der Breite der musikalischen Entwicklung, die mit dem Bild des sich allmählich entfaltenden und wieder abklingenden Schneesturms verbunden ist. Der Inhalt der Musik erschöpft sich jedoch nicht in der Bildhaftigkeit, sondern ist äußerst tiefgründig und vielschichtig.

Der Anfang (Erzählung des Komponisten) schildert die große Stille und Ruhe, die über der weiten Schneelandschaft herrscht. Die drei durch Pausen getrennten Akkorde stehen für drei durch eine Terz getrennte Tonalitäten (F-Dur, a-Moll, fis-Moll). Sie erscheinen wie bunte Farbspritzer, die ein Maler mit dem Pinsel auf die

Leinwand wirft. Das Gefühl der Leblosigkeit wird durch den „leeren“ Klang der Akkorde (ihnen fehlt der Terzton) noch verstärkt. Zweimal dringt ein taubes, verhaltenes Murmeln in diese Stille ein: im Pianissimo-Bass ein Gesang, der vage einige Wendungen des Hauptthemas vorwegnimmt. Man spürt einen aufziehenden Sturm. Von hier an bis zum Beginn des Todesliedes gibt es eine kontinuierliche Steigerung. Allmählich entsteht das musikalische Thema, das die Grundlage für die gesamte Variationskette bilden wird.

Der Beginn der Gesangsstimme ist durch eine Rezitativform gekennzeichnet. Der Rhythmus ist unbeständig. Währenddessen beginnen sich die melodischen Konturen des Themas abzuzeichnen. Das Klavier stellt das latente, aber bedrohliche Heulen des Windes dar. Pausen und ein weiterer „leerer“ Akkord zeichnen einen Zustand des angestregten Lauschens auf ferne, unverständliche Geräusche... Und nun ist das schwere Stampfen eines monströsen schweren Tanzes zu erkennen.

Die Ostinato-Figur im Bass erklingt in der Tonika D. Nach und nach wird die Bewegung häufiger: Eine neue Ostinato-Figur erscheint - ebenfalls auf der Tonika - bestehend aus einer „leeren“ Quinte und einer gebrochenen Bewegung in Sechzehnteln auf dem „A“-Ton. Wenn diese Figur mit einer Reihe chromatisierter Akkorde in enger Anordnung überlagert wird, bilden sich scharfe Dissonanzen. Es ist eine farbenreiche Note, die an das Klappern und Klirren von Knochen erinnert, die durch den Tanz in Bewegung gesetzt werden. Auf diese Weise stellt die Musik eine Verbindung zu der traditionellen Darstellung des Todes als Skelett her.

79 [Lento]  
(più mosso)

pp

poco rall.

Die Gesangsstimme verliert allmählich ihr Rezitativ und unterwirft sich dem klaren Rhythmus der Begleitung. Schließlich erklingt das Thema in seiner fertigen Form. Das Lied des Todes beginnt:

80 Allegretto moderato e pesante

Ох, му\_жи\_чок, ста\_ри\_чок у\_бо\_гой, пьян на\_пил\_ся, по\_плел\_

-ся до\_ро\_гой, а ме\_тель\_то, ведь\_ма, под\_ня\_лась, взы\_гра\_ла,

с по\_ля в лес дре\_му\_чий не\_зна\_чай за\_гна\_ла.

*p*

*mf*

*cresc.*

Jetzt ist es nicht mehr eine unbestimmte Tanzbewegung, sondern mit Merkmalen des russischen Volkstanzes - Trepak. Die Musik wird auch zum Merkmal eines neuen Gesichts - eines betrunkenen Bauern, der sich zu Tode getrunken hat.

Die Variationen zeichnen eine weitere Entwicklung der Handlung.

Bevor der schlimmste Sturm losbricht, lauert der Tod in aller Stille. In der ersten Variation („Geplagt von Kummer, Wehmut und Not“) überredet er den Mann in scheinbar liebevollem Ton, sich hinzulegen und auszuruhen. Plötzlich kommt eine

furchtbare Sturmböe (zweite Variation). Im Zusammenspiel mit dem wütenden Heulen des Windes (chromatische Klavierpassagen, die von der dritten bis zur höchsten Oktave absteigen) klingt die Stimme des Todes wie eine Beschwörung und entfacht die Wut des Schneesturms. Das Thema hat sich fast bis zur Unkenntlichkeit verändert. Es hat seinen tänzerischen Charakter verloren und beginnt nun mit dem rhythmisch betonten Schrei „Schlag“ (bei Wiederholung der musikalischen Phrase „He“). Der Tonumfang des Themas wurde bis zu einer Oktave erweitert. Da die Einleitung der Melodie in den zweiten Vierteltakt verlegt wurde, gibt es einen Appell zwischen den Gesangs- und Instrumentalstimmen. Dies erweckt den Eindruck von wilden, unharmonischen Geräuschen:

81 *Ancora più sostenuto*

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Взбей- но по- стель ты, ме-". The piano accompaniment features a complex, chromatic descending passage in the right hand, marked with a forte 'f' dynamic and a 'dim.' (diminuendo) marking. The second system continues the vocal line with the lyrics: "- тель- ле- бед- на!". The piano accompaniment continues with similar chromatic textures, marked with a 'sf' (sforzando) dynamic. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

Von der zweiten Hälfte dieser Variation („Ein Märchen, ja ein solches“) bis zum Ende der nächsten, dritten Variation stellt sich allmählich eine Ruhe ein, die heftigen Windböen werden durch ein dumpfes Gurren ersetzt. Die wuchtige Struktur wird weniger schwerfällig und geht in einen Unisono-Klang über. Aber es ist keine freudige Ruhe nach der vergangenen Gefahr, sondern eine furchtbare Benommenheit.

Die vierte und letzte Variation („Schlaf, mein Freund“) ist die Auflösung des Dramas und zugleich das Nachwort. Hier erhalten das Bild des erfrorenen Mannes und die Tragödie seines gesamten Lebens ihren letzten, tiefgreifenden Sinn. Der böse Spötter Tod wiegt den alten Mann, ruft ihn zum letzten Mal in den Schlaf und beschwört vor seinem schwindenden Blick all die Dinge herauf, die mit dem gehegten Traum des armen Mannes verbunden waren und die er im Leben nie kennenlernen durfte: eine reiche Ernte, freudige Arbeit ... Das lyrische Wiegenlied, das nun zum Thema des Trepak wird, offenbart dem Zuhörer unerwartet die innere Welt eines Bauern, lässt ihn den nie gestillten Durst nach Wärme und Freude spüren. In dieser letzten Episode haben wir es nicht mehr mit dem pathetischen, komischen, trunkenen

alten Mann zu tun, sondern mit einem Bild, in dem der uralte Traum eines Leibeigenen von einem glücklichen Leben kraftvoll verkörpert wird.

Die Hauptträger des lyrischen Beginns sind die liedhaften Zweitstimmen des Klaviers, die in ihrem Charakter an verweilende Bauernlieder erinnern. Zusammen mit der sanften, wiegenden Begleitung sind es diese, die das Trepak-Thema in der Stimme so dramatisch verwandeln, dass es ihr einen Wiegencharakter verleiht.

82 *Andante tranquillo* *più mosso* *rall.*

Сти, мой дружок, мужичок счастливый,

*pp* *mf sf*

Der sanfte Fluss der Melodie wird jedoch dreimal von einem unheilvollen Tanzlied unterbrochen (siehe Beispiel 79). Es erinnert an das Bild des Todes und wird auch mit einem Schneesturm assoziiert, der vor kurzem gewütet hat, aber allmählich ebbt alles ab. Zum letzten Mal wird das Tanzlied in der tiefen Basslage gespielt, in der die Einleitung begann.

„Trepak“ schließt mit dem bekannten Bild eines stillen Waldes, der von der Winterkälte gefesselt ist. Erneut gibt es drei „leere“ Akkorde. Nur bilden sie jetzt eine Kadenz in d-Moll, dem Grundton des „Trepak“.

Die Musik zeigt also in ihrer Darstellung der äußeren Umgebung auch das ganze Drama des Lebens. Indem sie die Rede einer Person (des Todes) wiedergibt, charakterisiert sie auch die Person, an die die Rede gerichtet ist. Durch das farbenfrohe Bild des Jochs und die phantastische Szene, in der der Tod tanzt und sich amüsiert, entsteht ein zutiefst realistisches und wahrhaft menschliches Bild eines alten, gequälten Bauern, auch wenn dieser in diesem Fall nur ein „stummes“ Teilnehmer am Geschehen ist. Darüber hinaus ist „Trepak“ nicht nur tragisch, weil es die Tatsache des Todes zeigt, sondern auch, weil es die Tragödie des gesamten bisherigen Lebens des Helden offenbart.

„Lange, harte Jahre der Arbeit, Kälte und Hunger, Blasen an den Händen, Unglück in der Hütte mit der Familie und dann - ein armer Körper, versteckt unter Schneehaufen, inmitten von Wind und Wetter...“ - so definiert Stassow den Inhalt dieses Werkes.

Mussorgskis bemerkenswerte Begabung für Gesang und seine Fähigkeit, die charakteristischsten und bedeutendsten Aspekte von Bildern durch eine ausdrucksstarke Melodie zu vermitteln, verhalfen ihm zu dieser Tiefe und Vielschichtigkeit des Inhalts. Durch zahlreiche Umgestaltungen des Themas deckt er eine immense Bandbreite von Gefühlen und Zuständen ab. Auf dem Höhepunkt des Sturms klingt das Thema wild und ungezügelt, in der Stille wird es zu einem zarten Wiegenlied. Und doch fließt die Musik während des gesamten Werkes in einem einzigen, ununterbrochenen Strom.

„**Der Feldherr.**“ Auch der musikalische Inhalt dieser Nummer ist vielschichtig, facettenreich. Der Konflikt zwischen Leben und Tod wird auf das Äußerste verschärft. Vor dem Hintergrund der Massenschlachtszene, die die Handlung eröffnet, erhält die Figur des Todes eine neue, grandiose Dimension. Sie allein wird der Menge gegenübergestellt. Das Bild des allmächtigen Feldherrn, der von einer Bergkuppe auf die mit Toten übersäte Ebene herabblickt, trägt Züge von erschreckender Erhabenheit. Aber hier wird der Protest gegen das Böse, das in der Welt herrscht, mit ungewöhnlicher Kraft und Leidenschaft zum Ausdruck gebracht. Wie in „Trepak“ verbindet die Musik tiefe psychologische Ausdruckskraft mit lebendiger Bildsprache und Gegenständlichkeit.

Die Eröffnungsszene vermittelt die glühende Atmosphäre der Schlacht. Die Musik vermittelt den Eindruck einer gewaltigen räumlichen Perspektive und von Menschenmassen, die von Wut übermannt werden.

Der kraftvolle Klang und die schnelle, ungestüme Bewegung stellen das Getöse der Schlacht dar. Der triolische Rhythmus der Begleitung evoziert das Bild einer heranstürmenden Kavallerie. Die auf- und absteigenden Passagen, die alle Register des Klaviers besetzen, erzeugen ein Gefühl von herannahendem und zurückweichendem Gebrüll. Akkorde mit synkopierten Sekundmotiven (siehe Takte 12-13, 16-17 und 20-22) klingen wie das Klirren von Säbelhieben.

Der Komponist erzielt eine sehr eigentümliche Wirkung, indem er verschiedene Arten der rhythmischen Bewegung gleichzeitig kombiniert. Während die Begleitung jedes Viertel immer in kleinere Einheiten aufteilt (hauptsächlich Triolen mit Achteln), wird die Gesangsmelodie von der Bewegung großer Längen dominiert. Dadurch hebt sich die Gesangsstimme deutlich ab. Die Sprache erhält eine plakative Helligkeit, Eingängigkeit. Das gesamte Schlachtgetümmel wird wie aus einer gewissen Entfernung wahrgenommen, was den Eindruck einer akustischen Perspektive erzeugt.



## [Vivo alla guerra]

The image shows a musical score for a piece titled "Vivo alla guerra". It consists of two systems of music. The first system features a vocal line with the lyrics "Но де-рут - ся вра-ги все я..." and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as *f*, *ff*, and *cresc.*. The second system continues the vocal line with the lyrics "...рост-ней и злей" and the piano accompaniment. The score is written in a key signature of three flats and a common time signature.

Der zweite Abschnitt (aus „Und die Nacht fiel auf das Schlachtfeld“) steht im Gegensatz zum ruhigeren Charakter der vorangegangenen und nachfolgenden Episoden.

Die Geräusche der Schlacht werden von der Stille der Nacht abgelöst, die nur durch das Stöhnen der Verwundeten unterbrochen wird (siehe die stöhnende Intonation der Worte „stöhnen... zum Himmel...“). An diesem Punkt erscheint der Tod, das Bild des Feldherrn auf seinem Schlachtross wird in der Musik fast plastisch wiedergegeben. Es entsteht ein marschierender Rhythmus<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Die unterbrochenen und gleichzeitig synkopierten rhythmischen Figuren evokieren das Bild eines Reiters zu Pferd.

Das Rezitativ wird energisch, deutlich akzentuiert. Die Harmonik (der Wechsel des Tonika-Dreiklangs mit dem III. harmonischen Dreiklang in Des-Dur) verleiht der Musik ein festliches Kolorit (siehe „Dann vom Mond erhellt“). Die Musik schildert auch den Aufstieg des Todes auf den Berg (siehe „Auf dem Berg schaute ich zurück“). Der Komponist setzt die expressiven Mittel der Harmonik geschickt ein, um die Bosheit und den mörderischen Sarkasmus des Todes zu charakterisieren. So wird beispielsweise das Wort „Tod“, das zum ersten Mal erscheint, im Dreiklang mit einer dissonanten Verzögerung hervorgehoben.

84 [ Grave marziale ]

я - ви - лась смерть.

Bei „lächeln“ wird der heuchlerische Charakter des Lächelns durch das plötzliche Auftauchen eines Nonakkordes im Pianissimo vor der Dominante d-Moll, das dieser Tonart fremd ist, auf subtile Weise zum Ausdruck gebracht.

85

о - ста - но - ви - лась, у - лыб - ну - лась...

Die Musik im Mittelteil hat jedoch mehr als nur eine bildhafte Funktion. Aus den Worten „Und in der Stille...“ kristallisieren sich allmählich die Umriss eines neuen musikalischen Themas heraus, nämlich das eines Liedes, das von einem triumphierenden Tod gesungen wird. Trotz seiner allgemeinen tonalen Instabilität endet jede musikalische Phrase immer in der Dominante d-Moll, und die Melodie wird durchgehend mit dem Grundton dieses Akkords, dem Ton A, gespielt, der gleichzeitig der Anfangston des Liedes ist.

In der Klavierbegleitung tauchen die melodischen Umriss des künftigen Themas auf und verschwinden wieder.

86 Andantino alla marcia

a)



*pp*

**Risoluto**

b)



*poco cresc.*

Schließlich wird das Lied selbst gespielt. Sein Auftauchen, nach einer langen Entwicklung, verleiht dem Lied eine besondere Prominenz, Kraft und Bedeutung. Es klingt stolz und gebieterisch. Gleichzeitig scheinen die inspirierte Schönheit der Melodie und der leidenschaftliche, pathetische Ton nicht im Widerspruch zu dem kalten und brutalen Tod zu stehen. Und das ist kein Wunder. Einmal mehr wird die Musik multidimensional. Sie drückt nicht nur die Allmacht der bösen Mächte aus, sondern auch warme und zutiefst menschliche Gefühle wie Schmerz, Wut und Protest, die durch den Anblick menschlichen Leids ausgelöst werden. Nicht zufällig hat der Komponist hier die Melodie des polnischen Aufstandsliedes „Mit dem Rauch der Feuer“ aus dem Jahr 1863 verwendet und ihr durch seine Umarbeitung besondere Kraft und Lebendigkeit verliehen.

87 Tempo di marcia, Grave, Pomposo

«Кон\_че\_на бит\_ва! Я всех по\_бе\_ди\_ла! Все пре\_до мной вы сми\_

\_ри\_лись, бой\_цы! Жизнь вас пос\_со\_ри\_ла, я по\_ми\_ри\_ла!

Друж\_но вста\_вай\_те на смотр, мерт\_ве\_цы!

*f* *p* *cresc.* *rosso cresc.* *mf* *sf*

Bei der Variation des Themas setzt der Komponist viele verschiedene Akzente, die den Inhalt des Textes widerspiegeln. Das Thema klingt mal triumphierend, mal ironisch, mal kämpferisch, mal mitreißend. Bei den Worten „schwerer Tanz“ erscheint im Orgelpunkt eine Folge chromatischer Akkorde, die im Wesentlichen eine Variante des Volkstanzes aus „Trepak“ ist (siehe Beispiel 79) und somit als eine Art Leitmotiv des Totentanzes fungiert:

88 [Tempo di marcia] Meno mosso

*p marcato*

♭ 7 ♭ 7 ♭ 7 ♭ 7 ♭ 7 ♭ 7 ♭ 7 ♭ 7

Der Schlusssatz - „Mögest du dich niemals vom Boden erheben“ - ist von gewaltiger Größe, Energie und Entschlossenheit geprägt.

Dank seiner liedhaften Kraft und Lebendigkeit wird das Schlusslied als wesentlicher Abschluss nicht nur von „Der Feldherr“, sondern des gesamten Zyklus empfunden. Neben dem Triumph des Todes über seinen Sturz in die Asche ist hier ein feuriger Protest gegen Krieg, Gewalt und menschliches Leid zu hören. Hier kommt der humanistische und freiheitsliebende Gedanke der „Lieder und Tänze des Todes“ am deutlichsten zum Ausdruck.

Mussorgskis Liednachlass der 70er Jahre markiert einen neuen Schritt im Schaffen des Komponisten.

In dieser neuen Phase erscheint Mussorgski nicht nur als Porträtist, obwohl er ein subtiler Psychologe bleibt. In den neuen Werken zeigt sich die Hand des wahren Dramatikers. In der spannungsvollen Entwicklung der Handlung, in den lebhaften Kontrasten der Bilder spürt man die Erfahrung und das Können des Autors von „Boris Godunow“.

Der Monolog ist nicht mehr die primäre Ausdrucksform. Die direkte Rede der Protagonisten ist nur ein Element in den ausgedehnten Erzählszenen, in denen das Wort des Autors eine wichtige Rolle spielt.

Der Komponist macht nach wie vor ausgiebig Gebrauch vom Rezitativ und reichert die Melodie mit ausdrucksstarken Sprachintonationen an. Aber bei all dem erreicht er nun eine Stärke und Weite des liedhaften Atems, die beispiellos ist. „Der Vergessene“ und die „Lieder und Tänze des Todes“ stellen in Bezug auf die Endgültigkeit und Schönheit ihrer Melodien den Höhepunkt von Mussorgskis Kammergesangskunst dar.

Es sollte hinzugefügt werden, dass die musikalische Deklamation selbst nun mit neuen Merkmalen bereichert wird. Die Verschmelzung von Sprache und Gesang wurde enger, der melodische Gehalt des Rezitativs wurde noch heller. Die Wiedergabe der gewöhnlichen Sprache nimmt nun weniger Platz ein als in den „Volksbildern“. Stattdessen zeigt sich in den erzählenden Episoden eine neue Seite von Mussorgskis Begabung - seine Kunst der musikalischen Erzählung. Der Autor erzählt diese Geschichte in einer typisch sparsamen, zurückhaltenden, deklamatorischen Weise, findet aber immer den richtigen Ton, um die notwendigen Bilder im Kopf des Zuhörers entstehen zu lassen und seine persönliche, tief bewegte Einstellung zu den Ereignissen auszudrücken. Die Bildhaftigkeit der musikalischen Sprache wird durch den Farbenreichtum und die Ausdruckskraft des Klavierparts ergänzt, der im Vergleich zu den Werken der 60er Jahre stark zugenommen hat.

Insgesamt ist die historische und künstlerische Bedeutung von Mussorgskis Romanzen und Liedern von großer Bedeutung. Am Beispiel dieser Werke wird deutlich, um welche tiefgründige, neue Inhalte und vielfältige neue Gattungen die russische Vokalkammermusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereichert wurde.

## OPERNWERK

Mussorgski war ein hervorragender Musikdramatiker, und das Theater bot ihm besonders breite Möglichkeiten, Phänomene der Wirklichkeit in ihrer Entwicklung und Wechselwirkung darzustellen. Die Meisterschaft in der Gestaltung lebendiger menschlicher Charaktere und die Kunst, nicht nur die Gefühle des Menschen, sondern auch die Züge seiner Erscheinung, seine Bewegungen in die Musik zu

übertragen, fand auch in den Opernwerken des Komponisten den lebendigsten Ausdruck.

Aber der Hauptgrund für Mussorgskis ständige Anziehungskraft des Theaters war, dass er hier die Möglichkeit hatte, nicht nur die Bilder von Individuen, sondern das Leben einer ganzen Gesellschaft zu zeigen.

Vergleicht man die historischen Themen, die den Komponisten anzogen, so ist man überzeugt, dass Mussorgski sich stets solchen Epochen aus der Vergangenheit seines Heimatlandes zuwandte, die mit ihrem dramatischen Charakter und der scharfen Verschärfung der sozialen Kämpfe in der Gegenwart nachhallten. Der Bauernkrieg und die polnische Intervention in „Boris Godunow“, die Unruhen in „Chowanschtschina“ am Vorabend der Reformen Peters des Großen und schließlich die von Jemeljan Pugatschow angeführte Volksbewegung in seinem nicht realisierten dritten Musikdrama „Pugatschowschina“ - all dies bot Anlass zu Analogien mit der umgebenden Wirklichkeit und erlaubte die Aufwerfung schmerzlicher Fragen, die Mussorgskis Zeitgenossen beunruhigten.

In seinen volksmusikalischen Dramen vertrat der Komponist hartnäckig die Auffassung, dass es für das Volk unmöglich sei, Freiheit und Glück in den Händen von Herrschern zu erlangen, die ihm feindlich gesinnt seien. Während der Fertigstellung von „Boris Godunow“ und der Entstehung der Idee für „Chowanschtschina“ schrieb er an Stassow: „Solange das Volk nicht mit eigenen Augen sehen kann, was für es gekocht wird, solange es nicht selbst will, dass es oder das für es gekocht wird - ebenso!“ Diese Worte sind der Schlüssel zum Verständnis des Leitgedankens der beiden Werke.

Mussorgskis Opern schildern nicht nur das schwere Leid eines unterdrückten Volkes, sondern auch seinen freiheitsliebenden Geist und seine unbeugsame Kraft. Die Opern zeigen, wie Menschen aller Klassen und Gesellschaftsschichten miteinander interagieren und aneinandergeraten. Hier kreuzen sich viele Lebenswege, und viele Ereignisse prägen das vielfältige und komplizierte Leben eines ganzen Landes. Diese Breite der Realität spiegelt den Einfluss der dramaturgischen Prinzipien von Puschkins „Boris Godunow“ wider, der nicht nur in Mussorgskis gleichnamiger Oper, sondern auch in „Chowanschtschina“ zu spüren ist.

Wie Puschkin versucht der Komponist, den Geist einer vergangenen Epoche in ihrer ganzen Wahrheit wiederzugeben. Er erschafft lebendige menschliche Charaktere, komplex und manchmal widersprüchlich. Mit ungewöhnlicher Sensibilität und Beobachtungsgabe vermittelt er die Gedanken und Gefühle seiner Figuren.

Die Lebendigkeit von Mussorgskis historischen Gemälden beruht darauf, dass er wie Puschkin in einem Werk das Tragische mit dem Komischen, das Erhabene mit dem Niederträchtigen, die Poesie mit der Prosa kühn verbindet. Die Darstellung majestätischer historischer Ereignisse wird durch ergreifende lyrische und dramatische Szenen und treffende Skizzen von Alltagsepisoden ergänzt.

## **„BORIS GODUNOW“**

Die Idee und die Bilder von Puschkins unsterblicher Tragödie werden in Mussorgskis volksmusikalischem Drama zu neuem Leben erweckt. Im Mittelpunkt von „Boris Godunow“ steht die Vorstellung von der Unversöhnlichkeit der Widersprüche zwischen dem Volk und der Autokratie. Selbst ein kluger, aufgeklärter Monarch, der versucht, den Wohlstand des Landes zu fördern (so wird Boris sowohl vom Dichter als auch vom Komponisten dargestellt), ist nicht in der Lage, dem Volk

zu helfen und seine Liebe zu gewinnen. In der Handlung der Tragödie und der Oper ist der Zar des Mordes an dem rechtmäßigen Thronfolger Zarewitsch Dimitri<sup>1</sup> schuldig.

<sup>1</sup> Wie wir wissen, ist diese Version nicht bewiesen worden.

Puschkin, und mit ihm Mussorgski, nutzten dies, um die Unrechtmäßigkeit der zaristischen Macht im Allgemeinen in Bildern auszudrücken. Der Weg zum Thron führt über Blut und Verbrechen. Dies wird auch durch das Beispiel des Hochstaplers bestätigt, der, um an die Macht zu gelangen, sein Heimatland verrät und sich mit dessen Feinden verbündet.

Ausgehend von der Idee Puschkins hat Mussorgski bestimmte Aspekte der Tragödie hervorgehoben und weiterentwickelt, die in den 60er - 70er Jahren besonders wichtig waren.

Puschkin schildert anschaulich die unterdrückte Stellung des Volkes. Gleichzeitig zeigt er, dass nur „die Meinung des Volkes“, das „Urteil des Volkes“ und die Liebe oder Abneigung des Volkes zu einer politischen Figur über den Ausgang des Kampfes um die Macht entscheiden. Die wahre Ursache für Godunows Untergang ist der Hass des Volkes auf den mörderischen Zaren, während der Hochstapler seinen Sieg nur dank der Unterstützung der von ihm getäuschten Volksmassen erringt.

Diese Vorstellung von der entscheidenden historischen Rolle des Volkes lag Mussorgski besonders am Herzen. In seiner Oper drückte er sie im Vergleich zu Puschkin in einer noch direkteren und offeneren Form aus. Unter den Bedingungen der 20er Jahre konnte Puschkin den Befreiungskampf des Volkes nicht in den Mittelpunkt des Dramas stellen. Nur durch eine Reihe von Andeutungen in den Reden der Figuren sowie durch eine kurze, aber ausdrucksstarke Episode in der Szene „Der Lobnoje Mesto“ machte er deutlich, dass sich ein Großteil der Tragödie vor dem Hintergrund der ausgebrochenen Volksunruhen abspielt. Dies bot dem Komponisten die Möglichkeit, die allmähliche Zunahme des Volkszorns zu demonstrieren und ein kraftvolles Bild des Volksaufstands zu schaffen, das in Puschkins Werk fehlte.

Die Massenszenen in der Oper sind stärker ausgeprägt als in der Tragödie. Sie sind noch ausgefeilter, vollendeter und dramatischer und stehen in direktem Gegensatz zu den Szenen von Boris.

Der Konflikt zwischen dem Volk und dem Zaren steht im Mittelpunkt des Dramas. Zugleich reduzierte Mussorgski die Gesamtzahl der Szenen und Figuren. So werden zum Beispiel die Boris feindlich gesinnten Bojaren in der Oper durch eine einzige Figur, den schmeichlerischen und hinterhältigen Schuiski dargestellt.

### **Kurze Inhaltsangabe<sup>1</sup>. Prolog.**

<sup>1</sup> Die Oper wird in ihrer Gesamtheit betrachtet, wie sie auf den sowjetischen Theatern aufgeführt wurde, und in Schostakowitschs Orchesterfassung gesichert ist (einschließlich der Szene in der Basiliuskirche und der Szene beim Kreml). Angaben zur Instrumentierung werden in der anschließenden Analyse auf der Grundlage von Mussorgskis Autorenpartitur gemacht.

Erstes Bild. Der Innenhof des Nowodewitschi-Klosters in Moskau. Das Volk, das von einem Gerichtsdienner aus der ganzen Stadt herbeigeführt wird, bittet Boris, die Zarenkrone anzunehmen. Als der Amtsdienner abreist, kommt es zu Gesprächen, Scherzen und Streitereien, die von der tiefen Gleichgültigkeit der Menge gegenüber den Ereignissen zeugen. Die Rede des Duma-Schreibers Schtschelkalow und die Gesänge der Herrscher, die für Boris werben, werden vom Volk nicht verstanden. Ein Amtmann verkündet der Menge ein Bojaren-Dekret: „Am nächsten Morgen im Kreml sein und dort auf Befehle warten.“ Das Volk zerstreut sich.

Zweites Bild. Platz im Kreml. Boris wird zum Zaren gekrönt. Die versammelte Menge singt auf Geheiß von Fürst Schuiski „Ruhm“ für den neuen Zaren. Boris kommt aus der Versammlung. Er wird von einer Vorahnung geplagt. Als er sich wieder gefasst hat, befiehlt er, das Volk zu einem Festmahl zu rufen. Die Menge antwortet mit einem neuen Aufstand.

Erster Akt. Erstes Bild. Eine Zelle im Kloster von Tschudowo. Der Chronist Pimen ist in seine Arbeit vertieft. Er hält inne, um über seine hohe Berufung nachzudenken - die Nachwelt über das „vergangene Schicksal seines Heimatlandes“ zu informieren. Der Novize Grigori Otrepjew wacht auf und erzählt von einem wundersamen Traum, der ihm Ruhm und Verderben verheißt. Auf Grigoris Bitte hin erinnert sich Pimen an die Einzelheiten des Todes von Zarewitsch Dmitri, der im gleichen Alter wie Otrepjew war, und beschuldigt Boris Godunow des Mordes. Pimens Geschichte dringt tief in Grigoris Seele ein.

Zweites Bild. Eine Schenke an der litauischen Grenze. Grigori, der aus dem Kloster geflohen ist, erscheint an der litauischen Grenze, begleitet von zwei Landstreichern - Warlaam und Missail. Vom Gastwirt erfährt Grigori, dass es an der Grenze Vorposten gibt, die nach dem für die Moskauer Regierung gefährlichen Ausreißer suchen. Amtsmänner tauchen mit einem Zarendekret auf, das Grigoris Personalien enthält. Otrepjew beginnt, das Dekret zu verlesen, und da er sich auf den Analphabetismus der Anwesenden verlässt, nennt er statt seiner eigenen Zeichen den Namen Warlaam. Wütend reißt ihm Warlaam das Dekret aus der Hand und beginnt, den Text selbst zu lesen. Grigori gelingt es, durch das Fenster zu entkommen.

Zweiter Akt<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Dieser Akt existiert in zwei verschiedenen Ausgaben (1869 und 1872).

Turm des Zaren im Moskauer Kreml. Boris' Kinder sind auf der Bühne. Zarewna Xenia trauert um ihren toten Bräutigam, Zarewitsch Fjodor studiert Geographie. Boris tritt ein, appelliert mit väterlicher Zärtlichkeit an Xenia und ermutigt Fjodor liebevoll in seinen Studien. Allein gelassen, versinkt Boris in Trauer über die große Not in seinem Land und den Hass des Volkes. Er kann sein Verbrechen nicht vergessen und träumt oft von dem Geist des ermordeten Zarewitschs. Schuiski kommt an. Er bringt die Nachricht von einem Hochstapler namens Dmitri, der in Litauen aufgetaucht ist. Boris ist fassungslos. Schuiski genießt den Anblick seiner Verwirrung. Nach Schuiskis Abreise erreicht das Leiden des Zaren einen Wendepunkt.

Dritter Akt (findet in Polen statt). Erstes Bild. Die hochmütige Adelige Marina gesteht ihren unbändigen Durst nach Ruhm und Macht. Der Jesuit Rangoni (eine reale historische Figur, die jedoch in Puschkins Tragödie nicht vorkommt) erscheint. Im Namen der katholischen Kirche befiehlt er Marina, seinen Charme einzusetzen, um den Hochstapler im Haus ihres Vaters zu umgarnen und durch die Heirat mit ihm den polnischen Eroberern den Zugang zu Moskau zu eröffnen.

Zweites Bild. Die Szene am Springbrunnen. Ein Hochstapler erscheint für ein nächtliches Rendezvous mit Marina. Die Gäste schlemmen im Palast. Glänzende Damen und Herren marschieren zu den Klängen einer Polonaise durch den Park. Marina ist unter ihnen. Nachdem die Gäste gegangen sind, findet ihre Erklärung mit dem leidenschaftlich verliebten Hochstapler statt. Da er Marinas vorgetäuschter Liebe geglaubt hat, schwört er, mit seinem Marsch auf Moskau nicht zu warten. Rangoni, der die Szene aus der Ferne beobachtet hat, triumphiert.

Vierter Akt. Erstes Bild. Szene vor der Basilius-Kathedrale. Hunger und Krieg haben das Volk erschöpft. Der Hass auf Boris wächst unter den Massen von Tag zu Tag. Der Gottesdienst in der Kathedrale, bei dem auf Befehl des Zaren das ewige Gedenken für den Zarewitsch Dmitri gesungen und Grischka Otrepjew verflucht wird, löst in der Menge spöttische Bemerkungen aus. Das Volk glaubt an die wundersame Rettung des „rechtmäßigen“ Thronfolgers Dmitri, den man für einen Ermordeten hielt und der nun angeblich gegen Boris in den Krieg zieht. Das „unerhörte“ Gerede auf dem Platz verstummt schnell, sobald die alten Männer an die Folterbank und die Folterkammer erinnern und auf die Amtsdienner zeigen, die sich durch die Menge bewegen. Umringt von johlenden Jungen erscheint der Heilige Narr vor der Kathedrale. Die Knaben nehmen dem Narren eine Münze ab. Das Wimmern des Narren wird durch die Klagen und Beschwerden der Menge



unterbrochen: der Zar und sein Gefolge betreten die Kathedrale und die hungernde Menge bittet um Brot. Boris teilt Almosen aus. Plötzlich stellt sich der Heilige Narr Boris in den Weg und verlangt, dass der Zar die Jungen auf die gleiche Weise schlachten lässt, wie er „den kleinen Zarewitsch geschlachtet hat“. Seine Bitte, für ihn zu beten, wird vom Heiligen Narren abgelehnt.

Zweites Bild. Facettenkammer im Kreml. Bojaren- Duma. Schuiski berichtet von Boris' Anfall, den er miterlebt hat. Schuiskis Erzählung wird durch das Erscheinen des Fürsten selbst unterbrochen, der von Halluzinationen besessen ist und den Geist des ermordeten Dmitri vertreibt. Nachdem er wieder zur Vernunft gekommen ist, eröffnet er den Rat. Der heimtückische Schuiski kündigt an, er habe einen Ältesten mitgebracht, der dem Zaren ein wichtiges Geheimnis verraten wolle. Der alte Mann entpuppt sich als Pimen. Er ist gekommen, um zu berichten, dass an Dmitris Grab in Uglitsch ein alter Hirte, der vor vielen Jahren sein Augenlicht verloren hatte, auf wundersame Weise geheilt wurde. Schuiskis Rechnung geht auf: die Erinnerung an Dmitri und die Erzählung von seinen Wunderkräften haben eine schreckliche Wirkung auf Boris. Er unterbricht Pimens Rede mit einem Schrei und stürzt. Er spürt den nahenden Tod und schickt nach seinem Sohn, um sich von ihm zu verabschieden. Unter schrecklichen seelischen Qualen stirbt Boris.

Drittes Bild. Eine Lichtung in den Wäldern bei Kromy. Eine gewalttätige Menge aufständischer Bauern verhöhnt den gefangenen Bojaren und tanzt um ihn herum. Hinter den Kulissen sind die Stimmen von Warlaam und Missail zu hören. Indem sie die Prediger imitieren, rufen sie das Volk zum Aufstand auf. Diese Aufforderung führt zu einer neuen Explosion der Volkswut, die in dem mächtigen Chor „Die Kühnheit des jungen Mannes zerstreut, durchstreift.“ zum Ausdruck kommt. Monotone Gesänge auf Latein sind zu hören. Es sind die polnischen katholischen Mönche, die zusammen mit dem Hochstapler in Richtung Moskau marschieren. Das empörte Volk ist entschlossen, die ungebetenen Gäste zu massakrieren. Doch dann kündigen Trompeten die Ankunft des Falschen Dmitri selbst an. Er erscheint in prächtigem Gewand, umgeben von seinem Gefolge, und spricht zum Volk. Die Menge jubelt dem falschen Zarewitsch zu und eilt dem Zug des Hochstaplers hinterher. Der Heilige Narr bleibt auf der Bühne zurück. Er lauscht dem Klang des Sturmläutens und blickt zum fernen Feuerschein hinauf. Sein Lied ertönt klagend und kündigt dem leichtgläubigen Volk neues Elend und Leid an.

**Prolog.** Der Prolog enthält eine Darstellung der beiden Protagonisten: des Volkes (erste Szene) und des Zaren (zweite Szene). Hier beginnt auch die Handlung: Boris ist gegen den Willen des Volkes auf den Thron gewählt worden; ein schicksalhafter Zusammenstoß zwischen ihnen ist unausweichlich.

**Erstes Bild.** Vom ersten Bild an spürt Mussorgski die tiefe Spaltung des Moskauer Staates zwischen dem Volk und der herrschenden Spitze und malt ein wahrheitsgetreues Bild eines gebundenen, unterdrückten Volkes, das seine Macht noch nicht verwirklicht hat.

Der Komponist enthüllt die tragische Lage des Volkes mit verschiedenen Methoden.

In einer Reihe von Episoden aus dem Alltagsleben, die die Gleichgültigkeit der Menge gegenüber der laufenden Wahl des Zaren zeigen, bedient sich Mussorgski seiner bevorzugten Methode, tragische Inhalte in einer vordergründig komischen Form darzustellen. Nicht ohne Humor vermittelt er die Verwirrung der Menge („Mitjucha, aber Mitjucha, warum schreist du?“), er schildert streitende Frauen und eine Schlägerei, die kurz vor dem Ausbruch steht ("Die Taube, die Nachbarin" usw.). Die Rezitative, die von den Chorgruppen und einzelnen Stimmen des Chors vorgetragen werden, geben die typischen Intonationen des volkstümlichen Akzents genau wieder. Das Chorrezitativ ist eine innovative Technik, die erstmals von Mussorgski eingeführt wurde.

Diese Skizzen aus dem Alltagsleben, die später in den Massenszenen der Oper wiederholt werden, verleihen dem Bild der Menge eine besondere Lebendigkeit und Wahrhaftigkeit und fügen der Handlung ein komödiantisches Element hinzu.

Aber auch die tragische Bedeutung des Geschehens kommt in der Musik direkt zum Ausdruck. In dieser Hinsicht ist das Gesangsthema der Orchestereinleitung (in cis-Moll) besonders wichtig.



Populär in seiner Konzeption, nahe am Typ der nachklingenden Bauernlieder, klingt es wie ein Ausdruck des schmerzlichen, hoffnungslosen nationalen Kummers, aber gleichzeitig der geistigen Schönheit des Volkes.

Das Thema ist zunächst einstimmig, was seine Verbindung mit dem langen Lied noch unterstreicht; es wird von zwei Fagotten vorgetragen, deren dumpfes Timbre die Schwermut der Melodie noch verstärkt. Dann wird es von Stimme zu Stimme durch ein Netz von polyphonen Zweitstimmen geflochten, wobei der Klang und die Komplexität der Struktur allgemein zunehmen.

Das einleitende Thema ist für die weitere Entwicklung der musikalischen Handlung von großer Bedeutung: es enthält die Intonationselemente der anderen wichtigsten Themen der Oper.

Zu beachten ist auch eines der Motive, die das Thema der Einleitung begleiten. Dieses Motiv, das von den Violinen gesungen wird, klingt wie eine Klage, ein Innehalten, ein Wehklagen.



Solche Intonationen werden in anderen Szenen der Oper als Ausdruck der Trauer des Volkes eine sehr wichtige Rolle spielen. In der ersten Szene des Prologs wird dieses Motiv jedoch allmählich einem entscheidenden Umdenken unterworfen: beim Auftritt des Amtmanns wechselt es in die Bässe und nimmt einen rauen, stumpfen und hämmernden Ton an. Es wird zu einem Element des musikalischen Themas des Amtmanns und verkörpert die Idee der brutalen Gewalt.

91 Moderato

The image shows a piano score for measures 91-94. The tempo is marked 'Moderato'. The score is in 2/4 time. The first system (measures 91-93) is in D major. The second system (measures 92-94) changes to A minor. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and accents (^).



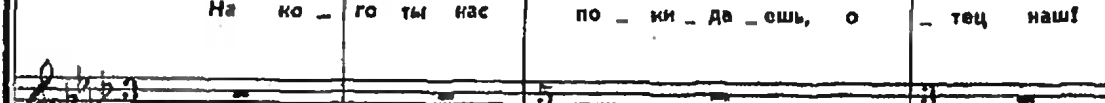

Das einleitende Thema kehrt im Laufe des ersten Bildes noch zweimal wieder. Es kommt nach dem Chor in a-Moll unvollständig, mit einer fragenden Intonation am Ende, als ob es die Verwunderung des Volkes über das Gesehene und Gehörte ausdrücken soll (siehe Klavierauszug, Abbildung 35, Andante).

Ganz am Ende des Bildes taucht das Thema zum letzten Mal auf, und zwar in seiner ursprünglichen Tonalität. Die Rückkehr zur ursprünglichen Tonalität unterstreicht besonders eindringlich die Ziellosigkeit und Vergeblichkeit dessen, was gerade geschehen ist. „Fort! Wir haben uns für die Sache versammelt!“ -ist in der sich auflösenden Menge zu hören. Besonders ausdrucksstark ist das Thema bei den Worten „Was haben wir davon?“ und darüber hinaus. Hier beginnt die Melodie mit der VI. Stufe der Harmonie, dank derer es ein Intervall von erweiterter Quarte gibt; die Phrase endet mit dem Sextakkord der VI. Stufe. Diese einzelnen Merkmale verleihen der Melodie unaussprechliche Nuancen von Verwirrung, trauriger Ratlosigkeit und Resignation zugleich. Von da an löst sich das Thema allmählich auf und verklingt.

Dieses Thema umrahmt also die erste Szene des Prologs; es verleiht der musikalischen Form Zusammenhalt und Geschlossenheit.

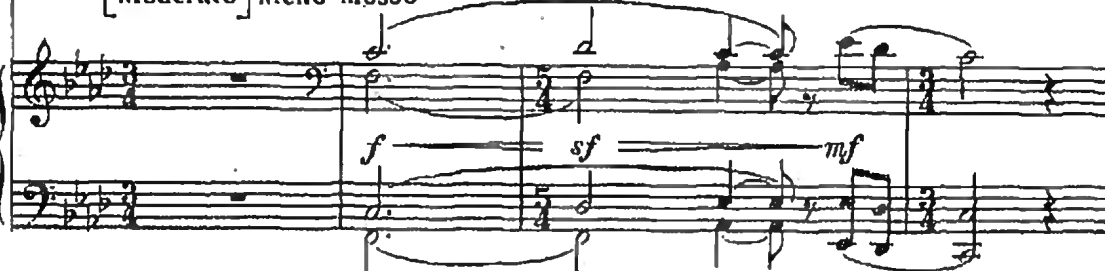
Die beiden Sätze des Refrains „Wen lässt du uns zurück?“ sind auch Ankerpunkte in der musikalischen Handlung des Bildes. Obwohl es sich bei der szenischen Intention nicht um ein echtes, sondern nur um ein inszeniertes Klage lied handelt, wird dieser Chor, wie auch das Einleitungsthema, als Ausdruck echter Volksempfindungen wahrgenommen. So stark ist seine volksliedhafte Intonation, in der all der in der bäuerlichen Seele aufgestaute Schmerz zum Ausdruck kommt.

[Moderato] Meno mosso

C.   
A.   
T.   
B. 

На ко - го ты нас по - ки - да - ешь, о - тец наш!


[Moderato] Meno mosso



*f* *sf* *mf*

*mf* *mf* *mf*

Ах, на ко - го - то ты о - став - ля - ешь, кор - ми - лец.



*f* *sf*

92 [Moderato] *Meno mosso*

C. *mf*

A. На ко - го ты нас по - ки - да - ешь, о - тец наш!

T.

B.

[Moderato] *Meno mosso*

*f sf mf*

*mf mf mf*

Ах, на ко - го - то ты о - став - ля - ешь, кор - ми - лец.

*f sf*

Es verbindet Elemente des Klagelieds und des lyrischen Langgesangs. Der Einfluss des bäuerlichen Liedstils zeigt sich in der Freiheit der melodischen Atmung, der Variabilität der Takte und der allmählichen Ausdehnung der Melodie in einen immer größeren Bereich. Eine charakteristische Art der Mehrstimmigkeit, bei der jede Stimme ihre Eigenständigkeit bewahrt und Varianten der Hauptmelodie vorträgt, um sich gelegentlich mit anderen Stimmen zu einem Unisono zu vereinen.

Auf dem melodischen Höhepunkt sind die Intonationen des Flehens und der Klage am deutlichsten zu hören. Sie sind ein Echo auf das stöhnende Motiv der Einleitung.

The musical score consists of two systems. The first system features vocal staves with lyrics "о - тец наш!" and "ты кор -" and piano accompaniment. The second system features vocal staves with lyrics "Бо - я - ри, смн - пуй - ся!" and "ми - паці" and piano accompaniment. Dynamics include *mf*, *f*, *cresc.*, and *ff*.

Der Chor „Wen lässt du uns zurück?“, ursprünglich in f-Moll, wird einen Halbton höher in fis-Moll wiederholt. Diesmal wird er noch angespannter. Unterstützt wird dies

durch die begleitende Ostinato-Figur in den Bässen, die auf dem Thema des Refrains basiert.

So überwiegen unter den Gesangsintonationen des ersten Satzes die Intonationen eines nachklingenden Liedes und der Wehklage.

**Zweites Bild.** Die Orchestereinleitung ist eine farbenfrohe Klanglandschaft aus festlichem Glockengeläut. Der Komponist gibt die Glockenklänge meisterhaft wieder, das Blechblasorchester im Zusammenspiel mit dem Tamtam imitiert den Klang der großen Glocken, und die Holzbläser- und Streicherfiguren, verdoppelt durch zwei Klaviere, vermitteln das Läuten der kleinen Glocken. Die koloristische Wirkung des Glockengeläut-Themas ist auch auf seine harmonische Besonderheit zurückzuführen: es basiert auf der Abwechslung zweier verschiedener Akkorde der alterierten Subdominante in C-Dur. Nach und nach fließt der Klang der tatsächlichen Glocken auf der Bühne in die Musik ein.

Dieses farbenfrohe Stück stellt einen C-Dur-Chor vor, der auf dem Thema des Volksliedes „Ruhm“ basiert. Die Szene ist in drei Sätzen geschrieben. Die äußeren Chorsätze zeichnen sich durch ihren leichten und feierlichen Charakter aus. Der Mittelteil steht in scharfem Kontrast zu den äußeren Teilen.

**Boris' erster Monolog.** Beim Erscheinen von Boris wird die Dur-Darstellung durch die gleichnamige Moll-Darstellung ersetzt. Alles ist still. In dieser Stille spricht der Zar die ersten Worte seines Monologs.

Der musikalische Kontrast ermöglicht es, den Abgang von Boris in Großaufnahme hervorzuheben, wodurch sein Bild eine besondere Erleichterung erfährt. Nach dem lauten Jubel erklingt Boris' schwermütige, streng konzentrierte, auf sich selbst gerichtete Rede besonders bedeutsam. Der Kontrast zwischen dem festlichen Ambiente und dem verwirrten Zustand des frisch gekrönten Monarchen alarmiert zudem den Hörer und lässt die weitere dramatische Entwicklung der Handlung erahnen.

Boris' Sprache ist zutiefst lyrisch und von Herzen kommend. Während der gesamten Oper versucht Mussorgski nicht, Godunow selbst zu einem gestelzten Bösewicht zu machen. Im Gegenteil, er erschafft ein Bild, das die ganze Komplexität des menschlichen Charakters und die Tiefe der Gefühle aufweist, was die Sympathie des Publikums auf sich zieht.

Boris Godunow ist eifrig darum bemüht, „sein Volk“ weise und „ruhmreich“ zu regieren. Doch die mit unerlaubten Mitteln und Gewalt errungene Macht kann dem Volk kein Glück bringen und dem Zaren nicht die ersehnte Befriedigung verschaffen. Der Komponist verfolgt diesen Gedanken die ganze Oper hindurch. Zar Boris ist eine tragische Figur, und seine Musik ist von tiefem Kummer erfüllt. Die ersten Worte lauten: „Meine Seele trauert! Eine Art unwillkürliche Angst hat mein Herz mit unheilvollen Vorahnungen erfüllt“ - diese Worte gibt es in Puschkins Werk nicht, sie wurden von Mussorgski geschrieben. Sie stimmen mit dem Herrschaftsthema überein, das das erste Merkmal des Zaren ist.

Скорбит душа! Как-то страх не-

вольный зло - щим предчувств - ем ско - вал мне серд - це.

Das gesamte Thema wird vom Orchester vorgetragen. Die Gesangsstimme (für Bass geschrieben) wird rezitativisch vorgetragen. Sie behält die volle stimmliche Freiheit. Sie ist jedoch untrennbar mit der Orchesterstimme verbunden: ihre Melodie spiegelt die Umrisse des Themas wider, das zur gleichen Zeit im Orchester gespielt wird. Dadurch wird der liedhafte Charakter des Rezitativs noch verstärkt. Dieses Gleichgewicht von vokalen und instrumentalen Anfängen ist für viele Seiten von Boris' Part charakteristisch.

Nach dem ausgedehnten G des Waldhorns (siehe Beispiel 94) setzen die Streicher in einer breiten liedartigen Bewegung ein. Die Klangfarbe der Streicher in Verbindung mit dem fließenden Gesang ist charakteristisch für den gesamten Godunow-Teil. Er verleiht der Musik ein warmes und intimes Gefühl. Die gemächliche Bewegung charakterisiert die königliche Haltung von Boris, sein majestätisches Antlitz. Das wichtigste Intonationselement des Themas ist die Wendung, die jede melodische Phrase abschließt; es handelt sich um eine zweite Bewegung in As-G mit einer rhythmischen Verzögerung auf dem Ton As, die durch eine scharfe, instabile Harmonie hervorgehoben wird (siehe das gleiche Beispiel). Diese Wendung wird dreimal aufgegriffen und von der Gesangsstimme verdoppelt. Sie vermittelt einen Schmerz mit enormer Kraft.

Gleichzeitig verleiht die Harmonie, die das Thema abschließt - ein Dur-Dreiklang auf der V. Stufe eines harmonischen Molltons - der Musik einen Hauch von erleuchteter Feierlichkeit.

Durch die vertiefte und konzentrierte Intonation des Mittelteils des Monologs („Nun lasst uns anbeten“) wird der Übergang zum Satzesatz vollzogen, der eine Ansprache an die Anwesenden auf dem Platz enthält. Hier ändert sich der Charakter der Musik dramatisch. In der Melodie spürt man die Andeutungen eines Appells,



einer großen Geste. Der Chor kehrt nach C-Dur zurück und bereitet eine neue Einleitung vor.

**Erster Akt.** Weder die Masse des Volkes noch Boris erscheinen im ersten Akt auf der Bühne. Das bedeutet jedoch nicht, dass es hier keine weitere Entwicklung dieser beiden Figuren gibt. Godunow wird indirekt durch Reden über ihn charakterisiert, vor allem durch Pimens Bericht über den Mord in Uglitsch. Dem Hörer wird klar, dass sich in den fünf Jahren, die zwischen den Ereignissen des Prologs und denen des ersten Aktes liegen, die Widersprüche zwischen dem Zaren und dem Volk vertieft haben.

Im ersten Bild wendet sich Pimen im Namen des Volkes an den verbrecherischen Zaren.

In der zweiten Szene zeigen die Vagabunden Warlaam und Missail sowie die Wirtin der Schenke die Abneigung des Volkes gegen die Herrschaft Boris' und seine etablierte Ordnung.

Die Szenen des ersten Aktes wechseln sich nach dem Prinzip der scharfen Kontraste ab. Die erste Szene an sich steht bereits im Kontrast zur lärmenden Krönungsszene, die ihr vorausgeht.

Nach dem überfüllten Platz wird der Zuhörer in die strenge Umgebung einer Klosterzelle versetzt. Hier, in der Stille der Nacht, fernab von der Hektik der Welt, wie in den Tiefen des Bewusstseins der Menschen, reift das Urteil über Boris. Die nächste Szene, in der Schenke, ist in einem scharfen komödiantischen Stil geschrieben. Es ist ein lebendiges, humorvolles und brillantes Volksbild.

Auch die Figuren in diesen Szenen sind unterschiedlich. Der majestätische Pimen, der viel gesehen und erlebt hat und der durch seine lange Lebenserfahrung weise ist, verkörpert die Weisheit und das Gewissen des Volkes. Dieses Bild ist ein allgemeiner Ausdruck für die hohen moralischen Qualitäten des russischen Volkes.

Warlaam ist eine gattungsbildende Figur, deren Charakterisierung sowohl positive als auch negative Züge eines bestimmten sozialen Typs widerspiegelt. Warlaam gehört zu den untersten, deklassierten Schichten des Boris-Staates und ist natürlich Träger eines rebellischen, aufmüpfigen Geistes. Hinter Warlaams komischem Äußeren verbirgt sich eine mächtige, heroische Kraft, die sich jedoch unter den gegebenen gesellschaftlichen Verhältnissen in Landstreicherei und Trunksucht erschöpft.

Die Bilder von Pimen und Warlaam spielen in der Oper eine wichtige Rolle. Nicht umsonst lässt Mussorgski, anders als Puschkin, Pimen in der Szene des Bojarenrates mit der Geschichte von der wundersamen Heilung des Hirten <sup>1</sup> zweimal auftreten und damit das Urteil des Volkes gegenüber Boris zum Ausdruck bringen; Warlaam tritt zusammen mit Missail ein zweites Mal in Kromy als einer der Führer des Volksaufstandes auf.

<sup>1</sup> Wie wir wissen, lässt Puschkin diese Geschichte dem Patriarchen in den Mund legen.

Was die Bedeutung des ersten Aktes betrifft, so ist auch zu bemerken, dass eine neue dramaturgische Linie, die mit den Handlungen des zukünftigen Hochstaplers - Grigori Otrepjew - zusammenhängt, ihren Ursprung und ihre Entwicklung in diesem Akt hat.

Dies ist auch das erste Mal, dass der Schleier über Boris' Vergangenheit und das von ihm begangene Verbrechen gelüftet wird.

**Szene in der Zelle.** Mit unnachahmlicher Kunstfertigkeit hat Mussorgski die beiden Protagonisten dieser Szene - den stattlichen Pimen und den rastlosen, ungestümen Grigori - gegensätzlich in Szene gesetzt.

Der erste Monolog Pimens („Noch eine, letzte Erzählung“) enthält eine Darstellung seines Charakters. Es handelt sich um einen Monolog der Reflexion über die hohe historische Mission des Chronisten und gleichzeitig über seinen eigenen Lebensweg.

Pimens (Bass) Sprache - ruhig, fließend - ist von tiefer Ruhe erfüllt, nicht aus Gleichgültigkeit gegenüber dem Leben, sondern aus einer weisen, unaufgeregten Haltung ihm gegenüber. Die Rede ist von einer außergewöhnlichen rhythmischen Freiheit geprägt. Eine große Rolle spielen die Pausen - von schwach sichtbaren bis zu langen, die Momente konzentrierten Nachdenkens markieren. In dem ungewöhnlichen, einzigartigen, majestätisch fließenden und flexiblen Rhythmus kann man die Verwandtschaft mit dem Volksepos spüren. Die Orchesterakkorde, die frei in die Sprache hineinfließen, dienen als deren natürliche Fortsetzung und Ergänzung.

Pimen nutzt auf subtile Weise die Ausdrucksmöglichkeiten der natürlichen Harmonien, insbesondere der dorischen und lydischen. Die Harmonien sind einfach, was dem insgesamt strengen und etwas archaischen Charakter der Musik entspricht. Gelegentlich tauchen „leere“ Akkorde auf (mit weggelassenen Terz-Tönen), was auch mit der klanglichen Verkörperung von Bildern der Stille und Ruhe zusammenhängt (siehe z. B. einen solchen „leeren“ Quartsextakkord in den Worten „Leise und still“ - vor Nummer 7). Die orchestrale Struktur ist äußerst sparsam. Sie wird von einstimmigen Linien oder strengen Akkordfolgen dominiert.

Pimen hat zwei musikalische Themen. Das erste (in d-Moll) dient als Hintergrund des Monologs. Die orchestrale Verbindungen innerhalb des Monologs basieren auf demselben Thema.

95 Andante tranquillo m. g.

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a piano (p) dynamic and mezzo-forte (m.f.) articulation. The second system continues with piano (p) dynamics. The third system features piano (p) dynamics followed by mezzo-forte (m.f.) dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Das zweite Thema (in D-Dur) erscheint in der Mitte des Monologs, auf dem Höhepunkt, der durch die vorangegangene Durchführung vorbereitet wurde. Es ist triumphal, wenn auch, wie alle vorangegangenen Themen, einfach und zurückhaltend. Es wird von einem Streichquartett vorgetragen, dessen Stimmen dieses Mal in der Akkordstruktur aufgehen.

96 (ТОТ ЖЕ ТЕМП)

Dieses Thema verkörpert den zentralen Gedanken des Monologs über das hohe historische Ziel des Chronisten. Nicht umsonst erscheint es nach den Worten: „Mögen die Nachkommen der orthodoxen Gläubigen das vergangene Schicksal ihres Vaterlandes kennen“, - wobei die melodischen Umrisse des Themas in der Gesangsstimme bereits vorbereitet werden.

Die ersten Worte von Grigori (Tenor), die er im Moment des Erwachens spricht, stehen in ihrem unruhigen, unausgewogenen Tonfall in scharfem Kontrast zur vorangegangenen Musik. Um diesen Kontrast zu verstärken, zwingt Mussorgski Grigori dazu, die ersten Worte vor dem Hintergrund des betenden Chors der Mönche auszusprechen, der im Hintergrund gesungen wird. Dieser Chor erklingt aus der Ferne, gedämpft und verstärkt den Eindruck von Stille und Frieden. Er ist unbegleitet; nur die monotone Figur der Altisten, die aus Klängen des ersten Themas von Pimen besteht, ist zu hören. Wenn die Rezitative von Otrepjew diesen Hintergrund überlagern, entsteht ein Gefühl der rhythmischen Störung. Grigoris Phrasen sind kurz, ruckartig und haben ein scharf umrissenes melodisches Muster. In jeder von ihnen gibt es eine Figur mit einem unterbrochenen Rhythmus. Der Beginn der Phrase verschiebt sich jedes Mal von einem Takt zum nächsten, wodurch die in der vorangegangenen Musik etablierte Art der Bewegung schließlich zerstört wird.

Grigoris Bericht über seinen Traum führt neue intonatorische Elemente in die Musik ein: Chromatismen, dissonante Harmonien. Pimens reine, majestätische Welt wird mit einer anderen Welt kontrastiert, die mit eitlen Gedanken und sündigen Träumen verbunden ist...

Im gesamten Dialog zwischen Pimen und Grigori ist der Tonfall äußerst kontrastreich. Der Dialog ist eine der schönsten Errungenschaften der Weltopernliteratur in Bezug auf seine Flexibilität, die Natürlichkeit seines Flusses und die Charakterisierung seiner Bilder.

Eine äußerst wichtige Episode in dieser Szene ist Pimens Bericht über den Mord in Uglitsch<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Diese Geschichte wurde erstmals zu sowjetischen Zeiten in dem von Lamm herausgegebenen Klavierauszug der Oper veröffentlicht. In früheren Ausgaben war sie nicht enthalten.



**Szene in der Schenke.** Nach dem Vorbild Shakespeares führte Puschkina kühn dieses gattungsbestimmende, häusliche Sprachbild in die Tragödie ein.

Mussorgski hat ihm eine Szene zugrunde gelegt, die vor Humor sprüht und das Problem der komödiantischen musikalischen Handlung auf innovative Weise löst.

Die musikalische Grundlage der Szene ist das Rezitativ, das verschiedene Arten und Schattierungen des volkstümlichen Akzents getreu und humorvoll wiedergibt. Aber es ist kein musikalisch verarmtes Rezitativ von „Die Heirat“. Mussorgski nutzte die positiven Erfahrungen, die ihm die Arbeit an „Die Heirat“ beschert hatte, und es gelang ihm, Flexibilität und natürliche Lockerheit des Dialogs, Schärfe der verbalen Charakteristika, ungestüme Handlungsentwicklung mit bedeutendem musikalischen Gehalt zu verbinden.

Auch die Lieder spielen in dieser Szene eine große Rolle. Das Herzstück des gesamten Bildes ist Warlaams Lied „Wie es in der Stadt Kasan war“.

Die Szene weist auch ein sehr originelles Ensemble auf - ein Terzett, das die Anfänge von Gesang und Sprache verbindet: wenn der betrunkene Warlaam ein einfaches Lied vor sich hinhurmelt, „Wie Glocken läuten“<sup>1</sup>, überschneidet sich der rezitativische Dialog von Grigori mit seiner Gastgeberin mit dieser Melodie.

<sup>1</sup> Es basiert auf der Melodie eines Volksliedes. „Die Glocken läuteten“.

Die musikalischen Porträts der Figuren in dieser Szene sind markant und individuell einzigartig: Warlaam (Bass), sein treuer Begleiter und Sänger Missail (Tenor), der Gastwirt (Mezzosopran) - sie alle sind lebendige und zutiefst volkstümliche Charaktere.

Grigori Otrepjew ist in dieser Szene sparsamer skizziert. Er ist nachdenklich, zurückhaltend, vorsichtig in seinen Worten. Das Dmitri-Thema, das fast jede seiner Äußerungen begleitet, ist eine hartnäckige Erinnerung an den Betrug, den er plant.

Das erste Merkmal von Warlaam und Missail ist der zweistimmige Gesang, der ihr Erscheinen begleitet.

98 Allegretto

Люд хри\_сти\_ан\_ский, люд чест\_ной, го\_спод\_ний, на стро\_е\_нье хра\_мов по\_

\_ жер\_т\_вуй хот\_ь но\_пе\_в\_ч\_ну, леп\_та воз\_даст\_ся те\_бе сто\_ри\_цей.

Es ist eine humorvolle Parodie auf den Kirchengesang und den Gesang der Wanderer und Bettler. Der Gesang wirkt komisch, weil er Elemente der kirchlichen Melodie und Intonation der Bitte, der Klage (siehe die absteigenden Quart-, Terz- und Quintbewegungen) mit klarem Metrum und zügiger, fast marschartiger Bewegung verbindet. Man hat den Eindruck, dass die „heiligen Ältesten“ diese fest erlernte

Melodie fast automatisch, ohne nachzudenken, anstimmen und dass ihr „göttlicher“ Inhalt nicht ihren wahren Gedanken entspricht.

Inmitten ihrer eigenen Leute legen Warlaam und Missail die Maske der „Heiligkeit“ ab und beginnen, eine andere Sprache zu sprechen. Als jedoch plötzlich die Amtsmänner eintreten und sie auffordern, die schlummernden Vagabunden zu wecken, begreifen sie sofort, was vor sich geht, und fangen wieder an, ihre traditionelle Melodie zu singen (siehe Klavierauszug, Nr. 145). Im anschließenden Dialog mit den Kerkermeistern gibt Warlaam seiner Sprache einen frommen und sanften Unterton. Hier und da sind Töne demütigen Wehklagens zu hören. Die Fähigkeit, sich augenblicklich zu verwandeln, unerkennbar zu werden, kennzeichnet Warlaams Einfallsreichtum, seine Klugheit, eine besondere Schauspielkunst.

Warlaams Rezitativ ist jedoch dann am schillerndsten, wenn er, unbeeinflusst von der Präsenz der Autorität, sich selbst freien Lauf lässt. Hier kommen sein Humor, seine Eloquenz und sein Spielraum ins Spiel.

Auf der Grundlage von Puschkins Text verlieh Mussorgski den Reden Warlaams gleichzeitig eine stärkere rhythmische Gliederung; er verwandelte einige der Prosawendungen Puschkins in gereimte Scherze und Couplets. So hatte der Komponist die Möglichkeit, einen musikalischen Reim einzuführen (die Wiederholung ähnlicher melodisch-rhythmischer Wendungen, mit einer gewissen Symmetrie im Aufbau der Phrasen). Auf diese Weise konnte der humorvolle Charakter von Warlaams Worten, die mit Wortspielen und volkstümlichen Sprichwörtern gespickt sind, mit musikalischen Mitteln wiedergegeben werden.

Hier finden Sie Beispiele für solche gereimten Rezitative:

99 [Moderato]

a) *p* *cresc.*

Лит\_ва ли, Русь ли, что гу\_док, что гус\_ли, все нам рав\_но бы\_ло б ви\_но.

b) [Moderato assai]

И\_но де\_ло пьян\_ство, и\_но де\_ло чван\_ство;

Sie alle zeichnen sich durch eine etwas bizarre Verdrehung der chromatischen Melodielinie aus, die den Nuancenreichtum, die Farbigkeit von Warlaams Gesangsintonation vermittelt.

Die Musik schildert auch das äußere Erscheinungsbild Warlaams, seine strenge und mächtige Gestalt. Einzelne Orchesterchöre vermitteln bildlich seine Gesten und seinen schweren, torkelnden Gang. Das wichtigste dieser Motive ist der kantige Ton des Oktavbasses.



Manchmal erscheint ein und dieselbe Figur in einer visuelleren Struktur - in parallelen Terzen.

So ausdrucksstark Warlaams Rezitative und phantasievolle Orchesterbegleitfiguren auch sein mögen, die brodelnde Energie, die schwarze, erdige Kraft und die helle Begabung dieses ungewöhnlich begabten und unverwechselbaren Charakters offenbaren sich in vollem Umfang erst in seinem Lied „**Wie es in der Stadt Kasan war**“.

Der Charakter dieses Liedes ist lebhaft, aufreißerisch und spontan. Die Melodie basiert auf einem tänzerischen Anfang. Dies ist das erste bewegte, schnelle Thema, das bisher in der Oper gefunden wurde.

101 *Allegro giusto e con forza*

Musical score for measure 101, featuring a vocal line with Russian lyrics and a piano accompaniment with a strong, rhythmic bass line.

Как во го \_ ро\_ де бы \_ ло во Ка \_ за ни,

Die Bewegung des Liedes ist unaufhaltsam, ungestüm. Nacheinander folgen neue Strophen und Variationen. In jeder Strophe werden neue humorvolle Details in die Melodie eingeführt, die den Inhalt der Worte illustrieren und die Bildhaftigkeit und Farbigkeit von Warlaams Rede charakterisieren. Die reichen und vielfältigen Schattierungen der Gesangsmelodie werden durch anschauliche Orchesterbegleitung ergänzt, die Bilder von einem rauchenden Fass oder schreienden Tataren usw. heraufbeschwört. Man spürt die ungeheure lebensbejahende Kraft und Freude am Dasein in der Musik. Mit heiterem Humor füllen die Orchesterstimmen jede Pause der

Gesangsmelodie aus, als würden sie sie wiederhallen lassen und ergänzen. Die gewichtigen Motive des Warlaam (siehe Beispiel 100), die in das Gefüge der Orchesterbegleitung eingewoben sind und jetzt in schnellem Tempo kommen (siehe die Oktavbässe), verleihen der Musik bei aller Beweglichkeit einen Hauch von heroischer Kraft.

Wie wir später sehen werden, ist Warlaams Lied einer der wichtigsten Bezugspunkte in der Musikdramaturgie der Volksszenen der Oper.

## Zweiter Akt<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Da es zwei Fassungen dieses Aktes gibt, kann man sich bei der Aufführung der Oper im Original für eine der beiden Versionen entscheiden. Rimski-Korsakow wählte die zweite Fassung, während Schostakowitsch sich hauptsächlich an der ersten orientierte, mit einigen Episoden aus der zweiten. Die folgende Beschreibung stützt sich auf Mussorgskis zweite Fassung.

Hier wird der Charakter von Boris zum ersten Mal voll entwickelt. In der Eröffnungsszene mit den Kindern erscheint er als zärtlicher, liebevoller Vater, der aufrichtig mit dem Kummer seiner Tochter mitfühlt und darauf bedacht ist, dass sein Erbe zu einem klugen, gebildeten Herrscher heranwächst. Der Monolog „Ich habe die höchste Macht erreicht“ offenbart die tiefe seelische Tragödie des Zaren. In der zweiten Hälfte des Aktes spitzt sich die Dramatik der Situation stark zu. Hier wird zum ersten Mal der Konflikt zwischen Boris und dem Adel deutlich; der Zar erfährt vom Auftauchen des falschen Dmitri, der vom polnischen Adel und der katholischen Kirche unterstützt wird.

Die Dramatik der Musik im zweiten Akt ist auch auf die Ergriffenheit der Situation zurückzuführen.

**Der Monolog „Ich habe die höchste Macht erreicht“** ist in der Originalfassung frei und halb rezitativisch geschrieben, seine Form ist offen und er geht direkt in den nächsten Abschnitt über. Er vermittelt Boris' traurige Reflexionen über das Unglück, das ihn verfolgt, und die Feindseligkeit der Menschen ihm gegenüber. Die Musik drückt strenge Konzentration aus, die gegen Ende allmählich in Beklemmung und Verwirrung umschlägt. In der zweiten Fassung nimmt der Monolog die Form eines lyrisch-dramatischen Ariosos an. Die musikalische Sprache wird liedhafter. Die Gesangsmelodie ist kohärenter und ausgedehnter geworden. Die Form des Monologs ist in sich geschlossener geworden.

Die instrumentale Einleitung ist ein Auszug aus Boris' erstem c-Moll-Thema, das diesmal in as-Moll<sup>2</sup> gespielt wird.

<sup>2</sup> Die Rolle von Boris ist im Allgemeinen von Molltönen geprägt, die Mussorgski stets mit Trauer, mit Tragödie assoziiert.

Es ist eine Erinnerung an die düsteren Vorahnungen, die nun Wirklichkeit geworden sind.

102


The image shows a musical score for piano, measures 102-105. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand starts with a half note G4, followed by a quarter note F4, and then a half note E4. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The piece ends with a fermata over the final notes.



Der Monolog beginnt mit einer kurzen Episode, in der sich rein rezitativische Phrasen mit anderen abwechseln, die von einer weicheren, eher liedartigen Struktur geprägt sind. Es erscheinen zwei musikalische Perlen, die der Charakterisierung von Boris neue Züge verleihen.

Eine von ihnen ist mit den leuchtenden, aber unerfüllten Hoffnungen Godunows auf eine friedliche, glückliche Herrschaft verbunden (es ist kein Zufall, dass sie bei den Worten der eingetretenen Glücksprophezeiungen auftaucht). Die edlen, fließenden Umriss der Melodie:

103 Moderato



The musical score for measures 103-106 is in 2/4 time with a key signature of two sharps (D major). It begins with a piano (*pp*) dynamic. The right hand features a melodic line with a long, flowing phrase that spans across the measures, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The overall mood is calm and lyrical.

Ein anderes Thema stellt Boris' väterliche Liebe dar. Hier erklingt eine sanfte, intime Melodie. Der Zuhörer wird mit dem leuchtenden Bild der sanftmütigen Xenia, der Zarentochter, bekannt gemacht.

104 [ Спокойно ]



The musical score for measures 104-107 is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat major). It starts with a piano (*pp*) dynamic. The right hand has a melodic line with a gentle, intimate character, and the left hand provides a simple accompaniment of eighth notes. The tempo is marked as *Spokoinno* (calmly).

Die nächste rezitativische Phrase („Wie ein Sturm erfasst der Tod den Bräutigam“), die abrupte Stimmsprünge und scharfe dissonante Harmonien enthält, zerstört mit ihrem dramatischen Charakter das Gefühl der leuchtenden Zärtlichkeit. Hier kommt es zu einer Art direkter Konfrontation zwischen Traum und unbarmherziger Realität. Diese Phrase leitet direkt das Andante ein - den Hauptteil des Monologs. Die Ausdruckskraft der Andante-Musik liegt in der liedhaften Schönheit der Melodie, in

den farbigen, volltönenden Harmonien. Sie beginnt mit einem neuen Thema, das ein Gefühl tiefer Trauer ausdrückt.

105      Andante



Der liedhafte Charakter dieses Themas wird durch die weiche, melodiose Begleitung verstärkt, in der die Klangfarben der Streicher vorherrschen (im ersten Satz wird die Melodie der Stimme von den Celli verdoppelt). Die Dissonanz einer kleinen Sekunde (B - Des), die bei der Einführung des Themas im Orchester auftaucht und durch die divergierende Bewegung der Stimmen aufgelöst wird (siehe Beispiel 105), ist Ausdruck eines Schmerzes. Das Auftauchen farbig klingender Dur-Dreiklänge an den Ankerpunkten der Melodie in der gesamten Molltonleiter verleiht der Musik einen Hauch von strenger Feierlichkeit (siehe ebd.)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Dies wird bereits in Boris' erstem Monolog deutlich.

In einem breiten Melodiefluss gehen die Umriss verschiedener Themen ineinander über. Die Stimmung wird zunehmend unruhig. Synkopierte Triolen des Waldhorns erscheinen in der zweiten Bewegung des Anfangsthemas und erzeugen ein Gefühl der Unruhe. Plötzlich bricht der sanfte Fluss der Melodie ab. Es erscheinen scharfe Quartsprünge in der Stimme, die von dissonanten Harmonien begleitet werden. Boris stellt sich ein Bild des leidenden, verwüsteten Russlands vor (siehe Klavierauszug, Ziffer 50). Eine erneute Einführung des Hauptthemas (diesmal in höherer Quartlage als zu Beginn des Monologs) bringt uns zur dramatischsten, abschließenden Episode.

Bedrohlich und geheimnisvoll sind die chromatischen Streicherfiguren vor dem Hintergrund des brummenden Orgelpunkts der Tuba. Mehr und mehr Orchesterstimmen kommen hinzu. Fast flüsternd, wie im Delirium, spricht Boris von dem blutbefleckten Geist eines Säuglings, der ihn in der Nacht heimsucht.

Die Verwirrung des Zaren erreicht ihren höchsten Punkt. Ein absteigendes chromatisches Thema erscheint im Orchester (Streichertremolo auf demselben Tuba- Orgelpunkt). Dies ist das Thema von Boris' Halluzinationen. Es vermischt Intonationen von Heulen und Wehklagen mit geheimnisvollem, schaurigem Rauschen.

In seiner schnellen, absteigenden Bewegung deckt das Thema einen Umfang von fünf Oktaven ab. Es erreicht ein tiefes Register und endet in einem ängstlichen Tremolo. Der letzte, abschließende Schrei des Monologs von Boris klingt wie ein schweres Stöhnen.

**Szene mit Schuiski und Schluss des Aktes.** Die Szene mit Schuiski ist ein weiteres Beispiel für Mussorgskis großartige Beherrschung des musikalischen Dialogs. Diesmal handelt es sich um einen Dialog, den man ein „verbales Duell“ nennen könnte. Die Szene ist reich an komplexen und scharfen psychologischen Positionen. Zwei Todfeinde treffen aufeinander. Der eine (Boris) - der Mächtige, Stolze und mit unbegrenzter Macht Ausgestattete - verspottet seinen Gegner zunächst grob und unterstreicht damit sein Misstrauen und seine Verachtung für ihn, doch als er den verhängnisvollen Namen des Hochstaplers hört, kann er die Bestürzung und das Entsetzen, die ihn überkommen haben, nicht verbergen. Der andere (Schuiski) ist listig und betrügerisch und gibt sich vorerst als demütiger und treuer Diener seines Herrschers aus. Er ist jedoch stark, weil er Boris' schreckliches Geheimnis kennt; mit genauer Berechnung wählt er im Gespräch die leicht zu verletzenden Stellen seines Feindes aus, um ihn mit Zuversicht zu schlagen und sich am Anblick seines Leidens zu erfreuen.

Der Dialog zwischen Boris und Schuiski hat viele subtile musikalische und psychologische Nuancen. Man könnte zumindest auf die Art und Weise hinweisen, in der Schuiski nach einer langen Reihe von Reden, die darauf abzielen, Boris' Ängste zu wecken, schließlich den Namen nennt, den sich der Betrüger angeeignet hat: in diesem Moment, nach einem langen musikalischen Aufbau, der eine Reihe von kurzen rezitativen Phrasen in hoher Lage in einem funkelnden Fis-Dur abschließt, erklingt das Thema von Zarewitsch Dmitri (siehe von Ziffer 78 bis Ziffer 81) deutlich und klangvoll klar. Die Wirkung dieser Phrase könnte mit dem Eindruck einer plötzlich in der Luft aufblitzenden nackten Klinge verglichen werden.

Der psychologische Durchbruch von Boris ist deutlich zu erkennen. Zu Beginn des Dialogs klingen seine Worte befehlend und schroff. Nachdem er die Nachricht von dem Betrüger erhalten hat, wird sie unruhig, verwirrt und instabil. Dmitris Name hat Gefühle geweckt, die während des offiziellen Gesprächs mit Schuiski tief begraben gewesen sein müssen. In der Musik tauchen Anklänge an Themen und ganze Themen des vorangegangenen Monologs auf. Zuweilen erklingen Anklänge an das Thema der Halluzinationen als Ausdruck der Angst.

In dem Bestreben, sicherzustellen, dass der echte Dmitri nicht existiert, erniedrigt sich Boris vor Schuiski, den er gerade beleidigt hat. Er bittet ihn, den Tod des Zarewitschs zu bestätigen, und verspricht ihm, ihm seine früheren Verfehlungen zu verzeihen, wenn er ihm die Wahrheit sagt. An dieser Stelle spielt das Orchester ein melodisches, leuchtendes Thema aus dem Monolog (siehe Klavierauszug, Ziffer 88).

Boris geht von flehend zu drohend über. Wieder gibt es raue, stachelige Harmonien und raue Intonationen in seiner Stimme (siehe ab Ziffer 90, „Aber wenn du betrügst“).

Die Musik zeichnet zart das Bild des betrügerischen Höflings Schuiski. Seine Rede klingt blass (die Rolle wird von einem Tenor gesungen). Die Rezitative weisen oft

Phrasen mit einem weichen, abgerundeten melodischen Muster auf, mit nach unten fließenden, flehenden und schmeichelnd klingenden Endungen, die an unterwürfige Verbeugungen denken lassen.

107 [Allegro non troppo] *Meno mosso*

Царь, есть ве-сти, и ве-сти важ-ные для цар.ства тво.е-го

Das Vorhandensein archaisch klingender Wendungen und Anklänge an liedartige Intonationen in Schuiskis Rolle kennzeichnen das bescheidene, sanftmütige Erscheinungsbild, das dieser clevere Intrigant anlegt. Sehr aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang der Bericht über einen Besuch in der Kathedrale von Uglitsch, wo Dmitri zur Ruhe gebettet wurde. Unfähig, das Ende der Erzählung zu hören, unterbricht Boris Schuiski abrupt und fordert ihn auf, zu gehen.

Die letzte Episode beginnt mit einer Variation des bereits bekannten Halluzinationsthemas (siehe Klavierauszug, Ziffer 96).

Boris ist fassungslos über das, was er gehört hat. Seine Erregung stößt an ihre Grenzen, als in der darauffolgenden Dunkelheit eine wundersame Uhr mit Glockenspiel in Gang gesetzt wird.

Der Klang des Glockenspiels wird durch eine sehr eigentümliche Musik wiedergegeben, die das Geräusch eines Aufzugsmechanismus imitiert<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Diese Musik ist bereits in der Eröffnungsszene zu hören gewesen.

Der Rhythmus ist monoton: der Klang der Hörner, Bratschen und Celli ist trocken und ruckartig, wie ein eintöniges, totes Ticken. Auf dem Tritonusintervall (Dis - A) wird immer dieselbe melodische Progression wiederholt. Sie wird von dissonanten Konsonanzen überlagert. Die klare Vorstellung von einer bestimmten Tonalität wird zerstört.

108 [Andante]

*p dtm. pp*

Die Musik des Glockenspiels in der Schlusszene erfüllt neben ihrer äußerlich repräsentativen Funktion eine weitere, psychologische: In Boris' krankhaft erregtem

Zustand löst die Glockenspielmusik eine abergläubische Angst und neu einsetzende Halluzinationen aus. Das unheilvolle Rascheln der Violinen (chromatische Figurationen) und die neckischen Phrasen der Holzbläser, die das Glockenspielthema begleiten, bereiten eine weitere Durchführung des Halluzinationsthemas vor (Klavierauszug, Ziffer 100). Darin sind nun Anklänge an Dmitris Thema verwoben.

109 [ТОТ ЖЕ ТЕМН]

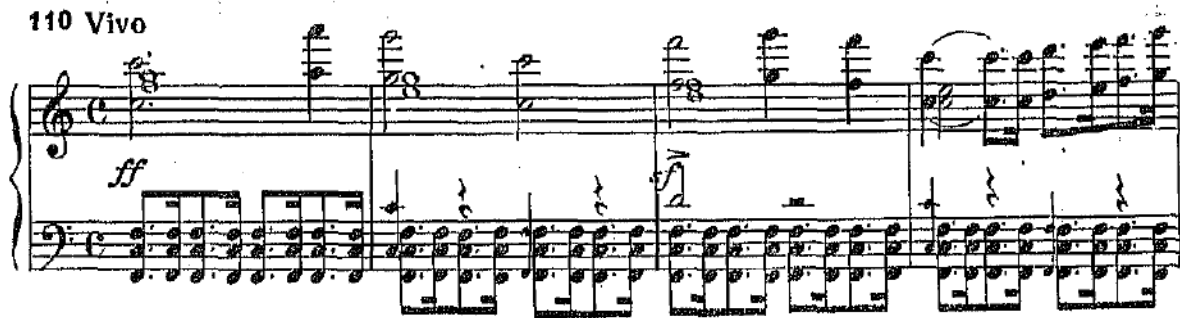
**Dritter Akt.** Die polnischen Szenen, die in unmittelbarem Zusammenhang mit der Entwicklung der dramaturgischen Linie des Hochstaplers stehen und ein Bild politischer Intrigen gegen den russischen Staat offenbaren, bilden musikalisch einen lebhaften Kontrast zu den russischen Szenen. Nach dem Vorbild von Glinka in „Iwan Sussanin“ verwendet Mussorgski die Rhythmen der polnischen Tanzmusik zur Charakterisierung des hochmütigen Adels und der ehrgeizigen Marina Mnischek.

**Marinas Monolog** in der ersten Szene des dritten Aktes (siehe Klavierauszug, Ziffer 22) basiert vollständig auf den Rhythmen einer Masurka. Marinas Part unterscheidet sich damit grundlegend von dem der Figuren im russischen Lager: Dort bilden Sprache und Gesangsintonationen die Grundlage der musikalischen Sprache, während hier das instrumental-tänzerische Prinzip dominiert, dem auch die vokale Sphäre untergeordnet ist.

Marinas Monolog gibt den Wechsel ihrer Stimmungen wieder. Die Musik spiegelt einfühlsam den Inhalt des Textes wider. Den Rhythmus der Masurka als feste Grundlage beibehaltend, erreicht Mussorgski eine große Vielfalt an Melodien. Es überwiegen Themen von brillantem Charakter.

**Die Szene am Springbrunnen** enthält farbenprächtige Seiten (eine nächtliche Landschaft mit einem plätschernden Springbrunnen). Der Komponist schöpft die Klangfarbenmöglichkeiten des Orchesters meisterhaft aus, indem er das Tremolo der Geigen mit der ostinat absteigenden Figur der Bratschen und Celli kombiniert (siehe die Eröffnungsszene) und darüber hinaus so farbenreiche Instrumente wie das Englischhorn und die Harfe einführt. Vor diesem Hintergrund klingen die Klarinettenphrasen, die das Thema des Dmitri spielen, wie ein Ausdruck der Liebesehnsucht des Hochstaplers.

Dieses Thema spielt in dieser Szene eine sehr wichtige Rolle. Es ist hier mit dem Bild des Betrügers verbunden und steht im Gegensatz zu den Themen von Marina und der instrumentalen Polonaise, die ein musikalisches Merkmal des polnischen Adels ist, in ihrer russischen und darüber hinaus in ihrer Liedstruktur. Nur zweimal erscheint das Thema Dmitris in einer für ihn untypischen Form und verliert seine Liedstruktur. Beide Male taucht es auf, wenn der Hochstapler den Krieg erwähnt, den er gegen sein eigenes Vaterland plant, und seinen Anspruch auf den russischen Thron, den er der hochmütigen Marina als Geschenk anbieten will. Das Thema wird dann in einem Marschrhythmus gespielt, was ihm einen kämpferischen, glitzernden und keineswegs volkstümlichen Charakter verleiht.



In der Szene am Springbrunnen zeigt sich der Hochstapler von seiner expansivsten und facettenreichsten Seite. Wie Puschkin stattet Mussorgski ihn mit lebendigen menschlichen Zügen aus, zeigt seinen jugendlichen Überschwang, seine Spontaneität und seinen Hitzkopf. Der Dialog mit Marina enthält sehr unterschiedliche Intonationen, die von einem gedemütigten Flehen bis zu einer trotzigem Herausforderung reichen.

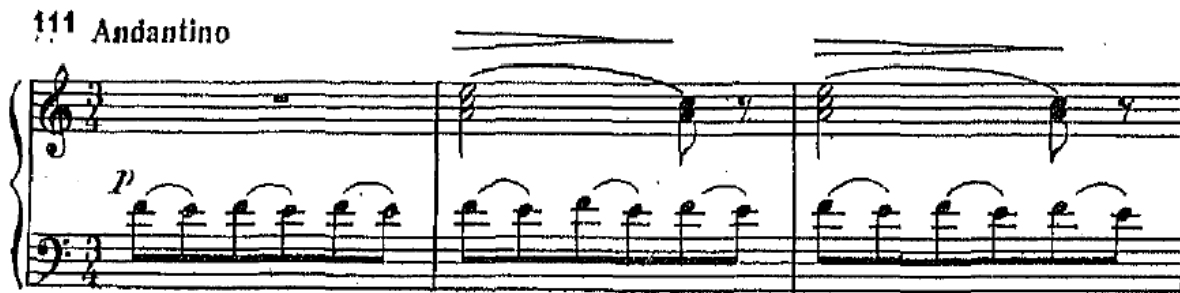
Das kurze abschließende Liebesduett basiert auf der Entwicklung eines schönen Liedthemas, mit dem Marina den Hochstapler zu hypnotisieren scheint und ihn in Ungläubigkeit wiegt. Die Intonationen des Hochstaplers zeichnen sich zunächst durch ihren impulsiven, unruhigen Charakter aus. Dann verschmelzen die beiden Stimmen zu einer liedhaften, schwärmerisch klingenden Melodie (siehe Klavierauszug, ab Ziffer 72). Der Jesuit Rangoni, der die Erklärung der Liebenden aus der Ferne beobachtet, schaltet sich in das Duett ein.

**Vierter Akt. Szene in der Basilius-Kathedrale.** Die Dramatik der zweiten Begegnung von Boris mit dem Volk (die erste fand in der Krönungsszene statt) ergibt sich aus der Tatsache, dass sie in einer äußerst angespannten Situation stattfindet. Der Hass des Volkes auf Boris ist kurz davor, sich in offenen Aktionen zu entladen. In einer nach außen hin gestelzten Umgebung herrscht eine extreme Hitze der Leidenschaft.

In dieser Szene tritt eine neue Figur auf. Es ist der Heilige Narre, ein armseliger Bettler, über den sich sogar die Straßenjungen ungestraft lustig machen können. Und er, dieser elende Ausgestoßene, entpuppt sich als der erste mutige Mann, der es wagt, dem Zaren im Namen des ganzen Volkes die Anklage des Mordes ins Gesicht zu werfen. Das Bild des Heiligen Narren, die Verkörperung des ewigen nationalen Kummers, symbolisiert die Ohnmacht des Volkes. Doch wie groß die Demütigung auch sein mag, das Volk hat ein hohes Maß an Menschenwürde und sein Glaube an die gerechte Vergeltung schwindet nie. Diese Züge kommen auch im Bild des Heiligen Narren zum Ausdruck.

Die anfängliche Charakterisierung erfolgt durch ein düsteres Lied, das in dieser Szene (wie bei Puschkin) auf einen unsinnigen Text gesungen wird. Dem Lied geht eine kurze dreisätzliche Einleitung voraus, die das musikalische Hauptthema des Heiligen Narren enthält.

Das Hintergrundmotiv (ein monoton wiederholter zweiter Gesang) enthält die Intonationen von Klage und Wehklagen. Diese werden von einem zweiten Motiv überlagert, das dem ersten ähnlich ist und auf der von Mussorgski häufig verwendeten Intonation des Flehens, der Klage beruht.



Aus der melodischen Entwicklung dieser beiden Elemente entsteht das ganze Lied (die Rolle des Heiligen Narren fällt dem Tenor zu).

Die Musik schafft ein wahrheitsgetreues und ganz eindeutiges soziales Bild. Weinen und Flehen verbinden sich mit Intonationen „geistlicher Verse“ (Anklänge an Kirchengesänge, die sich in den Lippen der Wanderer, der wandernden Bettler, auf besondere Weise brechen). Das musikalische Porträt eines Bettlers wird durch einen farbenfrohen Schriftzug, der eine visuelle Assoziation mit einem stimmungsvollen Wiegen hervorruft, treffend ergänzt (siehe Thema - Beispiel 111, sowie die Melodie des Hymnus selbst, die auf der Wiederholung von Gesängen beruht).

Mussorgski hat die Klage des Heiligen Narren mit einem Hauch kindlicher Naivität und naiver Einfachheit versehen, was der volkstümlichen Vorstellung vom Heiligen Narren als wehrlos, „glücklich“ und reinen Herzens entspricht. Verstärkt wird dies durch die leuchtende Klangfarbe der Holzblasinstrumente, insbesondere in dem Moment, in dem der Heilige Narr Boris anklagt und seine Rede von Holzbläserakkorden mit der Flöte in hoher Lage begleitet wird. Die kühnen Worte, mit denen er seine Mitmenschen schockiert, und die sanfte, kindlich-naiv klingende Sprache sind unnachahmliche Charakteristika des Heiligen Narren.

Seine Rolle als Überbringer der Gefühle und Gedanken des Volkes wird durch die Verbindung zwischen seinen Intonationen und der Musik der Massenszenen deutlich. Der Chor „Brot!“ zum Beispiel, der den musikalischen Höhepunkt der Szene bildet, erwächst direkt aus der Klage des Heiligen Narren.

Nach der Wegnahme der Kopeke durch die Jungen klingen die Intonationen der Klage nackt, fast wie eine direkt klingende Nachahmung. Doch allmählich verschmilzt dieses kurze Motiv zu einer breiten, chorischen Melodie, die vom Atem des Gesangs erfüllt ist.

Zunächst wird das Flehen von den Frauenstimmen aufgegriffen. Mit dem Einsetzen der Männerstimmen wird ein neues, raueres Element in die Musik eingeführt. Währenddessen nimmt die innere Spannung stetig zu, begleitet von einer allmählichen Steigerung des Klangs. Der Aufbau führt zu einem kurzen, aber kraftvollen Höhepunkt bei den Worten „Brot! Brot!“, an dem der gesamte Chor, unterstützt vom Orchester, beteiligt ist.

## 112 [Allegro]

C. Хлеба! хлеба! дай господным!  
 A. Хлеба! хлеба! дай господным!  
 T. Хлеба! хлеба! дай господным!  
 B. Хлеба! хлеба! дай господным!

Der Ruf „Brot!“ ist nichts anderes als ein abgewandeltes Motiv aus dem Thema des Heiligen Narren (siehe Beispiel 111); der Übergang zur Terz wurde nun durch den Übergang zur Quarte ersetzt, und die rhythmische Betonung des Harmoniebogens hat dem Motiv einen energischeren, fast gebieterischen Charakter verliehen.

Dieser kurze Moment offenbart das Wesen der neuen Beziehung, die sich zwischen dem König und dem Volk in dieser Phase des Dramas entwickelt hat. Der Schrei „Brot!“ klingt nicht mehr wie eine demütige Bitte. Hier haben sich der Ausdruck von Schmerz und Verzweiflung mit der autoritären Forderung vermischt, einer verschleierte Drohung, die Boris erschauern lässt. Aber es war noch nicht an der Zeit, dass die gewaltige Kraft des Volkes ausbricht. Der Ausbruch blitzt kurz auf, wird aber ebenso schnell wieder gelöscht. Die Spannung lässt nach, und die Melodie geht in den Klage Liedern des Heiligen Narren unter.

Folglich werden auch hier, wie in der ersten Massenszene, vorwiegend weinende und klagende Intonationen verwendet. Allerdings sind sie jetzt viel aktiver. Außerdem ist die musikalische Entwicklung hier viel intensiver und heftiger.

Die Handlung entwickelt sich in der letzten Episode einfach und knapp. Während des Dialogs zwischen Boris und dem Heiligen Narren gibt es eine direkte Gegenüberstellung ihrer gegensätzlichen Intonationen. Die Worte von Boris werden vom schwermütigen, majestätischen Klang des Anfangsteils seines Themas aus dem ersten Monolog begleitet, während die Worte des Heiligen Narren in der bereits erwähnten transparenten, leuchtenden Orchestrierung widerhallen.

Die Musik bringt das Entsetzen des Publikums über die unerhörte Unverschämtheit des Heiligen Narren ausdrucksvoll zum Ausdruck.



**Die Facettenkammer.** Damit ist die Entwicklung des Charakters von Boris abgeschlossen. Das Erscheinen des Zaren in der Bojaren-Duma, der von einem Anfall von Halluzinationen besessen ist, und das chromatische Thema aus dem zweiten Akt, als er auftaucht, verleihen der Handlung von Anfang an eine akute und dramatische Qualität. Die Dramatik wird durch den lebhaften musikalischen Kontrast, der durch Pimens Geschichte in die Musik eingebracht wird, noch verschärft. Diese Geschichte ist in einem ruhigen, epischen Volksgeist formuliert. Sie ermöglicht es, den Kontrast zwischen der unruhigen und verwirrten geistigen Welt des verbrecherischen Zaren und der des reinen Volkes, wie dem Protagonisten der Geschichte, einem einfältigen Hirten, der fest an die Wunderkraft des unschuldig ermordeten Dmitri glaubt, noch einmal zu verdeutlichen. In der Oper ist diese Geschichte der unmittelbare Auslöser für den Beginn von Boris' Qualen. Mussorgski macht also den Tod des Zaren selbst zur Folge eines weiteren Konflikts zwischen ihm und der „Volksmeinung“.

In dem Moment, in dem Boris bewusstlos wird, weil er Pimen nicht mehr zuhören kann, wird das Thema der Halluzinationen erneut aufgegriffen.

Boris' letzter Monolog beginnt. Der Abschied von seinem Sohn ist in der Oper dramatischer und unruhiger als bei Puschkin.

Der Monolog beginnt mit einer Variante des c-Moll-Themas aus dem zweiten Satz des Prologs, das nun einem Trauermarsch ähnelt. In der Musik tauchen immer wieder Anklänge an Boris' ersten Monolog<sup>1</sup> auf.

<sup>1</sup> So erinnert beispielsweise der Ausruf „Mein Sohn! mein Kind!“ an den Satz „O Gerechter! O mein Vater, mein allmächtiger Vater!“ aus dem ersten Monolog, und die Worte „kröne dich in schwerer Stunde“ werden von Harmonien begleitet, die an das Thema der Vorgeschichte des Prologs erinnern.

Allerdings ist die Rede des Zaren nun unbeständiger. Das Rezitativ hat viel von seiner früheren Flüssigkeit und Erhabenheit verloren. Die Form des Monologs als Ganzes wirkt unbestimmter. In den häufigen Episoden-, Themen- und Intonationswechseln und im Auftauchen bruchstückhafter Ausrufe spiegelt sich der verzweifelte Zustand des Sterbenden wider.

Das Bedürfnis, Fjodor seine letzten Worte der Belehrung zu geben, gibt Boris Kraft. Eine Zeit lang gewinnt er die Kontrolle über sich selbst zurück und seine Sprache wird kohärenter. Die Episode „Du sollst dich nicht den Anschuldigungen der verräterischen Bojaren beugen“ steht vor dem Hintergrund der Entwicklung eines Themas, das den Tonfall einer eindringlichen, leidenschaftlichen Ermahnung hat. Der Verweis auf Xenia („Rette deine Schwester, die Zarewna, beschütze sie, mein Sohn“) erinnert an das liedhafte Thema der väterlichen Liebe von Boris (siehe Beispiel 104).

Eine neue Episode ist das Gebet von Boris (in Des-Dur). Es wird durch das schroffe Läuten einer Glocke und den Trauergesang der Mönche hinter der Bühne unterbrochen. Plötzlich in das musikalische Gefüge eingeschnitten, anstelle der erwarteten Tonika, wird das Thema der Glocken als Eindringen eines unheilvollen, feindlichen Anfangs empfunden.

Es handelt sich eigentlich um dieselbe Folge von farbigen Akkorden, die in der Krönungsszene so festlich war. Der andere Klangcharakter ergibt sich aus der neuen Orchestrierung (Posaune mit Tamtam und Kontrabass-Pizzicato), die das instabile Tritonus-Intervall freilegt, das auch mit dem gerade erklingenden Ges-Ton in Konflikt gerät.

113 [Andantino]

Das Thema des Glockengeläuts umrahmt somit die Rolle des Boris. Es markiert Meilensteine in Godunows Leben wie seine Thronbesteigung und seinen Tod. Das Thema, das zunächst ein Ausdruck festlichen Jubels zu sein schien, wird nun zum Vorboten eines tragischen Endes.

Der Mönchschor mit seinem strengen, asketischen Charakter ergänzt den düsteren Eindruck, der durch die Glocken entsteht. Vor diesem Hintergrund wirken die Rezitative von Boris noch verstörender, verzweifelter.

Der Höhepunkt des Leidens und Sterbens von Boris ist ein Wendepunkt in der Entwicklung dieser Szene: auf ihn folgt die Befriedung und Erleuchtung. Im Orchesterschluss wird das Thema von Boris' leuchtenden Hoffnungen feierlich in Des-Dur wiedergegeben. Das Bild des Zaren erscheint hier in einer veredelten und erleuchteten Form.

114 Largo

Durch sein schweres Leiden und seinen Tod hat Boris für seine Schuld gebüßt. Es ist nicht schwer, in dieser Berührung eine vertraute Ähnlichkeit mit der Episode von König Lear's Tod aus Balakirews Ouvertüre zu sehen.

**Szene beim Kreml.** Diese Szene ist die Krönung der Oper. Sie zeigt das wutentbrannte Volk, das sich gegen seine Unterdrücker erhebt und Vergeltung übt.

Mussorgski fand lebendige und überzeugende musikalische Mittel, um den spontanen Impuls der Massen zu charakterisieren. Die Musik ist voll von Bewegung. Sie ist die dynamischste aller Szenen der Oper. Hatte der Komponist für die Darstellung des unterdrückten Volkes zuvor den Tonfall der Klage, des Lobgesangs und des Lamentos verwendet, so hat er in dieser Schlusszene die Musik mit tänzerischen, motorischen Rhythmen durchsetzt. Der Beginn des Tanzes und die

ungestüme Bewegung vermitteln in diesem Fall die stürmische Fröhlichkeit, den Wagemut, den Schwung, den Rausch des Volkes mit seiner eigenen, endlich entfesselten Kraft.

Die Szene beim Kreml hat eine sehr eigenartige Struktur. Sie besteht aus einer Reihe von aufeinanderfolgenden Episoden, die wie in Wellen aufeinander folgen. Im ständigen Wechsel von neuem thematischem Material, in scharfen, unerwarteten Tonverschiebungen verkörpert sich das Bild des tobenden Menschenmeeres.

Die Orchestereinleitung führt in eine unruhige, aufgeheizte Atmosphäre ein. Vor dem Hintergrund der „sprudelnden“ chromatischen Figuren erklingen dissonante Akkorde, die in verschiedenen Registern verstreut sind und zusammen eine komplizierte chromatische Harmonie mit einer „A“-Tonart bilden. Sie erinnern an den Klang eines furchterregenden Glockenspiels.

Wie andere Volksszenen beginnt auch diese mit Chorrezitativen. Sie sind schwungvoll und ausladend. Sie haben bereits die Anfänge einer tänzerischen Bewegungsart.

Nach einer Reihe von Tonartwechseln wird die Episode der Grabrede des Bojaren in As-Dur gesetzt. Es ist der erste geschlossene Abschnitt dieser Szene. Der Chor „Kein Falke fliegt durch die Lüfte“ ist in einem spielerischen, runden Tanzliedtyp mit einem Tanzrefrain aufgebaut. Der sanfte Refrain basiert auf der Melodie des Volksliedes „Kein Falke fliegt durch die Lüfte“ (in seiner ursprünglichen Form ist es ein lyrisches Lied; hier wird es stark umgedacht).

Die zweite Hälfte der Melodie, die energische Quartpassagen (ab den Worten „Wir sitzen zusammen“) und den spöttischen Chor „Ruhm!“ enthält, wurde von Mussorgski komponiert.

Die Chormusik entwickelt sich variabel von Strophe zu Strophe und erreicht am Ende eine bedrohliche Kraft (siehe Beispiel 115).

Warlaam und Missail treten auf und schüren mit ihren „Predigten“ den Hass des Volkes auf den Zaren und die Bojaren weiter. Sie singen zur Melodie des ursprünglichen Heldenepos „Swjatoslaw lebte neunzig Jahre“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Diess Heldenepos wurde von Mussorgski von dem Erzähler T. G. Rjabinin aufgenommen.

Daraufhin bricht die Menge in das Lied „Zerstreut, durchstreift“ aus. Der scharfe Tonartwechsel nach fis-Moll verleiht dem Lied eine besondere Spannung.



*rit.* *a tempo* *p*

ДУ - му ДУ - ма - ет. Сла - ва бо -

ДУ - му ДУ - ма - ет. Сла - ва бо -

*mf rit.* *a tempo* *pp*

*mf rit.* *pp*

- я - ри - ну! Сла - ва Бо -

*mf rit.* *pp*

- я\_ри\_ну, сла\_ва Бо\_ри\_со\_ву!  
 - я\_ри\_ну, сла\_ва Бо\_ри\_со\_ву! Сла\_ва бо\_

Сла\_ва!  
 - ри\_со\_ву! Сла\_ва!  
 Сла\_ва!

**Der Chor „Zerstreut, durchstreift“** ist der kraftvollste aller Chöre in der Oper. Er ist der wahre Höhepunkt aller Volksszenen. "Eine Hymne an die spontane Revolution der Bauern", so nannte ihn die Prawda 1947 in einem ihrer Leitartikel zu Recht. Der Text und zum Teil auch der musikalische Charakter des Chors orientieren sich an Vorbildern aus dem so genannten Räubervolkslied. Der Chor „Zerstreut, durchstreift“ hebt sich von allen anderen durch seinen eigenwilligen und kraftvollen Charakter sowie durch seine Grandiosität und die Komplexität seiner Form ab. Es ist in einer dynamischen dreiteiligen Form mit einer breiten und entwickelten Coda geschrieben.

Das Hauptthema verkörpert eine unbezähmbare Kraft und einen überschwänglichen Impuls. Es verbindet Beweglichkeit und Ungestüm mit Gewicht und Kraft. Die zahlreichen Wiederholungen der Tonika (als ob sie sich „hineindrängen“ würde) vermitteln ein Gefühl von Festigkeit und Stärke; der melodische Sprung einer Sext-Stufe klingt wie ein Ausdruck von Kraft und Schwung. Das Thema wird von einer fließenden Begleitung begleitet, die die Melodie vorantreibt und anspornt. Die Figuren der Begleitung spiegeln das melodische Muster des Themas wider.

116 *Vivo*

Гай да!

Гай да!

Рас хо ди лась, раз гу ля лась

Die aufeinanderfolgenden Einleitungen der Stimmen in der aufsteigenden Folge erzeugen den Eindruck heftiger, unharmonischer Schreie (dieser Eindruck wird durch die rauen Schreie der das Thema unterstützenden Instrumente der Bläsergruppe noch verstärkt). Gleichzeitig erzeugt die imitatorische Einleitung einen kontinuierlichen Aufbau der Stimmen, der zu einem zweiten, noch kraftvoller klingenden Thema führt. Das Orchestergewebe ist dieses Mal komplexer (insbesondere gibt es schrille, pfeifende Holzbläsermotive, die auf dem Echo des Themas aufbauen). Die Chorstimmen sind im Geiste der volkstümlichen Mehrstimmigkeit zu einer komplexen polyphonen Textur verwoben und verschmelzen nur an bestimmten Stellen zu einem Unisono.

Der Schluss des ersten Abschnitts (siehe Beispiel 117) ist entschieden und kraftvoll.

Der Mittelteil zeichnet sich durch einen besonderen Überschwang und Eifer aus. Hier herrscht Freude, hervorgerufen durch ein ungewohntes Gefühl von Freiheit. Es erklingt die Tanzmelodie eines Volksliedes in G-Dur, „Spiel, mein Dudelsack“. Nach einer kurzen Durchführung kehrt es nach fis-Moll und zum Hauptthema zurück.

Diesmal findet sie in rhythmischer Vergrößerung statt, verdoppelt durch die Stimmen der Solisten (Warlaam und Missail) und unterstützt durch den kraftvollen Klang der Bassinstrumente des Orchesters (das obere Register des Orchesters behält die bewegten thematischen Figuren bei). Ihre größte Spannung erreicht die Musik jedoch in der Coda.

Die Coda beginnt in einer dumpfen, bedrohlichen Basslage. Das Volk erinnert sich an die Qualen, die es durch den Zaren und seine Gefolgsleute erlitten hat. Allmählich bricht die Wut der Menge mit neuem Elan aus.

• 117 **Vivo**

The image shows a musical score for measures 117-120, marked 'Vivo'. It consists of four vocal staves (C, A, T, B) and a piano accompaniment. The vocal parts have lyrics: '... kal', '... si', and 'Foi!'. The piano part includes dynamic markings like 'ff' and 'sf'.

Je näher das Ende rückt, desto heftiger wird die allgemeine Erregung. Kurze, scharfe Phrasen erscheinen im Chor, es gibt vereinzelte Rufe: „Tod!“, „Tod dem Boris!“. Im Orchester erklingen Fragmente des Themas in verschiedenen Stimmen, als ob sie aneinander stoßen würden; die scharfen Dissonanzen ähneln rasenden Schreien oder dem ängstlichen Klang einer Alarmglocke. In der letzten Phrase verschmelzen die Stimmen des Chors zu einem kraftvollen Unisono, und das Orchester lässt das Hauptthema noch einmal erklingen, so dass eine energische und willensstarke Kadenz entsteht (siehe Beispiel 118).

Der Chor „Zerstreut, durchstreift“, der die neue Qualität zum Ausdruck bringt, die das Bild des Volkes in seiner Entwicklung erlangt hat, ist musikalisch mit einer Reihe von vorangegangenen Episoden aus anderen Volksszenen verbunden.

Eine Art Vorläufer des Chors war zum Beispiel Warlaams Lied „Wie es in der Stadt Kasan war“. Dort gab es bereits einen Tanzrhythmus als Ausdruck von volkstümlichem Können und Stärke, und dort wurde das Ungestüm mit Kraft



kombiniert. Außerdem ist es bemerkenswert, dass Warlaams Lied in fis-Moll geschrieben ist, so wie der Chor „Zerstreut, durchstreift“. Vergleicht man diese beiden Nummern, so wird deutlich, dass Warlaam in der Oper nicht nur eine episodische, alltägliche Figur ist, sondern die Idee des spontanen Volksaufstandes und der mächtigen Kraft verkörpert.

Es lassen sich auch intonatorische Verbindungen zwischen dem letzten Chor (Beispiele 118 und 119), dem Lied von Warlaam (Beispiel 101) und dem Chor des Prologs „Wen lässt du uns zurück?“ (Beispiel 120) aufzeigen. Diese Verbindungen kommen insbesondere durch das Vorhandensein von phrygischen Wendungen in der Musik aller drei Nummern zum Ausdruck (mit einem verminderten Sekundschritt G in fis-moll).

118

Ца - ре - у - бий - це смерти!

Ца - ре - у - бий - це смерти!

119 Vivo

Diese Intonationsverbindungen zeigen, dass der Komponist trotz der vielfältigen Charakterisierung des Volkes eine organische Verbindung zwischen den einzelnen Szenen zu finden vermochte.

Als Höhepunkt aller Volksszenen ist der Chor „Zerstret, durchstreift“ jedoch nicht der Abschluss der Oper. Die Handlung entwickelt sich weiter.

Das Finale von „Boris Godunow“ ist nicht ganz gewöhnlich. Einige zeitgenössische Kritiker Mussorgskis sahen die Oper als unvollständig an, und das Fehlen des traditionellen brillanten Chorschlusses schien ihnen eine Folge der mangelnden Professionalität des Komponisten zu sein.

Die Besonderheit des Finales ergibt sich jedoch ausschließlich aus seinem tragischen Kern.

120

C.  
со - го - рю - чи - ми.  
A.  
со - го - рю - чи - ми.  
T.  
со - го - рю - чи - ми.  
B.

Boris wird getötet, seine Kriegsherren neutralisiert, aber ein neuer Zar besteigt den Thron und bringt neues Elend und Leid für das Volk mit sich. Da sie nicht einsehen, dass es notwendig ist, gegen die Autokratie im Allgemeinen zu kämpfen und den eingebildeten Dmitri willkommen zu heißen, fällt das düstere, vertrauensselige Volk einer weiteren heimtückischen Täuschung zum Opfer und erleichtert dem Abenteurer, der sein Heimatland verkauft hat, den Weg zur Macht. Der Hauptkonflikt des Dramas bleibt im Wesentlichen ungelöst.

Deshalb endet die Oper mit einem wehmütigen „Klagelied über das russische Land“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Dies ist das, was B. W. Assafjew das letzte Lied des Heiligen Narren nannte.

Das Lied des Heiligen Narren ist eine musikalische Wiederholung seines ersten Liedes, aber jetzt wird es nicht mehr zu einem bedeutungslosen Text gesungen, sondern zu Worten voller tiefer und tragischer Bedeutung. Das wahre Wesen des Heiligen Narren als Vertreter der Trauer und des Kammers der Menschen kommt hier am deutlichsten zum Vorschein.

Der Hymnus voller unerklärlicher Traurigkeit wird in der Partitur wiederholt; er ist eine der Varianten der Klageintonationen, die die freien Lieder der Rebellion wieder

abgelöst haben. Die Oper endet mit dem Seufzen des Fagotts in tiefer Basslage beim zweiten Gesang des Heiligen Narren.

„Boris Godunow“ ist eine Oper neuen Typs, die eine neue Etappe in der Entwicklung der weltweiten Opernkunst markiert. Dieses Werk, das die führenden Ideen der Befreiung der 60-70er Jahre widerspiegelt, zeigt wahrheitsgetreu das Leben eines ganzen Volkes in seiner ganzen Komplexität und enthüllt zutiefst die tragischen Widersprüche des staatlichen Systems, das auf der Unterdrückung der Massen beruht. Das Leben eines ganzen Landes wird mit einer lebendigen und überzeugenden Darstellung der inneren Welt der Menschen und ihrer komplexen und vielfältigen Charaktere kombiniert.

Die Musikdramaturgie der Oper ist eigentümlich.

Die stark konflikthafte Entwicklung der Handlung kommt in den stark kontrastierenden musikalischen Charakterisierungen der verschiedenen Protagonisten zum Ausdruck. Durch die Gegenüberstellung und das Aufeinandertreffen dieser Figuren unterstreicht Mussorgski die Unversöhnlichkeit der Widersprüche, die sie voneinander trennen.

Die Musik der Volksszenen der Oper steht bestimmten Gattungen des bäuerlichen Volksliedes nahe. Das Bild des unterdrückten und gedämpften Volkes wird von Klageliedern und nachklingenden Gesängen begleitet; die spontane Raserei der aufbrechenden Kraft wird durch überschwängliche Tanz- und Spielrhythmen wiedergegeben. Es gibt Beispiele für die direkte Verwendung von authentischen Volksmelodien. In den Rollen einzelner Persönlichkeiten, die diese oder andere Aspekte des kollektiven Volksbildes verkörpern, lassen sich auch Verbindungen zu verschiedenen Gattungen der Volkskunst feststellen. So dringen Elemente des Tanzliedes in die Musik von Warlaam ein, während Klagelieder und geistliche Verse in die Rolle des Heiligen Narren für Christus einfließen. Pimen, dessen Bild die Idee der Volksweisheit verallgemeinert, ist durch Intonationen des epischen Typs gekennzeichnet.

In der Musik von Zar Boris gibt es trotz ihres ausgeprägten russischen Charakters keine direkte Verbindung zu bestimmten Gattungen des Volksliedes. Der nationale Charakter der Musik manifestiert sich hier in einer allgemeineren Form: durch natürliche melodische und harmonische Wendungen, durch die freie variantenreiche Entwicklung der Melodie. In der Musik von Godunow liegt ein besonderer und unnachahmlicher Hauch von triumphaler Trauer und strenger Majestät; die psychologische Komplexität dieses Charakters, seine innere Zwiespältigkeit, die Schärfe und Dramatik seines emotionalen Erlebens unterscheiden ihn deutlich von allen anderen Figuren der Oper.

Die Musik des dritten Aktes steht im Kontrast zu den russischen Volksszenen und denen von Boris. Dieser Kontrast wird durch die Einführung des polnischen Nationalkolorits sowie durch die Verwendung eines anderen Charakterisierungsprinzips (instrumentale und tänzerische Intonationen) erreicht.

Zu Mussorgskis innovativen Errungenschaften gehört eine neue Art von Chorszenen, die er schuf. Indem er das Volk als aktive Kraft in der Geschichte darstellte, erreichte der Komponist eine noch nie dagewesene Vitalität und einen Realismus in seiner Darstellung. In den Volksszenen von „Boris Godunow“ verbindet sich die enorme dramatische Bandbreite mit präzisen, bisweilen humorvollen Skizzen des Alltagslebens. In solchen Episoden verwendete Mussorgski als erster die Rezitativform, die von einzelnen Stimmen aus dem Chor und in kleinen Chorgruppen vorgetragen wird. Zentrale und kulminierende Momente in allen volkstümlichen Szenen sind zudem die Gesangschöre, in denen das Volk als ein einziges, mächtiges Ganzes auftritt. In diesen Chören kommen die wichtigsten und wesentlichen

Merkmale des Volksbildes, die für jede neue Entwicklungsstufe des Volkes charakteristisch sind, in verallgemeinerter Form zum Ausdruck. Solche Chöre sind unter anderem: „Wen lässt du uns zurück?“ aus der ersten Szene des Prologs, „Brot!“ aus der Szene bei Wassili dem Heiligen, „Kein Falke fliegt durch die Lüfte“ und „Zerstreut, durchstreift“ aus der Szene beim Kreml.

Einer der bemerkenswertesten Aspekte von Mussorgskis Werk, der auch hier deutlich wird, ist seine Fähigkeit, wahrhaftige menschliche Charaktere zu schaffen.

Mussorgski hat nie versucht, diesen oder jenen Darsteller zum Träger nur einer Charaktereigenschaft, einer Leidenschaft, einer Tendenz zu machen. Er selbst definierte seine Aufgabe als die Schaffung „einer lebendigen Person in lebendiger Musik“. Und in der Tat hat jede der Figuren in der Oper ein wirklich einzigartiges inneres und äußeres Erscheinungsbild; jede lebt ihr eigenes besonderes, reiches und vielfältiges Leben.

Durch den ausgiebigen Einsatz verschiedenster Mittel der musikalischen Charakterisierung - Rezitativ, gesungene Melodie, orchestrale Felder - erreicht Mussorgski Flexibilität und Vielseitigkeit in der Darstellung der Charaktere. In den rezitativischen Episoden wird die Rede der einzelnen Figuren lebhaft individualisiert. Auch die Art der solistischen Gesangsnummern ist für die verschiedenen Charaktere unterschiedlich.

Der Komponist zieht Monologe den Arien vor, bei denen die Musik aus der freien Verflechtung des Rezitativs mit der Liedmelodie erwächst und flexibel der Entwicklung des verbalen Inhalts folgt. Zugleich sind die Monologe in der Oper abwechslungsreich und unterschiedlich.

Die Monologe von Boris können als psychologisch, lyrisch und dramatisch bezeichnet werden. Sie offenbaren einen komplexen Seelenkampf und eine Veränderung der psychologischen Zustände. Gleichzeitig hat jeder der drei Monologe von Godunow seine eigenen Merkmale. Der dritte, sein Sterbebett, ist der komplexeste und entwickelt sich zu einer langen dramatischen Szene.

Eine andere Art von Monolog findet sich bei Pimen. Den ersten Monolog könnte man als einen kontemplativen Monolog bezeichnen. Die anderen Monologe sind Erzählungen, aber auch sie sind sehr unterschiedlich: die aufgeregte Schilderung des Mordes in Uglitsch steht in starkem Kontrast zu der ruhigen, schlichten Erzählung des erleuchteten Ältesten.

Die Eigenschaften von Warlaam und dem Heiligen Narren - den Figuren, die am engsten mit dem Volksleben verbunden sind - sind unterschiedlich gestaltet. Das hier verwendete Lied ist in Konzeption und Form der Volksliedkunst nahe.

Die Rolle des Orchesters ist in der Oper äußerst wichtig und bildet eine untrennbare Einheit mit der Gesangsstimme. Das Orchester spielt die Hauptthemen, darunter das verbindende Thema von Dmitri und die Charakterisierungsthemen von Boris, Pimen und anderen Figuren.

Mussorgskis Orchester vermittelt auf subtile Weise die Entwicklung des psychologischen Dramas. Die Lebendigkeit und Ausdruckskraft der harmonischen Sprache ist von großer Bedeutung. Das Orchester spiegelt auch die Bühnensituationen wider, indem es kritische Momente mit kühnen Tonverschiebungen, scharfen Harmonien und dynamischen Nuancen hervorhebt. Oft ist es das Orchester, das die Aufgabe hat, das wahre Wesen des Geschehens zu enthüllen, die Bedeutung des auf der Bühne Geschehenen zu vertiefen und zu verdeutlichen (dies ist zum Beispiel in der Eröffnungsszene der Oper der Fall, wenn das Eröffnungsthema ein Lied ist). Mussorgski überträgt häufig Prinzipien der Vokalmusik, insbesondere des Chorgesangs, auf das Orchester. Dies zeigt sich in der Vokalisierung, der Wahl der orchestralen Klangfarben und so weiter. Typisch ist

auch, dass in der Instrumentalstimme nicht nur liedhafte Intonationen, sondern auch einzelne Sprachintonationen vorkommen. Dies verleiht Mussorgskis Orchester Züge von tiefgreifender Originalität.

Gleichzeitig hindert dies den Komponisten manchmal daran, eine ausreichende Brillanz und Kraft des Instrumentalklangs zu erreichen und die Möglichkeiten des Sinfonieorchesters voll auszuschöpfen. Letzteres war der Grund, warum „Boris Godunow“ von Rimski-Korsakow und heute von Schostakowitsch neu orchestriert wurde.

## **„CHOWANSCHTSCHINA“**

In seinem zweiten volksmusikalischen Drama wendet sich Mussorgski den Ereignissen des späten 17. Jahrhunderts zu, dem Vorabend der Reformen Peters des Großen.

Der Name „Chowanschtschina“ leitet sich von dem Nachnamen der Fürsten Chowanski ab. Iwan Chowanski war eine einflussreiche Person während der Herrschaft von Zarin Sophia, der Befehlshaber der Strelizentruppen. Er war mächtig und arrogant, stellte eine Bedrohung für Sophias Autorität dar und wurde zusammen mit seinem Sohn Andrej wegen Verschwörung und Angriff auf den Zarenthron hingerichtet. Diese Ereignisse spiegeln sich bis zu einem gewissen Grad in der Oper wider. Der Inhalt der Oper geht jedoch weit über die Geschichte der Chowanskis hinaus. Diesmal zeichnet Mussorgski ein noch facettenreicheres Bild des russischen Gesellschaftslebens als in „Boris Godunow“.

In „Chowanschtschina“ agieren und kämpfen Figuren, die die Ansichten verschiedener Klassen und sozialer Gruppen repräsentieren, miteinander.

Die Nachfahren einer alten Bojarenfamilie, die Chowanskis, haben sich heftig gegen die Einführung einer neuen Ordnung gewehrt, die sie ihrer früheren Privilegien beraubt.

Ein weiterer Anwärter auf die Macht, Sophias Liebling, Fürst Golizyn, gibt gerne mit seinem freien Denken und seiner europäischen Bildung an. In Wirklichkeit ist auch er ein Anhänger der alten Traditionen. Er ist abergläubisch, feige und unentschlossen.

Chowanski und Golizyn, die sich hassen, versuchen dennoch, ein Bündnis zu schließen, um die neue, mächtige Kraft, die der junge Peter und seine Gefährten darstellen, abzuwehren. Sie zählen auch auf die Unterstützung der Raskolniki und ihres Anführers, des älteren Dossifej. Doch alle Versuche, die Macht an sich zu reißen, bleiben erfolglos. Die Oper zeigt auf überzeugende Weise den unausweichlichen Untergang der alten, überholten Lebensweise und den Triumph der neuen Formen des Staatslebens.

Doch damit ist die Idee der „Chowanschtschina“ noch nicht erschöpft. Als künstlerischer Demokrat sah Mussorgski die historischen Ereignisse unter dem Gesichtspunkt, wie sie sich auf das Schicksal des Volkes auswirkten. So fortschrittlich die Reformen Peters des Großen für die Entwicklung des russischen Staates insgesamt auch sein mochten, so gingen sie doch auf Kosten der brutalen Unterdrückung des Volkes und der Verschlimmerung seiner ohnehin schon schlechten Lage.

Mussorgski stützte sich in seinem populären Musikdrama auf diese Idee. Er versuchte zu zeigen, dass gewaltsame Reformen der Regierung dem Volk nicht gut tun können. Die Streitereien an der Spitze verschlimmern nur das Leiden des Volkes und rufen spontanen Protest unter den Massen hervor.

Wie in „Boris Godunow“ taucht auch in „Chowanschtschina“ das Thema des betrogenen Volkes wieder auf. So versteckt sich Chowanski, der aus eigennützligen Interessen den Strelitzen-Aufstand gegen Peter unterstützt, in einem Moment größter Gefahr in seinem Lehngut und verrät seine treuen Strelitzen-Männer an die Petrowzen.

Das Volk ist in „Chowanschtschina“ durch drei Hauptgruppen vertreten. Dies sind die Raskolniki, die Strelitzen und die Moskauer Außenseiter (offensichtlich Bauern und Vorstädter aus der Nähe von Moskau).

**Kurze Inhaltsangabe.** Erster Akt, Roter Platz in Moskau. Es ist Morgen, der Bojar Schaklowity diktiert eine Anklageschrift gegen die Chowanskis, um sie den Zaren Peter und Iwan vorzulegen. Die Dorfbewohner versammeln sich auf dem Platz und bleiben vor einer Säule mit der Inschrift stehen. Der Amtsdienner, den die Leute bitten, die Inschrift zu lesen, lehnt angesichts der armen Menschen vor ihm ab. Doch die Menge, die damit droht, seinen Stand zu zerstören, willigt ein. Die Inschrift listet die Namen der Fürsten auf, die am Vortag während des Strelitzen-Aufstandes ermordet wurden.

Der Festzug von Iwan Chowanski fährt über den Platz, begleitet von Strelitzen-Regimentern und einer Menschenmenge. Andrej Chowanski stürmt herein und verfolgt Emma, ein Mädchen aus der deutschen Vorstadt. Die junge Raskolniki Marfa, die Andrej liebt, aber von ihm verlassen wurde, nimmt Emma unter ihren Schutz. Iwan Chowanski, der zurückgekehrt ist, versucht, seinem Sohn das deutsche Mädchen zu entreißen. Dossifej fordert die Fürsten auf, ihre Streitigkeiten zu beenden.

Zweiter Akt. In Golizyns Gemach hört der Meister einen Bittsteller an, einen deutschen Pastor. Nachdem er ihn weggeschickt hat, empfängt er heimlich Marfa, die seinen Aberglauben ausnutzt, um ihn in der Gestalt einer Wahrsagerin zu besuchen, gleichzeitig aber auf Anweisung von Dossifej ihre eigenen, politischen Ziele verfolgt. Während der Wahrsagung prophezeit sie Golizyns Schande und Verbannung. Der verängstigte Fürst befiehlt seinem Diener, Marfa zu ertränken. Chowanski und Dossifej erscheinen vor Golizyn. Eine Szene, die als „Der Fürstenstreit“ bekannt ist, beginnt. Unüberbrückbare Meinungsverschiedenheiten treten zutage, als die Gesprächspartner versuchen, sich auf ein gemeinsames Vorgehen gegen Peter zu einigen. Marfa, die der Verfolgung entkommen ist, stürmt herein und tadelt Golizyn in aller Öffentlichkeit. Plötzlich taucht Schaklowity auf und enthüllt das Erscheinen einer anonymen Denunziation gegen die Chowanskis und den Zorn von Zar Peter.

Dritter Akt. Strelitzen-Vorstadt. In dem Lied „Ein junges Mädchen ging hinaus“ schüttet Marfa ihre Liebe zu Andrej und ihre Gefühle des Grolls gegen ihn aus. Dieses Lied wird von Susanna, einer alten Raskolniki, mitgehört, die Marfa für ihre sündigen, weltlichen Gedanken tadelt. Dossifej kommt hinzu und entschuldigt Marfa. Es kommt zu einem herzlichen Gespräch, in dem die Frau Dossifejs von ihrem Kummer erzählt. Schaklowity erscheint auf dem Platz. In tiefer Trauer denkt er über das harte Schicksal seiner Heimat nach (die Arie „Das Nest der Strelitzen schläft“, die nichts mit der allgemeinen Charakterisierung von Schaklowity zu tun hat, drückt im Wesentlichen die Gedanken von Mussorgski selbst aus). Die ruhenden Strelitzen wachen auf. Sie singen lebhaft, ungestüme Lieder. Plötzlich stürmt der Amtsdienner herein. Unter Vorspiegelung falscher Tatsachen erschreckt er die Anwesenden mit der Geschichte, dass die Truppen von Zar Peter die Strelitzen angreifen. Die Strelitzen beschließen, sich an ihr Oberhaupt zu wenden und ihn zu bitten, sie in die Schlacht zu führen. Doch Chowanski, der auf ihre Aufforderung hin erschienen ist, weigert sich, ihnen zu helfen, und beruft sich dabei auf die Stärke von Peter. Die Strelitzen werden von einer Vorahnung eines schweren Unglücks ergriffen.

Vierter Akt. Erstes Bild. Fürst Chowanskis Schloss. Die Leibeigenen unterhalten ihn mit Liedern. Gefangene Perser führen Tänze auf. Schaklowity erscheint, angeblich mit einer Einladung von Zarewna Sophia, um ihn im Rat willkommen zu heißen. In dem Moment, in dem Chowanski im Anzug die Schwelle überschreiten will, tötet ihn Schaklowity mit einem Messer.

Zweites Bild. Der Platz vor der Basilius-Kathedrale. Das Volk sieht zu, wie der in Ungnade gefallene Fürst Golizyn ins Exil gebracht wird. Hier treffen sich auch Dossifej und Marfa. Zar Peters Truppen erhalten den Befehl, die Einsiedelei der Raskolniki zu umzingeln; Dossifej beschließt, die Raskolniki zum Scheiterhaufen zu führen, Marfas Weg wird von Andrej Chowanski versperrt. Er verlangt, dass Emma ihm zurückgegeben wird, und bläst in ein Horn, um Strelitzen-Einheiten herbeizurufen, die gegen Marfa eingesetzt werden sollen. Als Antwort ertönt das lange Schlagen der Glocke. Begleitet von weinenden Ehefrauen werden die entwaffneten Strelitzen gezeigt, die die Klängen tragen, auf die sie ihre Köpfe legen sollen: sie sollen auf dem Platz hingerichtet werden. Peters Truppen erscheinen. Die Strelitzen erwarten ihr Todesurteil, aber sie werden begnadigt.

Fünfter Akt. Kiefernwald. Eine Einsiedelei. Mondhelle Nacht. Dossifej ist allein und grübelt. Dann ruft er die Raskolniki auf, sich auf die Selbstverbrennung vorzubereiten. Gemeinsam mit Marfa versteckte sie Andrej in der Einsiedelei. Ein letztes Mal erinnert Marfa ihn an ihre frühere Liebe und führt ihn dann zum Scheiterhaufen. Als Petrowzen in die Einsiedelei eindringen, sehen sie nur noch verbrannte Trümmer.

**Die Orchestereinleitung „Dämmerung an der Moskwa“.** Mussorgski gab der Orchestereinleitung scheinbar den Charakter eines Genrebildes.

Die Morgendämmerung bricht über dem Roten Platz an. Die Hähne krähen. Die Trompeten der erwachenden Bogenschützen hallen mit ihnen. Die Glocken läuten. Der helle, sonnige Morgen erwacht zu neuem Leben. All diese Momente spiegeln sich in der Musik wider<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Es gibt insbesondere Feldlerchen, die das Krähen von Hähnen nachahmen.

„Die Dämmerung an der Moskwa“ ist ein wunderbares Beispiel für Mussorgskis farbenfrohe Klangwelt und programmatischen Instrumentalismus. Das Gesamtbild der Morgendämmerung wird durch das kontinuierliche Wachstum der Melodie, die allmähliche Zunahme der Klangfülle und das Auftauchen immer leuchtender und festlich klingender Tonalitäten vermittelt.

Diese Einführung ist jedoch nicht nur eine Landschaft. Ihr Inhalt ist wesentlich komplexer. Aus einem feinen Geflecht von Violinfiguren, die die Transparenz und Frische der morgendlichen Farben wiedergeben, erwächst ein liedhaftes Thema von außerordentlicher Noblesse und Reinheit der melodischen Konturen.

**121 Andante tranquillo**



Begleitet von weiteren Figurationen, Bildmotiven und Glockenakkorden zieht sich dieses Thema durch die gesamte Einleitung. Es wird jedoch nie „wortwörtlich“ wiederholt, sondern ist immer wieder einer freien melodischen Entwicklung unterworfen. Aus der Grundversion (siehe Beispiel 121) erwachsen neue. Hier sind nur zwei davon (siehe Beispiel 122).

722 [ТОТ ЖЕ ТЕМП]

а)

*poco cresc.*

[ТОТ ЖЕ ТЕМП]

б)

*piu cresc.*

Die freie Variation des Themas der Einleitung erzeugt ein Gefühl von enormer Weite des Atems, von der außergewöhnlichen Länge der Melodie.

In Struktur und Entwicklung dem Volkslied nahe, verkörpert dieses Thema die geistige Schönheit des russischen Wesens. Es ist ruhig und majestätisch und spiegelt sowohl die Größe der russischen Weite als auch die freie Geschmeidigkeit der russischen Flüsse wider.

Gleichzeitig evoziert sie das ängstliche lyrische Gefühl, das beim Gedanken an die Heimat in der Seele erwacht. So ist das Pittoreske in der Musik mit dem Ausdruck lyrischer Gefühle und tiefem psychologischen Gehalt verwoben. Durch eine private Szene aus dem Leben im alten Moskau verkörperte der Komponist ein viel umfassenderes, verallgemeinertes Bild - das Bild von Russland und dem russischen Volk.

**Volkstümliche Szenen.** Von den drei verschiedenen Gruppen, die das Volk in „Chowanschtschina“ repräsentiert, sind die Strelitzen und die Raskolniki am ausführlichsten dargestellt.

**Die Strelitzen.** Das kollektive Porträt der Strelitzen, angeführt von ihrem Anführer - dem lustigen Spaßvogel Kuska - zeichnet sich durch seine lebendige Vitalität aus. Die Musik vermittelt die unbändige Kraft und Größe, gleichzeitig aber auch die Rücksichtslosigkeit und Wildheit der alten, vorpetrinischen Armee. Mussorgski zeigt



auch sehr treffend ihre Vertrauensseligkeit und Naivität. Auch hier zeigt er die tragische Notlage der Russen, die blind und spontan für ihre Rechte kämpfen. Trotz all ihrer Fähigkeiten sind die Strelitzen sowohl dem unerbittlichen Lauf der Geschichte als auch dem Verrat Chowanskis schutzlos ausgeliefert.

Das Bild der Strelitzen macht im Laufe der Oper eine erhebliche Entwicklung durch. Zunächst sind sich die Strelitzen ihrer Macht voll bewusst, sie versetzen die gesamte Moskauer Bevölkerung in Ehrfurcht. Im dritten Akt erreicht ihr Wüten seinen Höhepunkt. Dies ist aber auch der Wendepunkt des Dramas. Tragische Anklänge tauchen hier zum ersten Mal auf. Die Hinrichtungsszene von Strelitzen aus dem vierten Akt vollendet die Entwicklung: die Kraft der Strelitzen-Männer ist gebrochen, ihr Wille unterdrückt.

Bei allen Veränderungen, die dieses Bild erfährt, sind die verschiedenen Szenen der Strelitzen musikalisch miteinander verbunden.

Im ersten Akt, als der Anblick der über den Platz marschierenden Strelitzen Schaklowity und den Amtsdienner dazu veranlasst, ihre Denunziation vor Angst zu verbergen, erscheint zum ersten Mal das musikalische Hauptthema der Strelitzen.

123 Moderato, non troppo lento

Т. Гой вы, лю-ди рат-ны-е, вы, стрельцы у-да-лы-е,  
 Б. Гой вы, лю-ди рат-ны-е, вы, стрельцы у-да-лы-е,  
 П. Moderato, non troppo lento

Т. гой, гу-ляй-те, вы гу-ляй-те ве-се-ло!  
 Б. гой, гу-ляй-те, вы гу-ляй-те ве-се-ло!  
 П. Moderato, non troppo lento

Das Thema klingt wie ein schwungvolles Marschlied für einen Männerchor. Der Rhythmus des Schrittes und der kühne, verwegene Charakter der Melodie (siehe z. B. den Sprung nach oben in Sexten bei den Worten „Los, geht!“) verleihen ihm Ähnlichkeit mit einem Soldatenlied. Gleichzeitig hat es ein tänzerisches Element (siehe die Bewegung der leeren Quinten im Bass).

**Der Strelitzen-Chor „Ach, es war kein Leid“** aus dem 3. Akt. Hier wird das im ersten Akt skizzierte Bild weiterentwickelt.

124 Andante marziale. Grave

Б.

Ах, не бы \_ ло, ах,

*f marcato*

не бы \_ ло не \_ ча \_ ли, толь \_ ко зла - пре \_

Г.

Ах,  
\_ зла на \_ стой \_ ка хмель \_ на \_ я,

не ви \_ не-то быть ви \_ ной, а ви \_ не ви \_ не за \_ пой,

*sf*

Der einleitende Teil („Steht auf, Leute“) führt eine charakteristische Art der Begleitung ein, die auf der Imitation des Balalaika-Spiels beruht. Die instrumentalen Substantive mit einer „leeren“ Quinte werden während des gesamten Chors<sup>1</sup> beibehalten und unterstreichen dessen spielerischen Charakter.

<sup>1</sup> Diese „leeren“ Quinten sind mit der Quintbegleitung des Refrains des ersten Aktes verbunden.

Dieser Chor ist ein weiteres Beispiel für die Verschmelzung des Rhythmus des Marsches mit dem Rhythmus des Tanzes. Nur ist es jetzt der Tanzbeginn, der als Ausdruck der ausgelassenen Fröhlichkeit der tobenden Strelitzen in den Vordergrund tritt.

Der Chor beginnt mit schweren, gewichtigen Akkorden des Orchesters, die den Beginn eines jeden Taktes markieren. Vor diesem Hintergrund setzt die weite Melodie der Bässe ein. Die Melodie entfaltet sich langsam, als würde sie sich allmählich wiegen, mit Pausen in den Tonarten der Harmonie. Sie stellt metaphorisch das träge Erwachen der mächtigen, gewaltigen Kraft dar. Als Antwort darauf hüpfert der Tenor lebhaft und schnell in einem gebrochenen, tänzerischen Rhythmus dahin, unterstützt von den klangvollen Balalaika-Melodien des Orchesters (siehe Beispiel 124).

Diese beiden Anfänge - der schwere, kraftvolle und der leichte, freche - bilden die Grundlage für den Rest der Musik. Die Tenor- und Bassstimmen verweben sich zu einem mehrstimmigen Klang. Allmählich heizt sich die Fröhlichkeit mehr und mehr auf, und die Bewegung wird schneller. Die Stimmen verschmelzen zu einem gemeinsamen Chor.

**Lied über Gerede.** Auf den Chor folgt eine amüsante alltägliche Szene, in der die Ehefrauen der Strelitzen ihre widerspenstigen Ehemänner zur Rede stellen. Als Antwort darauf singt der Strelitze Kuska (Tenor), unterstützt von den übrigen Männern, ein schelmisches und lustiges Lied über Gerede. Dieses Lied, das vom Orchester mit akkordischer Balalaika-Begleitung vorgetragen wird, ähnelt eher den städtischen Tanzmelodien als der bäuerlichen Volksmusik.

**Der Chor „Vater, Vater“** aus demselben Akt unterscheidet sich in seinem Charakter deutlich von allen vorangegangenen. Von der Nachricht des Amtsdieners überrascht, sind die Strelitzen ratlos. Ihr Selbstvertrauen und ihr Wagemut sind dahin. Zusammen mit ihren Frauen bitten sie Chowanski demütig, ihnen zu Hilfe zu kommen (siehe Beispiel 125).

Die Melodie basiert auf Anklängen an das Thema der Strelitzen aus dem ersten Akt (siehe Beispiel 123). Es fehlt ihr jedoch an einem weiten Schwung. Nachdem sie bis zur dritten Stufe der Harmonie aufgestiegen ist, fällt sie kraftlos ab. Jede Phrase endet mit einer absteigenden, flehenden Intonation. In diesem Chor, der das Bild eines betrogenen, verratenen Volkes zeichnet, erscheint jene Nuance erhabener, tragischer Trauer, die für viele Seiten in Mussorgskis Volksmusikdramen typisch ist.

125

Т. *p* Ба - тя, Ба - тя, вый - ди к нам!

Б. *p*

*p*

**Der Chor „Herr, tu deinen Feinden kein Leid“.** Dieser Charakter kommt am deutlichsten im Chor „Herr, tu deinen Feinden kein Leid“ zum Ausdruck, der den dritten Akt beschließt. Hier verzichtet der Komponist sogar auf all die besonderen musikalischen Akzente, die dem Bild der Strelitzen-Männer alltägliche und soziale Sicherheit verliehen.

Dieser Chor ist in der Tat nicht einmal ein Merkmal der Strelitzen in der neuen Phase der Entwicklung ihres Erscheinungsbildes: er wird vielmehr als Ausdruck der Trauer des ganzen Volkes um sein Heimatland wahrgenommen, das sich in einer großen Notlage befindet.

Der Chor kommt ohne orchestrale Begleitung aus. Die raue Feierlichkeit wird durch die Akkordstruktur und das Auftreten von Dur-Schritten in einer Moll-Tonart erzeugt. Die Musik bricht in einem ängstlichen Pianissimo ab. Den Hintergrund der letzten Takte bildet ein dumpfes Pauken-Tremolo auf dem Klang der Tonika.

**Die Szene der Hinrichtung von Strelitzen** ist eines der herausragenden tragischen Gemälde der russischen Musik und erinnert an Surikows berühmtes historisches Gemälde „Der Morgen der Strelitzen-Hinrichtung“.

Drei Themen bilden die musikalische Grundlage für diese Szene. Es handelt sich um das Thema der Strelitzen aus dem ersten Akt, das nun in abgewandelter Form erscheint; direkt damit verbunden ist das Thema der weinenden Frauen der Strelitzen. Das Kontrastbild dazu ist das energische Thema von Peters Marsch.

Von den beiden für die Musik der Strelitzen typischen Elementen - Marsch und Tanz - ist hier nur das erste erhalten geblieben, und es hat eine neue Qualität erhalten: der kräftige Rhythmus des Marschliedes ist zum Rhythmus einer langsamen Trauerprozession geworden.

Dieser Rhythmus ist bereits in der Einleitung angelegt, in der jeder erste Vierteltakt durch den verlängerten Schlag einer großen Glocke gekennzeichnet ist. Das Hauptthema des Schützensatzes, das nun Kummer und Leid ausdrückt, ist im gleichen Rhythmus gehalten. Charakteristisch ist, dass es im Orchester als ständig wiederholte Ostinato-Figur erscheint.

126

[Maestoso, alla marcia]

Der schwermütige Charakter des Themas wird durch das Auftauchen von chromatischen Zweitstimmen verstärkt. Diese chromatischen Zweitstimmen sind intonatorisch mit dem Wehklagen der Ehefrauen der Strelitzen verbunden.

127 [той же темп]

Die Petrowzen zeichnen sich durch einen instrumentalen Militärmarsch aus, der von der Blaskapelle auf der Bühne gespielt wird. Dieses klare, zügige Marschthema vermittelt das Selbstvertrauen, die Stärke und den Angriff der jungen Armee.

Mussorgski baut die musikalische Szene auf dem Prinzip der direkten Gegenüberstellung zweier gegensätzlicher Bilder auf und verzichtet auf die Verknüpfung und Abschwächung der Kontraste.

Zweimal im Verlauf der Szene brechen die in der Ferne erklingenden Trompetenrufe der „Spielzeugarmee“ (Peters Truppen) in die Musik der Strelitzen ein. Es entstehen kurze Zwischenspiele (im 2. und 4. Takt), die den etablierten Bewegungstypus unterbrechen. Hier wechselt die fis-Moll-Tonart ohne jede Modulation nach As-Dur. Die kontrastierenden Themen lassen den Doppelcharakter der Handlung (die Strelitzen auf der Bühne und die Petrowzen hinter der Bühne) erahnen und vermitteln gleichzeitig bildlich die Unversöhnlichkeit der gegensätzlichen Kräfte.

In dem Moment, in dem die Petrowzen die Bühne betreten, löst der Militärmarsch die Musik der Strelitzen endgültig ab. Die gesamte Szene endet mit der Musik der Petrowzen. Das Strelitzen-Thema taucht in dem Werk nicht mehr auf.

**Die Raskolniki.** Mussorgski wollte, dass die Raskolniki die dem russischen Volk inwohnende moralische Stärke und Kraft zum Ausdruck bringen. Sie ziehen den

Tod auf dem Scheiterhaufen dem Verzicht auf ihre Überzeugungen und der Kapitulation vor der Gnade des Siegers vor.

Es ist bekannt, dass die Ideen, in deren Namen die Führer der Raskolniki-Bewegung kämpften, reaktionär waren: sie zogen Russland in die mittelalterliche Ordnung zurück. Deshalb erwies sich ihr Widerstand gegen die Obrigkeit am Ende als erfolglos. Die Selbstverbrennungen waren in der Tat Ausdruck der Ohnmacht, der Hoffnungslosigkeit. Und Mussorgski idealisiert die Raskolniki nicht aus historischer Sicht. Er zeigt ihr Verhängnis auf. Aber gleichzeitig sieht er, ganz im Einklang mit der Geschichte, die Raskolniki als Repräsentanten eines entrechteten Volkes. Für die unteren Schichten des Volkes war das Schisma im 17. Jahrhundert tatsächlich eine der Formen des Protests gegen die stark zunehmenden Härten, die Unterdrückung durch die Zarenmacht und die Feudalherren. Die Einsiedeleien boten entlaufenen Bauern und ruinierten Stadtbewohnern Unterschlupf.

In „Chowantschina“ spiegelt sich auch das Gefühl der Bewunderung wider, das viele Zeitgenossen Mussorgskis für den Widerstand und den Mut der Raskolniki in ihrem Leidensweg empfanden (man denke an I. W. Surikows Gemälde „Die Bojarin Morosowa“).

Bevor er Raskolniki-Chöre schrieb, suchte Mussorgski sorgfältig nach authentischen alten Raskolniki-Gesängen und studierte sie. Einige von ihnen dienten ihm als Grundlage für seine Musik. Aus solchen Melodien entstand zum Beispiel die Melodie des letzten Unisono-Chores der Oper, der unvollendet bleibt.



Auch in einer Reihe anderer Chöre hat Mussorgski den rauen, archaischen Geschmack alter Gesänge wiedergegeben. Hier findet man Quartparallelen der Stimmen, Akkorde ohne Terzton usw.

Von weitaus größerer Bedeutung für die Dramaturgie der Oper sind jedoch die Bilder einzelner Vertreter der Raskolniki-Massen, allen voran Dossifej und Marfa.

Dossifej, der Anführer der Raskolniki, wurde von Mussorgski als willensstark und autoritär, gleichzeitig aber auch als unglaublich warmherzig und gefühlvoll konzipiert.

In der Rolle des Dossifej (Bass) ist der Einfluss von Glinka und insbesondere von Iwan Sussanin spürbar. Hier finden wir das gleiche gesungene Rezitativ, die gleiche fließende, gemächliche und herzliche Intonation. Wie bei Iwan Sussanin offenbart sich Dossifejs innere Welt am tiefsten im Monolog der Todesarie (siehe den vierten Akt von „Chowantschina“).

Natürlich sind die beiden Bilder inhaltlich nicht vergleichbar. Iwan Sussanin stirbt als Held, im Bewusstsein, seine Pflicht erfüllt zu haben. Dossifej hingegen ist gezwungen, sich die bitteren Zweifel einzugestehen, die ihn während der ganzen Reise geplagt haben, als er seine Herde für das letzte Lagerfeuer vorbereitete. Doch er sieht keinen anderen Ausweg. In seinen Reden klang tiefe Trauer mit.

Es ist faszinierend, dass Dossifej in seiner letzten Stunde wie Iwan Sussanin von seiner Heimat und der Natur Abschied nimmt. Der Monolog wird von Musik untermalt,

die das dumpfe Rauschen eines Kiefernwaldes einfängt. Bereits in der Orchestereinleitung zeichnet sich ein ausdrucksstarkes Muster der Begleitung ab. Die Instrumentalmelodie ist von einem immensen Sinn für Gesang durchdrungen<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ein typisches Detail: der Monolog steht wie die Arie des Sussanin in d-Moll.



**Die Figur Marfa.** „Chowantschina“ ist den Problemen des Lebens in einem ganzen Land gewidmet und enthält auch Elemente eines lyrischen und psychologischen Dramas, das eng mit einem sozialen Drama verwoben ist. Viel Raum in der Oper wird der jungen Raskolnik Marfa und ihrer tragischen Liebe zu Andrej Chowanski eingeräumt. Mit der Darstellung dieser robusten, unerschütterlichen Raskolnik und leidenschaftlichen Frau, die ihn innig liebt, unterstreicht Mussorgski die Integrität ihres Charakters und ihre geistige Schönheit. Dies war das Bild der Frau aus dem Volk, das er dem Söldnertum und der Ausschweifung der Oberschicht entgegensetzen wollte.

Die Marfa-Partie hat eine außergewöhnlich schöne und ausdrucksstarke, liedhafte Melodie, die (wie auch die Melodie der Orchestereinleitung) durch die Art des Gesangs und die Art der Durchführung dem Volkslied nahe kommt. In Anbetracht des strengen und willensstarken Charakters der Marfa hat Mussorgski diese Rolle einer Altistin übertragen. (In der weit verbreiteten Fassung von Rimski-Korsakow, in der dieses Bild generell abgemildert wurde, wird die Rolle der Marfa von einer Mezzosopranistin gesungen).

**Marfas Lied „Ein junges Mädchen ging hinaus“** (dritter Akt). Diese Nummer basiert auf dem Thema eines authentischen Volksliedes. Indem Mussorgski Marfa ihre persönlichen und intimen Gefühle zu einer Volksmelodie besingen lässt, unterstreicht er den nationalen Charakter der Frau selbst. Mit der ganzen Kraft der Liebesleidenschaft, die sie erlebt, mit der ganzen Tiefe der Sehnsucht, die sie erfasst, drückt sie ihre Trauer mit jener Zurückhaltung und schlichten Einfachheit aus, die für Werke der Volkskunst charakteristisch sind.

Das Lied verläuft in einer gemächlichen, fließenden Bewegung, die für die meisten von Marfas Lied- und Rezitativ-Episoden charakteristisch ist. Die Hauptmelodie wird von Strophe zu Strophe unverändert wiederholt.



## 130 Andantino non troppo, cantabile

Марфа

Исхо-ди-ла мла-де-шень-ка все пу-га и бо-ло-та,

все пу-га и бо-ло-та, а и все сен-ны-е по-ко-сы.

poco rit.

Die einfache Form des Liedes offenbart auf subtile Weise Marfas komplexe Gefühle, die sich entwickeln. Die Form des Liedes ist eine Strophen-Variation. Während sich der gesungene Refrain nicht ändert, variiert die Orchesterbegleitung in der Struktur und führt ständig neue Ausdruckselemente ein. Die Aussprache der Gesangsmelodie variiert jedoch von Strophe zu Strophe, je nach Inhalt der Worte<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Hier, wie auch in Warlaams Lied aus „Boris Godunow“, wird das Glinka-Prinzip der Variationen, das die Grundlage für Stücke wie „Lel geheimnisvoll“, „Persischer Chor“ (die Naina-Jungfrauen) und andere bildet, weiterentwickelt. Während die Melodie unverändert bleibt, sind Mussorgskis Variationen dramatisiert und vermitteln die Entwicklung der Handlung und der psychologischen Gefühle.

Zu Beginn klingt das Lied wie eine ruhige, lyrische Meditation. Nach und nach wird die Musik immer unruhiger und ruheloser (Synkopen und stachelige Akkordwechsel in der Begleitung). Die Worte „Erinnere dich, erinnere dich, mein Liebster!“ klingen wie eine zärtliche Beschwörung, und in der Begleitung tauchen der sanfte, einlullende Rhythmus und die gleitenden Akkorde der Orchestereinleitung des Liedes auf. Die Schlusstrophe bringt Marfas Traum von einer frühen Vereinigung mit ihrem Geliebten im Feuer zum Ausdruck („Wie Kerzen Gottes“). Hier klingt die Melodie langsam, breit und fließend. Das Tremolo des Orchesters evoziert das Bild einer lodernden Flamme. In der letzten Strophe erscheint wieder ein neuer Ton. Marfas Seele erwacht in einem Gefühl der Bitterkeit gegen ihren Schänder. Sie denkt nun daran, sich selbst in Brand zu setzen, um sich an dem Verräter zu rächen. Der Schlusssatz des Themas ist abrupt. Die Melodie wird durch Pausen unterbrochen. Die Triller des Orchesters malen ein Bild der Flammen und verstärken die Schärfe des Gesamtklangs.

**Marfas Rezitativ aus dem dritten Akt.** Im Dialog mit Dossifej wird das Bild von Marfa noch weiter entwickelt, zu einer noch größeren Tiefe. Mussorgski verwies auf diese Episode von „Marfas Trauer vor Dossifej“ als Beispiel für eine neue Art von eindringlicher Melodie, „die aus der menschlichen Sprache geboren wurde“.

Und in der Tat ist die vorliegende Form die eines rezitativischen Dialogs. Die Äußerungen der beiden Gesprächspartner kreuzen sich frei und gehen ganz natürlich von einem zum anderen über. Dieser Dialog ist jedoch nicht auf den Intonationen der Alltagssprache aufgebaut. Marfas Gefühle werden in liedhaften Melodien ausgegossen. Eine von Marfas Zeilen ist die Melodie des Liedes „Ein junges Mädchen ging hinaus“ („Wie Kerzen Gottes“). Eine andere Zeile ist noch auffälliger und verwandelt sich im Wesentlichen in ein Miniatur-Arioso.

Diese Passage enthält eine der bemerkenswertesten, weiten und ausgedehnten Marfa-Melodien. Sie beginnt mit einem Gesang (siehe Takt 1 und 2 von Beispiel 131), der sich in einer sanften, zurückhaltenden Bewegung entwickelt. Diesem Gesang ist jedoch eine gewisse Unruhe inhärent. Die Melodie klingt instabil, wenn sie sich auf den D (VII. aufsteigende Stufe in es-Moll) und den verminderten Septakkord stützt. Die beharrlich wiederholte melodische Entwicklung von Ces zu H in der Begleitung verstärkt den Ton der leidenschaftlichen Sehnsucht. Es entsteht das Gefühl, zurückgehalten zu werden, aber bereit zu sein, auszubrechen. Die Spannung wird noch gesteigert, wenn der Chor in einem aufsteigenden Abschnitt geführt und einer freien melodischen Variation unterworfen wird (siehe Takte 5-6 von Beispiel 131). Nachdem die Melodie ihren Höhepunkt erreicht hat (siehe Takt 7 und darüber hinaus), ergießt sie sich in einem weiten Fluss in einer umgekehrten, absteigenden Bewegung, die einen Umfang von 1 1/2 Oktaven umfasst.

Марфа

Страш\_на\_я пыт\_ка лю\_бовь мо\_я, день и ночь ду\_ше по\_

*Andantino molto*

*pp*

*cresc.*

\_ко\_ я нег. Минт\_ся, гос\_ по\_да за\_вот не бра\_гу и гре\_

*cresc.*

(на коленях)

\_хов\_на, прѣ\_ступ\_на лю\_бовь мо\_я. Ес\_ли прѣ\_ступ\_на,

*dim.* *pp*

от\_че, лю\_бовь мо\_я, каз\_ни скорей, каз\_ни ме\_ня; ах, не ща\_ди; пусть

Più mosso

ум \_рет плоть мо\_я, да смерть\_ю ппо\_ти дух мой спа \_сет\_ся!..

**Marfas Wahrsage aus dem zweiten Akt.** Eine der eindrucksvollsten Szenen in der Rolle der Marfa ist auch ihre Wahrsage an den Fürsten Golizyn. Während in den oben betrachteten Episoden die innersten Gedanken und Gefühle einer Frau frei zum Ausdruck kommen, ist die Situation in dieser Szene anders: Marfa spielt erfolgreich die Rolle der Zauberin, der Heilerin, und ihre eigenen Gefühle bleiben an dieser Stelle verborgen. Daher unterscheidet sich diese Szene auch in Bezug auf die Ausdrucksmittel etwas von den anderen. Insbesondere die anfänglichen Beschwörungsrufe, die auf scharfen Sprüngen in der Melodie und punktiertem Rhythmus basieren, zeichnen sich durch ihre theatralische Überhöhung aus. Die tiefen Pianissimo-Phrasen, die diese Ausrufe kontrastieren, schaffen eine Atmosphäre des Geheimnisvollen.

132 **Meno mosso**  
Марфа *f*

СИ \_ лы по\_тай\_ны\_е, СИ \_ лы ве\_ли\_ки\_е, ду \_ ши, от\_быв\_ши\_е

в мир не\_во\_до\_мый, к вам взы\_ва\_ю! Ду\_ши у\_топ\_ши\_е,

ДУ - ши по\_гиб\_ши\_е, тай\_ны по\_знав\_ши\_е ми\_ра подвод\_ного, здесь ли вы?

Im ersten Teil der Wahrsage (der mit „Ich sehe, es ist hell, die Wahrheit hat sich verkündet!“ endet) sind die Harmonie und die Orchestrierung besonders farbenfroh und verleihen der Musik einen leicht fantastischen Unterton.

Gleichzeitig behält die Wahrsageszene so wichtige Merkmale von Marfas musikalischer Sprache wie Gesang und Geläufigkeit bei. Vor allem die rezitativischen Phrasen in Beispiel 132 weisen diese Eigenschaften auf. Allmählich wird Marfas Rolle noch gesanglicher (siehe z. B. die ausdrucksstarken Hymnen auf „Still und rein ist es in den Lüften“ und weitere) und schließlich wird sie im zweiten Teil zu einer fließenden Melodie (siehe Beispiel 133).

### 133 Tranquillo

Те - бе У\_гро\_жа - ет о - па - ла и за\_то -  
 че - нье в даль - нем кра - ю; от -

Diese Melodie wird in der Oper noch einmal wiederholt, nämlich im vierten Akt, in der symphonischen Episode, die Golizyns Verbannung darstellt. Damit wird eine semantische Verbindung zwischen den Wahrsagungen Marfas und der Ungnade des Fürsten hergestellt. Dieses Mal wird das Thema von einer monotonen und gewichtigen Figur in den Bässen begleitet, die eine darstellende Rolle spielt (die Bewegung der Kutsche, die den gefesselten Golizyn trägt) und die gleichzeitig den düsteren Charakter der Musik verstärkt.

**Satirische Porträts. Abgang Iwan Chowanskis.** Iwan Chowanski wird bereits im ersten Akt, bei seinem ersten Auftritt, anschaulich charakterisiert. Um den Narzissmus, die Eitelkeit und den Machthunger dieses allmächtigen Feudalherrn zu Beginn der Handlung zu unterstreichen, umgibt der Komponist seinen Auftritt mit allem möglichen Pomp. Noch bevor Chowanski auf der Bühne erscheint, sind die Trompeten zu hören, die seine Ankunft ankündigen. Die Stimmen der Menge sind zu hören, die den mächtigen Strelitzen „Vater“ preisen. Mit dem mächtigen Anschwellen des Tons, den Rufen der Menge und den Trompetenklängen erscheint Chowanski in Begleitung der Strelitzen auf der Bühne. Dieser Moment ist durch das kämpferische, marschierende Thema des Orchesters gekennzeichnet.

134 Moderato assai, quasi marziale

The musical score is written for piano in G major and 2/4 time. It consists of three systems of music. The first system shows a treble clef with a melody and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Dynamics include 'f' and 'cresc.'. The second system continues the melody and accompaniment with similar dynamics. The third system concludes the passage with 'cresc.' and 'f' markings.

„Der Schritt ist glatt, hochmütig gehalten“, - lautet Mussorgskis Bemerkung. Chowanskis Großspurigkeit wird in dem Thema eingefangen, das selbstbewusst und triumphierend klingt, aber auch eine komische Note enthält: seine symmetrische Struktur und das Ende jedes Couplets mit der aufdringlichen „Andeutung“ des Cis-Tons stellen die Stumpfheit und Schlawheit des Prinzen dar.

Es ist leicht zu erkennen, dass diese Melodie dem Thema der Strelitzen sehr nahe kommt (siehe Beispiel 123). Das ist nicht verwunderlich, schließlich ist Chowanski der Kopf der Strelitzen. Innerhalb der Grenzen der allgemeinen Ähnlichkeit erreicht Mussorgski jedoch einen klaren Kontrast in den musikalischen Bildern: Chowanskis Thema ist kantig, gezwungen und oft karikiert, während die Melodie der Strelitzen leicht und frei fließt, wie ein authentisches Volkslied. Anklänge an dieses Thema sind in der anschließenden rezitativen Ansprache Chowanskis an die Strelitzen<sup>1</sup> zu hören.

<sup>1</sup> Chowanskis Part wurde für Bass geschrieben.

Chowanskis Rezitativ ist frei von Gesang. Die Intonation ist eher monoton und bewegt sich in einem engen Bereich. Ein charakteristisches Detail unterstreicht die Eigenart von Chowanskis Sprache. Es ist die Redewendung „Gott sei mit dir“, die in fast jede Phrase eingefügt und im Refrain ausgesprochen wird.

Das Wort „Vater“ wird zweimal durch die Beifallsrufe der Strelitzen unterbrochen, während derer das Orchester das Thema Chowanskis spielt, das sich wie eine Art Refrain durch die gesamte Episode zieht. Dies unterstreicht die enthusiastische Haltung der Strelitzen gegenüber dem Fürsten und ihren absoluten Gehorsam gegenüber dem Willen ihres Gönners.

Chowanskis Ansprache endet mit der Aufforderung, ihn zu preisen, und die Menge singt gehorsam ein majestätisches Lied: „Ruhm dem Schwan, Ruhm dem weißen Schwan“, zu dessen Klängen sich die Prozession durch Moskau bewegt. Die gesamte Szene wird also von majestätischen Chören und feierlichen Prozessionen umrahmt. Die Episode wird also absichtlich pompös und spiegelt den ostentativen Glanz wider, mit dem Chowanski umgeben ist.

**Amtsdiener.** Die Musik charakterisiert den Amtsdienner auf eine andere Weise. Er ist ein gerissener Schwindler, ein Betrüger, ein Vertreter eines parasitären klerikalen Standes, der in der satirischen Literatur des 17. Jahrhunderts wiederholt angeprangert wurde.

Mussorgski schuf ein ausdrucksstarkes Porträt dieses unbedeutenden Mannes, der sowohl den Adel als auch das einfache Volk betrügt und beraubt. Bei der musikalischen Charakterisierung des Amtdieners spielen äußerlich darstellende Züge eine wichtige Rolle. Hier ist das Thema, das das Erscheinen des Amtdieners begleitet:

.135 Moderato

The image shows a musical score for a piano piece. It is numbered .135 and marked Moderato. The score is written for two systems, each with two staves. The first system begins with a piano (p) dynamic marking. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests, creating a rhythmic pattern that suggests a hopping or limping gait. The second system continues this pattern with similar rhythmic motifs.

Die Musik zeichnet ein Hinken oder einen hüpfenden Gang. So stellt man sich die kleinen, zappeligen Schritte vor, den Gang eines Mannes, der versucht, unauffällig und bescheiden zu wirken, der aber gleichzeitig wachsam nach seiner Beute Ausschau hält. Die fröhliche Melodie charakterisiert ihn als freches Wiesel, das alles ausnutzen kann.

Und das ist der Satz, mit dem der Amtsdienner auf das Angebot von Schaklowity antwortet, eine Denunziation zu schreiben. Die Nachricht von dem Auftrag, der beträchtlichen Gewinn verspricht, löst beim Amtsdienner offensichtliche Freude aus. In der Musik der ersten vier Takte ist eine eifrige, eilige Verbeugung zu hören. Später erklingt ein Gesang im Geist der Kirche; diese Intonation ist typisch für den Amtsdienner, der ständig versucht, sich als sanftmütig und gottesfürchtig darzustellen.



## 136 Moderato

Что ж, на\_стро - чим... ми\_гом на\_стро - чим...

По у - ря - ду, по у - хла - ду

на - стро - чим до - но - сец ли - хо

„Chowanschtschina“ ist ein neuer Schritt in der Entwicklung von Mussorgskis musikalischer Sprache nach „Boris Godunow“. In „Chowanschtschina“, wie auch in seinen parallelen Balladen „Der Vergessene“ und „Lieder und Tänze des Todes“, spielt die Gesangsmelodie, die ausdrucksvolle Sprachmelodien aufnimmt, die Hauptrolle. Mussorgski selbst schrieb, dass er „bei der Arbeit an der menschlichen Stimme bis zur Melodie dieser Stimme vorgedrungen“ sei. Das bedeutet, dass er nun nicht mehr versucht, einzelne Wendungen der Sprache in Musik umzusetzen, sondern eine frei fließende Melodie zu schaffen, die die allgemeine Struktur, den allgemeinen Charakter der menschlichen Sprache, gesättigt mit lebendiger Emotion, vermittelt.

Dieses neue Prinzip zeigt sich am deutlichsten in den lyrischen Episoden der Oper, in denen tiefe und starke menschliche Gefühle zum Ausdruck kommen. Es ist kein Zufall, dass wir in der Rolle der Marfa die meisten der ausdrucksstarken und zu Herzen gehenden Liedmelodien finden. Es ist auch kein Zufall, dass die Passagen, in denen Mussorgskis Liebe zu seiner Heimat und seine Gedanken darüber zum

Ausdruck kommen (z. B. die Orchestereinleitung der Oper, die Arie von Schaklowity usw.), von Liedhaftigkeit durchdrungen sind.

Negative Charaktere werden mit anderen Mitteln charakterisiert. Einige von ihnen werden in einer scharf satirischen Weise dargestellt (Iwan Chowanski, der Amtsdienner). Dabei wird häufig auf die Intonation der Alltagssprache zurückgegriffen. Abgerundet werden diese musikalischen Porträts durch treffend gezeichnete bildliche Akzente im Orchesterpart.

In den Massenszenen der Oper bedient sich Mussorgski weiterhin der Ausdrucksmittel der Volksliedgattungen. Nur ist die Bandbreite dieser Gattungen jetzt aufgrund der Darstellung verschiedener Personengruppen wesentlich größer als in „Boris Godunow“. Hier begegnen wir der archaischen Raskolniki-Melodie, Elementen eines marschierenden Soldatenliedes, einem neuartigen städtischen Tanzakzent und ein Militärmarsch aus Blechbläsern.

Der reine Bauerngesang erklingt nur in den Chören der Leibeigenen im Chowanski-Schloss und spielt eine beträchtliche Rolle bei der Feier der Fremden. Auf diese Weise entwirft Mussorgski ein breites und vielfältiges Bild des Lebens des gesamten Staates und seiner verschiedenen sozialen Schichten.

### **„BILDER EINER AUSSTELLUNG“**

Mussorgskis Klavierwerk ist zwar nicht sehr umfangreich, aber es repräsentiert einen sehr ausgeprägten Zweig des Instrumentalismus des 19. Jahrhunderts. Als hervorragender Pianist war Mussorgski ein kühner Neuerer auf dem Gebiet des Klavierstils.

Das herausragendste Beispiel seiner Kunst auf diesem Gebiet ist die Suite Bilder einer Ausstellung, inspiriert von den Werken des Künstlers W. A. Hartmann. Sie ist eines der brilliantesten Werke der Weltklavierliteratur, einzigartig in der Originalität ihrer Konzeption und ihrer Ausdrucksmittel. Ihr Einfluss hat die Klaviermusik vieler Komponisten des 20. Jahrhunderts beeinflusst und wirkt bis heute in der Klaviermusik nach.

Das Material, das in Hartmanns posthumer Ausstellung präsentiert wurde, war sehr vielfältig. Zu sehen waren Skizzen von charakteristischen Gesichtern, Episoden aus dem Leben und architektonischen Bauten, die auf seinen Reisen durch Europa entstanden waren. Dazu gehörten alle Arten von Skizzen: Theaterkostüme, Christbaumschmuck, kunstvoll verzierte Haushaltsgegenstände und sogar ein architektonisches Projekt - die Stadttore im altrussischen Stil für Kiew. Für seine Suite wählte Mussorgski solche Szenen aus, die es ihm ermöglichten, seine eigenen Beobachtungen über menschliche Charaktere, seine Reflexionen über Leben und Tod in Musik zu fassen. In seiner Interpretation hat der Komponist den Inhalt von Hartmanns Werken erheblich vertieft und bereichert.

Mussorgski gelang es auf ungewöhnliche Weise, die bunte Abfolge unterschiedlicher Episoden zu vereinen und daraus ein musikalisches Ganzes zu schaffen. Er eröffnete „Bilder einer Ausstellung“ mit einem musikalischen Thema, das bis heute eine tragende Rolle spielt: indem er es mehrmals wieder aufgreift, spiegelt es die Beziehung des Komponisten zu dem, was er sah. So entstand aus verstreuten Stücken ein großformatiges Werk mit einer durchgängigen Entwicklung.

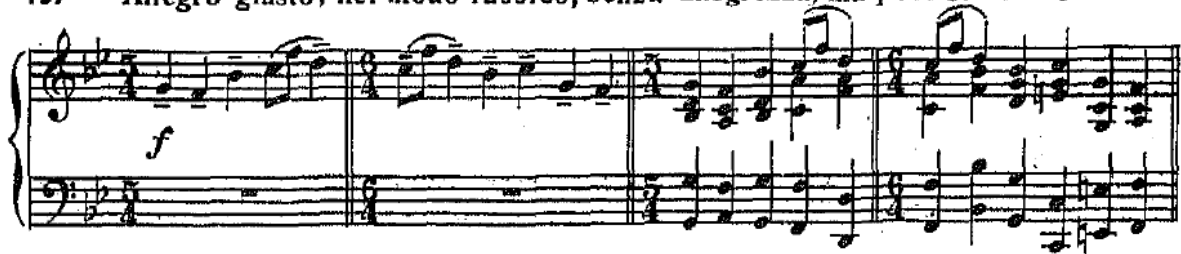
„Promenade“. Die Episoden, in denen das Hauptthema auftaucht, werden „Promenade“ genannt. Mussorgski erzählte Stassow, dass er sich hier selbst darstellt, wie er durch die Ausstellung schlendert und die Werke seines verstorbenen Freundes

begutachtet. Es handelt sich jedoch nicht um ein Selbstporträt. Die Natur des Themas ist verallgemeinert. Seine episch majestätische, volkstümliche Haltung lässt uns es eher als Verkörperung des russischen Volksgeistes ansehen.

Die metrische Struktur des Themas ist locker (abwechselnd 5/4 und 6/4). Die Bewegung ist gemessen, ruhig, aber energisch. Die Melodie hat keine Halbtöne; sie basiert auf Quart-Gesängen mit einer Sekunde im Inneren (sogenannte Dreiklänge). All dies bringt das Thema in die Nähe epischer Volksmelodien.

Die Musik der „Promenade“ kann als Beispiel für den Einfluss des vokalen Anfangs auf Mussorgskis Klavierstil dienen. Wie in Volksliedern wird das Thema zunächst von einer einzelnen Stimme vorgetragen und dann vom Chor in einer akkordischen Anordnung aufgegriffen. Hier wählt der Komponist die Art der Harmonisierung, die Glinka in seinen volkstümlichen Klageliedern eingeführt hat. Die Harmonik ist streng diatonisch und basiert auf den Nebendominanten.

137 *Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto*



Eine weitere Verdichtung der Akkordtextur mit schweren Oktavbassbewegungen verstärkt das Gefühl von Kraft und heroischer Stärke<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ähnliche Techniken wurden von Borodin in seiner Musik für die heroischen Figuren verwendet (siehe nächstes Kapitel).

Das Thema der „Promenade“, das in der Suite immer wieder auftaucht, verändert ständig sein Aussehen. Es schwankt zwischen streng und lyrisch, zwischen leicht und traurig, je nach der Art der Bilder, denen es gegenübergestellt wird. Es behält jedoch stets die volkstümliche Form und Erhabenheit bei. Seine Entwicklung führt zum triumphalen Finale mit der geläuteten Glocke („Das Heldenor. In der Hauptstadt Kiew“). Hier kommt der episch-heroische Anfang am besten zur Geltung.

Die konsequente Verwendung des volkstümlich-epischen Themas und der jubelnde Schluss der Suite im volkstümlichen Geist sind durch den patriotischen Charakter der dem Werk zugrunde liegenden Idee bedingt. Mussorgski gedachte in seiner Musik nicht nur des verstorbenen Freundes, sondern verherrlichte auch das schöpferische Genie des gesamten russischen Volkes, für das Hartmann im Besonderen stand.

Innerhalb der Suite wechseln sich die Nummern hauptsächlich nach dem Prinzip des Kontrasts ab.

In einer Reihe von Beispielen entwickelte Mussorgski die von Hartmann geschaffenen Bilder weiter und interpretierte sie sogar neu. Dies spiegelt sich in dem unermüdlichen Bestreben des Komponisten wider, die tiefe psychologische und manchmal sogar soziale Bedeutung der dargestellten Ereignisse zu enthüllen. So schuf der Komponist in dem Stück „Der Gnom“ (Nr. 1 der Suite), das auf einer Skizze über lustige Kauze basiert, ein Bild, das sowohl lustig als auch rührend war, indem er dem kleinen Fantasiewesen wahrhaft menschliche Gefühle verlieh. In dem Bild „Zwei Juden, reich und arm“ (Nr. 6), das von Hartmanns Genreskizzen inspiriert wurde,

verlieh Mussorgski dem Aufeinanderprallen zweier unterschiedlicher Gesellschaftsschichten einen stark dramatischen, ja tragischen Charakter.

In einigen Fällen entwickelte der Komponist auch ein phantastisches Element. So führte der Entwurf einer Bronzeuhr in Form einer Hütte auf Hühnerbeinen zu einem der größten und brillantesten Teile der Suite (Nr. 9), der den rasanten Flug der Baba Jaga in einem Mörser darstellt.

**Nr. 1. „Der Gnom“.** Die kantige, chromatisierte Melodie, plötzliche Sprünge und rhythmische Unterbrechungen ziehen Grimassen und Fratzen, das ganze unbeholfene, hässliche Bild des Gnoms. Gleichzeitig lüften gelegentliche Klage- und Stöhnlaute den Schleier über dem unterschwelligem Kummer des Märchenmannes und verleihen dem Bild eine seelenvolle Wärme und psychologische Bedeutung.

138 [Sempe vivo]



The image shows a musical score for the first piece, 'Der Gnom'. It is marked '138' and '[Sempe vivo]'. The score is written for piano and consists of two staves. The right hand has a complex, chromatic melody with many accidentals and slurs. The left hand has a more rhythmic accompaniment with some slurs. There are dynamic markings 'sf sf' and 'sf sf sf' throughout the piece.

**Nr. 2. „Das alte Schloss“** ist ein poetisches Bild einer mittelalterlichen Burg und eines davor singenden Troubadours. Die Melodie des Stücks ist eine von Mussorgskis inspiriertesten Einfällen. Sie fließt unaufhaltsam, traurig und wehmütig, als würde sie von der Vergangenheit erzählen. Die Rückkehr jeder Phrase zur Tonika (Gis) verleiht ihr eine besondere Ausdruckskraft, die der Musik einen unnachahmlichen Hauch von Resignation und stiller Traurigkeit verleiht. Gleichzeitig wird das melodische Muster nicht wortwörtlich wiederholt; jede Phrase ist eine neue freie Variante des Hauptgesangs. So entsteht im Bass aus dem ostinaten Quinte, das die Begleitung auf einer Laute darstellt, ein Subakkord, der die Singbarkeit der Grundmelodie verstärkt und gleichzeitig eine ihrer Variationen ist.

## Andantino molto cantabile e con dolore

The image shows a musical score for a piece titled 'Andantino molto cantabile e con dolore'. The score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a piano (pp) dynamic marking. The second system is marked 'con espressione' and features a long melodic line in the right hand. The third system continues the piece with various musical notations including slurs and accents.

**Nr. 3. „Die Tuileries“.** Die Szene stellt spielende und streitende Kinder in einem Pariser Stadtpark dar. Die lebhaftige Bewegung und der leichte Scherzo-Charakter der Musik bilden einen farbigen Kontrast zu den vorangegangenen Nummern.

**Nr. 4. „Der Ochsenkarren“.** Das Bild eines polnischen Wagens auf riesigen Rädern, der von Ochsen gezogen wird, gab Mussorgski den Anstoß, eine Skizze des bäuerlichen Lebens zu schaffen. Während die wuchtigen Akkorde der linken Hand mit der Vorstellung eines langsamen, schwerfälligen Wagens verbunden sind, erklingt in der Melodie der Gesang des Viehhüters, durchsetzt mit rauen Ausrufen - das Peitschen der Ochsen (siehe Quinten-Sprünge). Die schwermütige und monotone Natur der Melodie spiegelt die ganze Bitterkeit und Hoffnungslosigkeit des bäuerlichen Lebens wider. Das Lied beginnt als Annäherung und verklingt dann allmählich in der Ferne.

**Nr. 5. „Ballett der unausgeschlüpften Küken“.** Hartmanns Zeichnung war eine Skizze von Ballettkostümen in Form von Eierschalen. Mussorgski schrieb ein leichtes, anmutiges Scherzino<sup>1</sup> von halb phantastischem, halb scherzhaftem Charakter.

<sup>1</sup> D.h. ein kleines Scherzo.

Die Vorschlagsnoten, Triller und das völlige Fehlen von tiefen Registern verleihen der Musik eine besonders „luftige“ Qualität. Die Chromatik unterstreicht die Verschrobenheit der Gesamtfarbe.

**Nr. 6. „Zwei Juden, reich und arm“.** In dieser Nummer ist der Einfluss der Sprachintonation auf Mussorgskis Instrumentalsprache am deutlichsten. Die Kunst des musikalischen Porträts und des musikalischen Dialogs wird in dieser in der Instrumentalmusik noch nie dagewesenen Szene verkörpert.

Der Komponist macht den Hörer zunächst mit jedem der Gesprächspartner einzeln bekannt. Die Rede des reichen Juden klingt wichtig und selbstbewusst. Mit seiner entschlossenen Intonation weist er jede Möglichkeit einer Bitte im Voraus zurück.

140 *Andante . Grave energico*

The musical score for measures 140-143 is written for piano. It consists of three systems of two staves each. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and includes a sforzando (*sf*) marking. The music is characterized by intricate polyphony, with numerous triplet figures in both the treble and bass staves. The tempo and mood are indicated as *Andante . Grave energico*.

Die Sprache des armen Juden besteht aus kläglichem, umständlichem Tonfall, aus flehentlichem, traurigem Wehklagen.

141 *Andantino*

The musical score for measures 141-144 is written for piano. It consists of two systems of two staves each. The first system features a melodic line in the treble clef with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system shows a decrescendo (*dim.*) marking. The bass line is characterized by chromatic descending lines and octave doublings, creating a dramatic and somber atmosphere. The tempo is marked *Andantino*.

In der zweiten Hälfte des Stückes, mit einer polyphonen Kombination von Themen, wird die Musik am dramatischsten. Das Thema des reichen Mannes kommt in einem bedrohlichen Bass, in rhythmischer Steigerung und Oktavverdoppelungen. Das Thema des armen Mannes erklingt in der Oberstimme (ebenfalls in Oktavverdopplungen); Intonationen der Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit werden immer deutlicher. Ganz am Ende des Stückes kontrastiert der Komponist noch einmal


konsequent zwei kurze Phrasen: das klagende Flehen des Armen und den schroffen Ruf des reichen Mannes.

### Nr. 7. „Limoges<sup>1</sup>. Der Marktplatz.“

<sup>1</sup> Limoges ist eine Provinzstadt in Frankreich.

Die Musik stellt das ununterbrochene Geplauder der Limoger dar, die den neuesten Klatsch und Tratsch austauschen. Dies ist ein weiteres Scherzo und gleichzeitig das fröhlichste und beschwingteste der Stücke in der Suite. Die rein instrumentalen Figurationen, so scheint es, beruhen auf komisch gebrochenen Intonationen des volkstümlichen Akzents, was leicht zu erkennen ist, wenn man zum Beispiel die folgende Passage mit einigen Episoden aus der ersten Rezitativszene von „Boris Godunow“ vergleicht (die Frauen streiten).

142 [Allegro vivo, scherzando]



Plötzlich verstummt das fröhliche Geplapper. Der nächste Teil der Suite beginnt.

**Nr. 8. „Die Katakomben. Römische Gruft“.** Eine Reihe von Akkorden, die in der Bewegungslosigkeit eingefroren sind, evokiert Bilder eines düsteren Kerkers, von Tod und Verfall. Der Kontrast zur vorangegangenen hellen Szene soll das Gefühl der Düsternis und tragischen Verzweiflung noch verstärken. Durch die tonale Instabilität der Musik, die unaufgelösten Harmonien und die Einführung von Intonationen eines klagenden Schreis schildert Mussorgski den Zustand des Menschen, der vergeblich versucht, das düstere Geheimnis des Todes zu durchdringen. Diese Musik spiegelt den akuten, noch nicht abgeklungenen Schmerz wider, den der plötzliche Tod Hartmanns in der Seele des Komponisten ausgelöst hatte.

„Mit den Toten in einer toten Sprache“ (*Cum mortuis in lingua mortua*) ist eine direkte Fortsetzung von „Katakomben“. Hier wird der lyrische Ansatz - das Gefühl der Trauer um die Toten - noch stärker zum Ausdruck gebracht. Zunächst erklingt das Thema von der „Promenade“ traurig und innig gegen ein transparentes Tremolo im oberen Register. Dann werden Intonationen der Klage und der traurigen Frage mehrmals hintereinander wiederholt. Ihre Ausdruckskraft wird durch scharfe, dissonante Harmonien verstärkt.

143 [Andante non troppo con lamento]

*tranquillo*



*il canto cantabile, ben marcato*

**Nr. 9. „Die Hütte auf Hühnerfüßen“.** Der Übergang von der traurigen Kontemplation zum festlichen Finale wird durch das Bild in einem volkstümlich-fantastischen Geist vollzogen. Das Bild der Baba-Jaga hat etwas Schauriges und Unheimliches, das sie mit den düsteren Bildern der vorangegangenen Sätze verbindet (diese Verbindung ist besonders in der mittleren Episode spürbar, wo sich die melodischen Passagen durch die Tritonusintervalle beharrlich wiederholen und die Oktavsprünge der Melodie vor dem chromatisch tremolierenden Hintergrund wie magische Beschwörungen klingen). Gleichzeitig spürt man die Kraft, den Schwung und den reinen, volkstümlichen Humor in der Musik, und deshalb führt dieses Stück so erfolgreich zu dem mächtigen, lebensbejahenden Finale.

Mussorgski verkörpert das phantastische Element durch musikalische Mittel, die ihren Ursprung in der Märchenwelt von „Ruslan und Ljudmila“ haben. Das Bild ist in C-Dur geschrieben, das durch die Einführung veränderter Tonhöhen erheblich erweitert wird. Eckige Wendungen, „gebrochene“ Figuren, Vorschlagsnoten und ungewöhnliche Akkordfolgen betonen den fantastischen Charakter des Bildes.

Gleichzeitig hat die Musik einen unverkennbaren Bezug zum volkstümlichen Element. Wie immer bei Mussorgski ist der Ausdruck unbändiger Kraft mit dem Auftauchen volkstümlicher Tanzrhythmen verbunden.

144 *Allegro con brio, feroce*

**Nr. 10. „Das Heldentor. In der Hauptstadt Kiew“.** Die Musik des Finales erinnert an so klassische Beispiele russischer Musik wie die Einleitung von „Ruslan und Ljudmila“ oder den Epilog von „Iwan Sussanin“ mit ihren mächtigen, majestätischen Volkschören. Auch hier wird die große heroische Kraft des russischen Volkes gefeiert. Das Finale beginnt mit einem kraftvollen, triumphalen Akkordthema.

145 *Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza*



Es handelt sich um ein neues Thema, das aber intonatorisch dem „Promenaden“-Thema nahe steht: auch hier herrschen Diatonik und einfache, klare Harmonien vor; außerdem lässt das Gesamtmuster des Themas darauf schließen, dass es sich um eine freie, rhythmisch erweiterte Version des Anfangsthemas handelt (siehe Beispiel 137). Damit wird eine Verbindung zwischen den Extremen der Suite hergestellt.

Dem ersten Thema des Finales wird ein anderes gegenübergestellt, das in seiner Moll-Neigung und seinem dumpfen Klang kontrastiert. Hier wird der Klang eines vierstimmigen Gebetschors wiedergegeben. Dieses Thema fügt der Charakteristik des alten Kiews eine weitere lebendige Note hinzu.

146 *Senza espressione*

The image shows two systems of handwritten musical notation. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats and a common time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system also consists of two staves, continuing the piece with a decrescendo (*dim.*) marking. The notation includes various chords and melodic lines, with some notes marked with accents or slurs.

Das Finale ist nach dem Prinzip der allmählichen Steigerung der Festlichkeit aufgebaut. Bei der Wiederkehr wechseln beide Themen und werden von Mal zu Mal festlicher.

Schließlich taucht das Hauptthema des Finales wieder auf (siehe *Meno mosso, sempre maestoso*). In diesem Kulminations-Satz wird es rhythmisch erweitert (statt eines Taktes dauert jede Harmonie nun zwei Takte). Die dreifache Bewegung zwischen den Takten verleiht diesen Harmonien einen besonders vollen und farbigen Klang.

Die Schlusswendungen klingen stabil und kraftvoll. Sie sind voller lebensbejahender Kraft.

Der Wert von „Bilder einer Ausstellung“ liegt in der tiefen Wahrhaftigkeit und Menschlichkeit der dargestellten Bilder, in dem wirklich volkstümlichen Stil der Musik und dem patriotischen Charakter des Leitgedankens. In der Suite zeigte Mussorgski neue und bisher ungenutzte Möglichkeiten des Klaviers, vokale (Sprach- und Volkslied) Intonationen zu vermitteln, sowie den unerschöpflichen Reichtum an Farben, der dieses Instrument dem Orchester näher bringt.

Die Farbigkeit der Bilder hat Musiker mehr als einmal dazu veranlasst, sie für Orchester zu arrangieren. Die beste Orchestrierung aus dem Jahr 1922 stammt von dem französischen Komponisten M. Ravel.

Mussorgski ist ein zutiefst russisches, nationales Phänomen, das untrennbar mit dem mühsamen Weg des russischen Volkes zu seiner Befreiung verbunden ist. Zugleich ist er einer der größten Vertreter der Weltmusik.

Die Verbindung großer sozialer und historischer Probleme mit einem erstaunlich sensiblen Einblick in die Innenwelt des Menschen, die Schärfe der psychologischen Bilder, die Genauigkeit der Charakterisierungen sowie der Mut und die Freiheit der Form gaben Mussorgskis Werk die Eigenschaften der Unnachahmlichkeit. Die für den Komponisten charakteristische schonungslose Wahrhaftigkeit und das Nebeneinander von Tragik und Komik, von Zärtlichkeit und Grobheit in seinen Werken erinnern an Shakespeare.

Zu Lebzeiten nur von wenigen anerkannt, eroberte Mussorgski um die Jahrhundertwende nicht nur Russland, sondern auch Europa. Seine Musik wurde zunächst in Frankreich bekannt, wo er in dem Komponisten C. Debussy einen glühenden Verehrer fand. Dieser lobte vor allem Mussorgskis subtilen Psychologismus und seine einzigartige, farbenfrohe Musiksprache (Mussorgskis Harmonik hatte einen gewissen Einfluss auf Debussy selbst). „Die Russischen Saisons“ in Paris mit Schaljapin<sup>1</sup> machten die beiden volksmusikalischen Dramen Mussorgskis einem europäischen Publikum bekannt und brachten dem Komponisten internationalen Ruhm.

<sup>1</sup> „Die Russischen Saisons“ waren Tourneeaufführungen russischer Opern und Ballette im Ausland. Organisiert wurden sie von S. P. Djagilew. Die Tournee fand von 1908 bis 1914 in Paris statt.

Die historische Bedeutung von Mussorgskis Werk zeigte sich schließlich im 20. Jahrhundert, als der russische Komponist viele charakteristische Phänomene mit seinem Werk vorbereitet hatte. Dies gilt zum Beispiel für die Umsetzung der Intonation der menschlichen Sprache, der wichtigsten Quelle der Gesangsmelodie, in Musik. Viele russische und sowjetische Komponisten, von S. Prokofjew bis zu unseren Zeitgenossen (D. Schostakowitsch, G. Swiridow, R. Schtschedrin, B. Tschitschenko und viele andere), haben Mussorgski in dieser Hinsicht nachgefolgt. Im Westen wurde die Sprachintonation in der Musik von L. Janacek (Tschechoslowakei), K. Orff (Deutschland) und anderen entwickelt. Die Komposition von Musik zu Prosatexten war im 20. Jahrhundert weit verbreitet, der erste Versuch war die unvollendete „Heirat“ von Mussorgski.

Die sowjetische Oper wurde stark von den Prinzipien Mussorgskis beeinflusst. Die große Bedeutung, die Massenszenen und Chorgesang in ihr haben, ist auf den Wunsch nach einer umfassenden Darstellung des Lebens der Menschen zurückzuführen. Die Verbindung von Tragödie und Komödie, epischer Verallgemeinerung und lebendigen Porträts, die für Opern wie Prokofjews „Krieg und Frieden“, Schostakowitschs „Jekaterina Ismailowa“ und viele andere typisch ist, geht ebenfalls auf die Dramaturgie Mussorgskis zurück. Die Entwicklung der Mussorgski-Traditionen zeigt sich in der sowjetischen Vokallyrik, in der Musik und den satirischen Genres sowie im Klavierwerk vieler sowjetischer und ausländischer Komponisten.

## KAPITEL VI

### **A. P. BORODIN (1833-1887)**

Alexandr Porfirjewitsch Borodin war ein wunderbar vielseitiger Mensch. Dieser bemerkenswerte Mann war mit vielen Talenten begabt. Er ging in die Geschichte ein

als großer Komponist, als herausragender Chemiker - Wissenschaftler und Lehrer - und als aktive Persönlichkeit des öffentlichen Lebens. Seine literarische Begabung war bemerkenswert: Sie zeigte sich in dem von ihm geschriebenen Libretto der Oper „Fürst Igor“, in seinen eigenen Texten von Liebesromanzen und Briefen. Er war auch ein erfolgreicher Dirigent und Musikkritiker. Gleichzeitig war Borodins Tätigkeit wie auch seine Einstellung von außergewöhnlicher Integrität geprägt, und man erkannte in ihm Klarheit und Weite des Denkens, Fortschrittlichkeit der Überzeugungen und eine helle, heitere Einstellung zum Leben.

Ebenso ist seine Musik vielseitig und zugleich in sich geschlossen. Sie ist nicht sehr umfangreich, sondern umfasst Beispiele verschiedener Gattungen: Opern, Sinfonien, sinfonische Bilder, Quartette, Klavierstücke und Romanzen. „Borodins Talent ist gleichermaßen mächtig und überraschend, ob in der Sinfonie, der Oper oder der Romanze, - schrieb Stassow. - Seine Hauptqualitäten sind seine ungeheure Kraft und Weite, sein kolossaler Schwung, seine Impulsivität und Ungestümheit, vereint mit ungeheurer Leidenschaft, Zärtlichkeit und Schönheit.“ Zu diesen Eigenschaften gesellt sich ein saftiger und schräger Humor.

Die ungewöhnliche Integrität von Borodins Werk ist darauf zurückzuführen, dass alle seine Hauptwerke eine zentrale Idee teilen - die der heroischen Kraft, die im russischen Volk verborgen ist. Einmal mehr, in einem anderen historischen Kontext, brachte Borodin die Glinka-Idee des russischen Patriotismus zum Ausdruck.

Borodins Lieblingshelden sind die Verteidiger seines Heimatlandes. Dabei handelt es sich um reale historische Figuren (wie in der Oper „Fürst Igor“) oder um legendäre russische Helden, die fest in ihrer Heimat stehen, als wären sie mit ihr verwachsen (man denke an die Bilder „Die (drei) Recken“ und „Der Recke am Scheideweg“ von W. Wasnezow). Die Bilder von Igor und Jaroslawna in „Fürst Igor“ oder die epischen Helden in Borodins Zweiter Symphonie fassen jene Eigenschaften zusammen, die in den Charakteren der besten russischen Menschen bei der Verteidigung ihrer Heimat durch viele Jahrhunderte russischer Geschichte zum Ausdruck kamen. Sie sind die lebendige Verkörperung von Mut, heiterer Erhabenheit und geistigem Adel. Ebenso bedeutsam sind die Episoden aus dem russischen Volksleben, die der Komponist zeigt. Dabei überwiegen nicht Skizzen aus dem Alltagsleben, sondern majestätische Bilder von historischen Ereignissen, die das Schicksal des ganzen Landes beeinflusst haben.

Mit dem Verweis auf die ferne Vergangenheit scheute Borodin, wie auch andere Mitglieder der „Mächtigen Handvoll“, nicht vor der Moderne zurück, sondern reagierte im Gegenteil auf deren Anforderungen.

Zusammen mit Mussorgski („Boris Godunow“, „Chowanschtschina“), Rimski-Korsakow („Das Mädchen von Pskow“) beteiligte er sich an der künstlerischen Aufarbeitung der russischen Geschichte. Gleichzeitig war sein Denken noch weiter in die Vergangenheit gerichtet, vor allem weit in die Tiefen der Jahrhunderte.

In den Ereignissen der Vergangenheit fand er eine Bestätigung für die Vorstellung von der mächtigen Kraft des Volkes, das seine erhabenen geistigen Eigenschaften durch viele Jahrhunderte der Entbehrungen hindurch getragen hatte. Borodin verherrlichte die kreativen Kräfte der Schöpfung, die im Volk schlummern. Er war überzeugt, dass der heroische Geist im russischen Bauerntum auch heute noch lebendig ist. (Es war kein Zufall, dass er in einem seiner Briefe einen Dorfjungen, den er kannte, als Ilja Muromez bezeichnete). Auf diese Weise führte der Komponist seinen Zeitgenossen vor Augen, dass die Zukunft Russlands den Massen des Volkes gehört.

Borodins Helden erscheinen uns als Träger moralischer Ideale - Treue zur Heimat, Ausdauer angesichts von Prüfungen, Hingabe in der Liebe und ein hohes

Pflichtbewusstsein. Sie sind gesunde und harmonische Geschöpfe, die nicht von innerer Zerrissenheit oder quälenden emotionalen Konflikten geprägt sind. Der Komponist sah in ihren Bildern nicht nur Menschen aus der fernen Vergangenheit, sondern auch seine Zeitgenossen - die sechziger Jahre und die besten Vertreter des jungen Russlands. Er sah in ihnen die gleiche Geistesstärke, das gleiche Streben nach Güte und Gerechtigkeit, wie es die Helden der Heldenepen auszeichnete.

Auch in Borodins Musik spiegeln sich die Widersprüche des Lebens und seine tragischen Aspekte wider. Dennoch glaubt der Komponist an die Macht des Lichts und der Vernunft und an deren endgültigen Sieg. Er hatte immer eine optimistische Sicht auf die Welt und eine ruhige und objektive Einstellung zur Realität. Er spricht mit einem Lächeln über menschliche Schwächen und Laster und macht sich gutmütig über sie lustig.

Auch Borodins Lyrik ist aufschlussreich. Wie bei Glinka verkörpert sie in der Regel erhabene und aufrichtige Gefühle und zeichnet sich durch ihren mannhaften, lebensbejahenden Charakter aus, während sie in Momenten hoher emotionaler Erregung von brennender Leidenschaft erfüllt ist. Wie Glinka drückt Borodin seine intimsten Gefühle mit einer solchen Objektivität aus, dass sie zum Eigentum eines großen Zuhörerkreises werden. Gleichzeitig werden auch tragische Emotionen mit Zurückhaltung und Strenge wiedergegeben.

Bilder der Natur nehmen in Borodins Musik einen breiten Raum ein. Seine Musik erinnert oft an die endlosen Weiten der Steppe, wo Borodins heroische Kraft sich entfalten kann.

Borodins Appell an die patriotische Thematik, an Bilder russischer Helden und heroischer Figuren, die Betonung positiver Helden und erhabener Emotionen, der objektive Charakter der Musik - all das erinnert an Glinka, aber in seinem Schaffen lassen sich auch einige Züge finden, die in „Iwan Sussanin“ fehlten und die in der neuen Epoche des gesellschaftlichen Lebens - den 60er Jahren - entstanden sind. Wie Glinka konzentrierte sich Borodin auf den Kampf zwischen dem Volk als Ganzem und seinen äußeren Feinden, aber gleichzeitig berührte er auch andere Konflikte - innerhalb der Gesellschaft und zwischen ihren einzelnen Gruppen („Fürst Igor“). Bei Borodin tauchen auch Bilder der spontanen Volksrebellion auf („Das Lied des dunklen Waldes“), die der Epoche der 60er Jahre entsprachen, ähnlich wie die von Mussorgski geschaffenen Bilder. Schließlich erinnern einige Seiten von Borodins Musik (die Romanzen „Vergiftet sind meine Lieder“ und „Die falsche Note“) nicht an Glinkas klassisch ausgewogene Musik, sondern an die spannungsgeladene und psychologisch scharfe Lyrik von Dargomyschski und Schumann.

Der epische Gehalt von Borodins Musik entspricht seiner Dramaturgie. Wie bei Glinka beruht sie auf Prinzipien, die der Volksepik nahe stehen. Der Konflikt der gegensätzlichen Kräfte zeigt sich vor allem in der ruhigen, gemächlichen Abfolge monumentaler, vollständiger und in sich geschlossener Bilder. Es ist bezeichnend für Borodin als epischen Komponisten (im Gegensatz zu Dargomyschski oder Mussorgski), dass in seiner Musik viel häufiger als Rezitative weite, fließende und abgerundete liedhafte Melodien vorkommen.

Borodins eigenwillige schöpferische Ansichten bestimmten auch sein Verhältnis zum russischen Volkslied. Da er in der Musik die allgemeinsten und stabilsten Eigenschaften des Volkscharakters vermitteln wollte, suchte er in der Volkskunst nach denselben Merkmalen - stark, stabil und beständig. Deshalb interessierte er sich besonders für die Liedgattungen, die im Volk seit vielen Jahrhunderten überlebt hatten - Heldenepen, alte rituelle und lyrische Lieder. Indem er die charakteristischen Merkmale ihrer Harmoniestruktur, Melodie, ihres Rhythmus und ihrer Struktur

verallgemeinerte, schuf der Komponist seine eigenen musikalischen Themen, ohne dabei auf das Zitieren von Original-Volksliedern zurückzugreifen.

Borodins melodische und harmonische Sprache zeichnet sich durch eine außergewöhnliche Frische aus, die in erster Linie auf ihre modale Einzigartigkeit zurückzuführen ist. Borodins melodische Sprache macht ausgiebig Gebrauch von charakteristischen Wendungen aus Volksliedern (dorisch, phrygisch, mixolydisch und äolisch). Die Harmonik umfasst Silbenwendungen, Kombinationen von Nebenverbindungen sowie reiche und herbe Quart- und Sekundakkorde, die auf der Grundlage der für das Volkslied typischen Quart-Sekunden-Kombinationen entstanden sind. Bunte Konsonanzen, die durch die Überlagerung unabhängiger melodischer Linien und ganzer Akkorde entstehen, sind ebenfalls keine Seltenheit.

Wie alle „Kutschkisten“ interessierte sich Borodin in Anlehnung an Glinka für den Orient und brachte ihn in seiner Musik zum Ausdruck. Er betrachtete das Leben und die Kultur der östlichen Völker mit großer Aufmerksamkeit und Freundlichkeit. Borodin spürte und vermittelte den Geist und Charakter des Orients, den Geschmack seiner Natur und den unnachahmlichen Duft seiner Musik mit ungewöhnlichem Gefühl und Feinsinn. Er bewunderte nicht nur orientalische Volkslieder und Instrumentalmusik, sondern studierte sie auch wie ein Gelehrter anhand von Aufnahmen und Forschungsarbeiten.

Mit seiner orientalischen Bildsprache erweiterte Borodin den Begriff der orientalischen Musik. Er war der erste, der den musikalischen Reichtum der mittelasiatischen Völker entdeckte (das symphonische Bild „In Mittelasien“, die Oper „Fürst Igor“), was von großer progressiver Bedeutung war. Zu jener Zeit traten die Völker Mittelasiens Russland bei, und die sorgfältige und liebevolle Wiedergabe ihrer Melodien war ein Ausdruck der Sympathie des fortschrittlichen russischen Komponisten für sie.

Die Besonderheit des Inhalts, der schöpferischen Methode und seiner Beziehung zum russischen und orientalischen Volkslied sowie seine kühne Suche auf dem Gebiet der musikalischen Sprache führen zu der extremen Originalität und Neuartigkeit von Borodins Musik. Gleichzeitig verbanden sich die Innovationen des Komponisten mit seinem Respekt und seiner Liebe zu den verschiedenen klassischen Traditionen. Borodins Freunde in der „Mächtigen Handvoll“ bezeichneten ihn manchmal scherzhaft als „Klassizisten“, was bedeutet, dass er sich zu den für den Klassizismus typischen musikalischen Gattungen und Formen - der vierstimmigen Sinfonie, dem Quartett und der Fuge - sowie zur Korrektheit und Rundheit der musikalischen Strukturen hingezogen fühlte. Gleichzeitig finden sich in Borodins musikalischer Sprache, vor allem in der Harmonik (alterierte Akkorde, farbige Tonfolgen), Merkmale, die ihn in die Nähe der westeuropäischen romantischen Komponisten, darunter Berlioz, Liszt und Schumann, rücken.

## LEBENS- UND SCHAFFENSWEG

**Kindheit und Jugend. Der Beginn seines Schaffens.** Alexandr Porfirjewitsch Borodin wurde am 11. November 1833 in Petersburg geboren. Sein Vater, Fürst Luka Stepanowitsch Gedianow, stammte in einer Linie von tatarischen und georgischen (Imeretiner)-Fürsten ab. Seine Mutter, Awdotja Konstantinowna Antonowa, war die Tochter eines einfachen Soldaten. Alexandr wurde unehelich geboren und als Sohn des Dieners der Gedianows, Porfiri Borodin, registriert.

Der zukünftige Komponist wuchs im Haus seiner Mutter auf. Dank ihrer Fürsorge verlief die Kindheit des Jungen in einer günstigen Umgebung. Da seine Fähigkeiten vielseitig waren, erhielt Borodin zu Hause eine gute Ausbildung - insbesondere studierte er ausgiebig Musik. Unter der Anleitung seiner Lehrer erlernte er das Klavier- und Flötenspiel und autodidaktisch auch das Cellospiel. Auch als Komponist zeigte Borodin schon früh sein Talent. Als Kind komponierte er eine Polka für Klavier, ein Flötenkonzert und ein Trio für zwei Violinen und Cello, wobei er das Trio ohne Partitur, direkt in seine Stimme hinein schrieb.

In seiner Kindheit entwickelte Borodin eine Leidenschaft für die Chemie und begeisterte sich für alle Arten von Experimenten. Diese Leidenschaft überholte allmählich seine anderen Neigungen. Wie viele Vertreter der fortschrittlichen Jugend der 50er Jahre wählte Borodin den Weg des Naturforschers. Im Jahr 1850 trat er als freier Student in die Medizinisch-Chirurgische Akademie (heute Militärische Medizinische Akademie) in Petersburg ein.

Während seiner Studienzeit war Borodin noch stärker von der Chemie fasziniert. Er wurde ein Lieblingsschüler des bedeutenden russischen Chemikers N. N. Sinin und studierte ausgiebig in dessen Labor. Zugleich interessierte sich Borodin für Literatur und Philosophie. Einem Freund zufolge „las er im Alter von 17 oder 18 Jahren am liebsten Werke von Puschkin, Lermontow, Gogol, Artikel von Belinski und philosophische Artikel in Zeitschriften“.

Er setzte auch sein Musikstudium fort, sehr zum Ärger von Sinin, der ihn als seinen Nachfolger ansah. Borodin nahm Cellounterricht und spielte leidenschaftlich in Amateurquartetten. In diesen Jahren begann er, seinen Musikgeschmack und seine Ansichten zu formen. Neben ausländischen Komponisten (Haydn, Beethoven, Mendelssohn) schätzte er auch Glinka hoch ein.

Während seiner Jahre an der Akademie hörte Borodin nie auf zu komponieren (vor allem komponierte er viele Fugen). Der junge Amateurmusiker interessierte sich für die russische Volkskunst, vor allem für Stadtlieder. Davon zeugen seine eigene Komposition von Liedern im Volksgeist und die Schaffung eines Trios für zwei Violinen und Cello über das Thema eines russischen Liedes „Wie habe ich dich betrübt“.

Kurz nach seinem Abschluss an der Akademie (1856) und nach Beendigung seiner medizinischen Pflichtausbildung begann Borodin mit langjährigen Forschungen auf dem Gebiet der organischen Chemie, die ihm in Russland und im Ausland großen Ruhm einbrachten. Nachdem er seine Doktorarbeit verteidigt hatte, brach er 1859 zu einer wissenschaftlichen Reise ins Ausland auf. Borodin verbrachte drei Jahre in Deutschland, Frankreich und Italien, meist zusammen mit seinen jungen Freunden, später berühmten Wissenschaftlern wie dem Chemiker D. I. Mendelejew und dem Physiologen I. M. Setschenow.

Er widmete sich zwar wissenschaftlichen Studien in Laboratorien, gab aber die Musik nicht auf - er besuchte Sinfoniekonzerte und Operaufführungen, spielte Cello und Klavier und komponierte eine Reihe von Kammermusikensembles. In dem besten dieser Ensembles - einem Klavierquintett - konnte man schon stellenweise den lebendigen nationalen Geschmack und die epische Kraft spüren, die später für Borodin typisch werden sollten.

Für Borodins musikalische Entwicklung war es sehr wichtig, dass er seine zukünftige Frau Jekaterina Protopopowa, eine talentierte Pianistin aus Moskau, im Ausland kennenlernte. Sie machte Borodin mit vielen unbekanntem Musikstücken bekannt und dank ihr wurde er ein leidenschaftlicher Bewunderer von Schumann und Chopin.

**Die erste Phase der schöpferischen Reife.** Arbeit an der Ersten Symphonie. Im Jahr 1862 kehrte Borodin nach Russland zurück. Er wurde zum Professor an der Medizinisch-Chirurgischen Akademie gewählt und beschäftigte sich mit neuen chemischen Forschungen.

Borodin lernte Balakirew bald im Haus des berühmten Arztes S. P. Botkin kennen, der sein Talent als Komponist sofort zu schätzen wusste. Diese Begegnung war entscheidend für Borodins künstlerisches Leben. „Bevor er mich traf, - erinnerte sich Balakirew später, - hielt er sich nur für einen Dilettanten und schenkte seinen Kompositionsübungen keine Aufmerksamkeit. Ich glaube, ich war der erste, der ihm sagte, dass seine eigentliche Aufgabe das Komponieren sei.“ Borodin schloss sich der „Mächtigen Handvoll“ an und wurde ein treuer Freund und Mitstreiter der anderen Mitglieder der Gruppe.

Balakirew half Borodin, wie auch anderen Mitgliedern des Kreises, seinen eigenen Kompositionsstil auf der Grundlage der Traditionen Glinkas zu entwickeln. Unter seiner Anleitung begann Borodin mit der Komposition seiner Ersten Symphonie in Es-Dur. Anderthalb Monate nach Beginn seines Studiums bei Balakirew war der erste Satz fast fertig. Doch die akademischen und pädagogischen Interessen des Komponisten hielten ihn auf Trab, und die Arbeit an der Symphonie dauerte fünf Jahre, bis 1867. Die Uraufführung fand Anfang 1869 in Petersburg bei einem Konzert der Russischen Musikgesellschaft unter der Leitung von Balakirew statt und war ein großer Erfolg.

Borodins Erste Symphonie hat seine schöpferische Persönlichkeit voll ausgeprägt. Man spürt deutlich die heroische Tonleiter und die mächtige Energie sowie die klassische Strenge der Form. Die Sinfonie besticht durch die Lebendigkeit und Originalität der Bilder russischer und orientalischer Herkunft, die Frische der Melodien, die Saftigkeit der Farben und die Originalität der harmonischen Sprache, die auf der Grundlage von Volksliedern entwickelt wurde. Das Erscheinen der Sinfonie markiert den Beginn der schöpferischen Reife des Komponisten. Davon zeugen auch seine ersten völlig eigenständigen Romanzen, die er in den Jahren 1867-1870 komponierte. Zu dieser Zeit wandte sich Borodin auch der Oper zu, einer Gattung, die zu dieser Zeit die Aufmerksamkeit aller in diesem Kreis auf sich zog. Er schrieb eine komische Oper (im Grunde eine Operette) mit dem Titel „Die Recken“ und begann mit der Komposition einer Oper mit dem Titel „Die Zarenbraut“, die ihm jedoch bald zuwider war, so dass er die Arbeit daran aufgab.

**Entstehung der Zweiten Symphonie. Beginn der Arbeit an der Oper „Fürst Igor“.** Der Erfolg der Ersten Symphonie lässt Borodins schöpferische Kräfte wieder aufleben. Er begann sofort mit der Arbeit an seiner Zweiten („reckenhafte“) Symphonie (in h-Moll). Zur gleichen Zeit fand Stassow auf Borodins Bitte hin ein neues Thema für seine Oper - „Das Lied von der Heerfahrt Igors“. Dieser Vorschlag begeisterte den Komponisten, und 1869 begann er mit der Arbeit an seiner Oper „Fürst Igor“.

1872 wurde Borodins Aufmerksamkeit durch eine neue Idee abgelenkt. Die Theaterleitung beauftragte ihn, zusammen mit Mussorgski, Rimski-Korsakow und Cui ein Opernballett, „Mlada“, zu schreiben, das auf einem von den Legenden der alten Westslawen inspirierten Thema basiert. Borodin komponierte den vierten Akt von „Mlada“<sup>1</sup>, aber die Oper wurde von den Autoren nicht vollendet, und nach einiger Zeit kehrte der Komponist zur Sinfonie und dann auch zu „Fürst Igor“ zurück.

<sup>1</sup> Das Finale dieses Aktes wurde nach Borodins Tod veröffentlicht.

Die Arbeit an der Zweiten Symphonie dauerte sieben Jahre und wurde erst 1876 abgeschlossen. Auch die Oper kam nur langsam voran. Der Hauptgrund dafür war, dass Borodin ungewöhnlich stark mit wissenschaftlichen, pädagogischen und gesellschaftlichen Aktivitäten beschäftigt war.

In den 70er Jahren setzte Borodin seine ursprüngliche chemische Forschung fort, die den Erfolg der modernen Wissenschaft auf dem Gebiet der Kunststoffe vorbereitet hat. Er hielt Vorträge auf internationalen Chemiekongressen und veröffentlichte eine Reihe wertvoller wissenschaftlicher Arbeiten. In der Geschichte der russischen Chemie nimmt er einen herausragenden Platz als fortschrittlicher Wissenschaftler und Materialist ein, ein prominenter Mitarbeiter von D. I. Mendelejew und A. M. Butlerow.

Borodins Lehrtätigkeit an der Medizinisch-Chirurgischen Akademie war sehr anspruchsvoll. Seinen Lehraufgaben gegenüber war er wahrhaft selbstlos. Heißblütig und väterlich kümmerte er sich um die Studenten, nutzte jede Gelegenheit, um ihnen zu helfen, und rettete sogar, wenn nötig, die revolutionäre Jugend vor der Polizei. Sein Mitgefühl, sein Wohlwollen, seine Menschenliebe und seine schlichte Art gewannen ihm die Sympathie der Menschen in seiner Umgebung.

Borodin zeigte auch echtes Interesse an seinen sozialen Aktivitäten. Er war einer der Organisatoren und Lehrer der ersten höheren Bildungseinrichtung für Frauen in Russland - der Medizinischen Frauenkurse. Borodin verteidigte dieses fortschrittliche Unternehmen mutig gegen die Verfolgung durch die zaristische Regierung und die Angriffe reaktionärer Kreise. In den frühen 70er Jahren beteiligte er sich an der Herausgabe der Zeitschrift „Wissen“, die eine materialistische Lehre und demokratische Ideen propagierte.

Borodins vielfältige Tätigkeiten ließen ihm wenig Zeit zum Komponieren. Auch die häusliche Situation aufgrund der Krankheit seiner Frau und die Unordnung in seinem Leben begünstigten das Musizieren nicht. Infolgedessen konnte Borodin nur gelegentlich an seiner Musik arbeiten.

„Tage, Wochen, Monate und Winter vergehen unter Bedingungen, die es einem nicht erlauben, an eine ernsthafte Beschäftigung mit der Musik zu denken, - schrieb er 1876 - ... Es gibt keine Zeit zum Nachdenken, um sich musikalisch neu zu orientieren, ohne die die Schaffung einer großen Sache wie der Oper undenkbar ist. Für diese Art von Stimmung habe ich nur einen Teil des Sommers zur Verfügung. Im Winter kann ich nur Musik schreiben, wenn ich so krank bin, dass ich weder Vorlesungen halten noch ins Labor gehen kann, aber ich kann immer noch andere Dinge tun. Deshalb wünschen mir meine Musikerkollegen, entgegen der üblichen Praxis, nicht Gesundheit, sondern immer nur Krankheit.“

Borodins musikalische Freunde beklagten immer wieder, dass „die Vielzahl von Angelegenheiten auf den Lehrstühlen und das Medizinstudium der Frauen ihm ständig in die Quere kamen“ (Rimski-Korsakow). In Wirklichkeit behinderte der Wissenschaftler Borodin nicht nur ihn, sondern er half dem Komponisten Borodin. Die Integrität seiner Weltanschauung, die strikte Konsequenz und die Tiefe des Denkens, die dem Wissenschaftler eigen sind, trugen zur Ordnung und Harmonie seiner Musik bei. Seine wissenschaftlichen Studien erfüllten ihn mit dem Glauben an die Kraft der Vernunft und den Fortschritt der Menschheit und stärkten in ihm das Vertrauen in die strahlende Zukunft des Volkes.

**Die letzten Jahre seines Lebens und Schaffens.** Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre komponierte Borodin sein erstes und zweites Quartett, die Sinfonie „In Mittelasien“, mehrere Romanzen und einige neue Szenen für eine Oper. Seit Anfang der 80er Jahre schrieb er weniger. Von den Hauptwerken der letzten Jahre seines Lebens ist nur die Dritte (unvollendete) Symphonie zu nennen. Ansonsten erschienen



nur noch die „Kleine Suite“ (*Petite Suite*) für Klavier (zu einem beträchtlichen Teil in den 70er Jahren komponiert), ein paar Gesangsminiaturen und Opernnummern.

Der Rückgang der Intensität von Borodins Arbeit (wie auch seiner Forschungstätigkeit) lässt sich in erster Linie durch die veränderte gesellschaftliche Situation in Russland in den 80er Jahren erklären.

Angesichts der brutalen politischen Reaktion verschärfte sich die Verfolgung der Hochkultur. Insbesondere die Niederschlagung der Medizinischen Frauenkurse, die Borodin nur unter großen Schwierigkeiten erträgt, wird vollzogen. Es wurde für ihn immer schwieriger, gegen die Reaktionäre in der Akademie zu kämpfen. Außerdem nahm seine Beschäftigung zu, und die Gesundheit des Komponisten, die so gut zu sein schien, begann sich zu verschlechtern. Auch der Tod einiger ihm nahestehender Personen - Sinin und Mussorgski - traf Borodin schwer.

Doch diese Jahre brachten Borodin auch einige freudige Erlebnisse, die mit dem Wachstum seines kompositorischen Ruhmes verbunden waren. Seine Sinfonien wurden in Russland immer häufiger und mit großem Erfolg aufgeführt. Bereits 1877 besuchte Borodin im Ausland F. Liszt und erhielt begeisterte Kommentare über seine Werke und deren Frische und Originalität. Borodin besuchte Liszt später noch zweimal und überzeugte sich jedes Mal von der glühenden Bewunderung des großen Komponisten für die Werke der „Mächtigen Handvoll“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Borodin beschrieb seine Eindrücke von Begegnungen mit Liszt in seinen äußerst interessanten Briefen und Memoiren über ihn.

Auf Initiative von Liszt wurden Borodins Sinfonien mehrmals in Deutschland aufgeführt. In den Jahren 1885 und 1886 reiste Borodin nach Belgien, wo seine symphonischen Werke ein großer Erfolg waren.

Borodins letzte Lebensjahre wurden auch durch die Zusammenarbeit mit den jungen Komponisten Glasunow, Ljadow und anderen, die sein Werk verehrten, bereichert.

Borodin starb am 15. Februar 1887. Am Morgen dieses Tages improvisierte er noch die Musik zu seiner Dritten Symphonie, und gegen Mitternacht brach er bei einer Feier im Kreise der Gäste plötzlich zusammen, „ohne einen Seufzer oder Schrei von sich zu geben, als hätte ihn ein schrecklicher feindlicher Kern getroffen und aus der Mitte der Lebenden gerissen“ (Stassow).

Unmittelbar nach Borodins Tod beschlossen seine engsten musikalischen Freunde, Rimski-Korsakow und Glasunow, seine unvollendeten Werke zu vervollständigen und für den Druck vorzubereiten. Sie nutzten Borodins Material, um eine vollständige Partitur für „Fürst Igor“ zu erstellen, wobei sie eine Reihe von Episoden überarbeiteten und einige unvollendete Szenen vervollständigten. Außerdem bereiteten sie bisher unveröffentlichte Werke - die Zweite Symphonie, das Zweite Quartett und mehrere Romanzen - zur Veröffentlichung vor. Glasunow nahm aus dem Gedächtnis auf und orchestrierte zwei Sätze der Dritten Symphonie. Bald wurden alle diese Werke veröffentlicht, und 1890 wurde die Oper „Fürst Igor“ am Mariinski-Theater in Petersburg uraufgeführt und fand großen Anklang, vor allem beim jungen Publikum.

## **„FÜRST IGOR“**

Die Oper basiert auf der Handlung des bemerkenswerten Denkmals der altrussischen Literatur - „Das Lied von der Heerfahrt Igers“, das im 12. Jahrhundert

geschrieben wurde. „Das Lied“ erzählt vom Feldzug des Fürsten Igor Swjatoslawitsch von Nowgorod-Sewersk im Jahr 1185 gegen die Steppennomaden - die Polowetzer.

Die Polowetzer unternahmen unerwartete Überfälle auf friedliche russische Städte und Dörfer, plünderten und brannten Häuser nieder, verwüsteten Felder und töteten oder nahmen ihre Bewohner mit. Russische Fürsten unternahmen wiederholt Überfälle gegen die Polowetzer und bedrohten damit die Unabhängigkeit der Rus. Der Kampf gegen die Feinde wurde jedoch durch die mangelnde Einigkeit der russischen Fürsten und ihre internen Streitigkeiten ernsthaft erschwert. Davon zeugte vor allem der Feldzug von Igor Swatoslawitsch. Igor unternahm ihn ohne die Zustimmung Kiews und anderer Fürsten und erlitt folglich eine Niederlage.

Der noch unbekannt Autor des „Liedes von der Heerfahrt Igors“ - offenbar ein für seine Zeit fortschrittlich denkender und weitsichtiger Mann - zeigte die Gefahr der Zwietracht zwischen den russischen Fürsten auf und rief zur Einigkeit im Angesicht des Feindes auf. „Der Sinn des Liedes - so K. Marx - ist ein Aufruf zur Einigkeit der russischen Fürsten kurz vor dem Einfall der Mongolen.“ Die patriotische Idee der Einheit des Landes, die der Autor des „Liedes“ vertrat, entsprach den Interessen des Volkes der alten Rus, der breiten werktätigen Massen.

Das ganze Poem ist von der Idee des nationalen Patriotismus durchdrungen. Das Poem spricht mit glühender Liebe zur Heimat und ihren Verteidigern, mit akutem Schmerz - über das Unglück der Heimat, mit Freude - über die sichere Rückkehr Igors aus der Gefangenschaft.

In den 60-70er Jahren des 19. Jahrhunderts, in der Zeit des Aufschwungs der Befreiungsbewegung, erregte „Das Lied von der Heerfahrt Igors“ aufgrund des allgemein wachsenden Interesses an der nationalen Geschichte große Aufmerksamkeit in der fortgeschrittenen russischen Öffentlichkeit. Es erschienen neue Ausgaben des Werks, Übersetzungen und wissenschaftliche Untersuchungen.

Borodin, wie auch den anderen „Kutschkisten“, lagen die patriotische Idee des „Liedes“ und sein Volksgeist besonders nahe. Darüber hinaus entsprach dieses Sujet voll und ganz den Eigenheiten von Borodins Talent, die sich bereits in seiner Ersten Symphonie abgezeichnet hatten (sein Streben nach ausladenden epischen Bildern und heroischen Vorstellungen, sein Interesse am Orient usw.).

Unmittelbar nachdem Stassow Borodin ein Skript (detaillierter Plan) für die Oper geschickt hatte, begann der Komponist mit der Bearbeitung und der Komposition von Text und Musik, die gleichzeitig entstanden.

Mit der Gründlichkeit eines Gelehrten studierte er die Vielzahl von Materialien, die Stassow ihm mitbrachte: Chroniken, historische Erzählungen, Studien über „Das Lied von der Heerfahrt Igors“, russische epische Lieder, orientalische Melodien, die von den Völkern Mittelasiens und den Nachkommen der alten Polowetzer, die in Ungarn lebten, aufgezeichnet wurden. „All dies zusammen gab natürlich nicht nur dem Libretto, sondern vor allem der Musik selbst eine außergewöhnliche Historizität, Wahrheit, Realität und einen nationalen Charakter“, - bemerkt Stassow.

Entsprechend den Besonderheiten der Operngattung war Borodin gezwungen, von der literarischen Vorlage - „Das Lied von der Heerfahrt Igors“ - etwas abzuweichen. Insbesondere wurden Episoden wie die Schlacht zwischen Russen und Polowetzern und das „Goldene Wort“ des Kiewer Großfürsten Swjatoslaw - ein Appell an die Fürsten zur Einheit - gestrichen. Aber der Komponist drückte die Idee der Verteidigung seines Heimatlandes und seiner Einheit in den zentralen Bildern der Oper und vor allem in der Gestalt Igors lebhaft aus. Mehr noch als im „Lied“ umgeht die Oper die Unzulänglichkeiten des realen Igor - seine Leichtfertigkeit, ein gewisses Maß an Arroganz und persönliche Ruhmsucht, die aus den Chroniken bekannt sind. Borodin zeichnet im Wesentlichen ein neues, makellos positives Bild des Feldherrn

und Herrschers, der die besten Eigenschaften mehrerer russischer Fürsten aus dem „Lied“ in sich vereint.

Obwohl „Das Lied von der Heerfahrt Igors“ von der Idee des Volkes und der Sorge um seine Interessen durchdrungen ist, gibt es keine Episoden, die direkt die Massen zeigen. Borodin hingegen hat sie auf die Opernbühne gebracht. Er schuf Chöre von Kriegern, Mädchen und Bauern, die in ihrer Musik die verschiedenen Gefühle, Gedanken und Charakterzüge des Volkes zum Ausdruck bringen.

**Kurze Inhaltsangabe.** Prolog. Auf einem Platz in Putiwl - einer der Städte des altrussischen Fürstentums Nowgorod-Sewersk - hat sich die Armee versammelt, bereit, den Marsch gegen die Polowetzer anzutreten. Das Volk lobt die Armee und die mitmarschierenden Fürsten, darunter Igor und sein Sohn Wladimir. Plötzlich beginnt eine Sonnenfinsternis. Die Menschen um ihn herum sehen darin ein schlechtes Omen und raten Igor, seinen Feldzug abzubrechen. Doch Igor bleibt bei seinem Entschluss, „für den Glauben, das Vaterland und die Rus“ in die Schlacht zu ziehen. Die Sonnenfinsternis geht zu Ende. Aus der Reihe der Krieger treten unbemerkt von den anderen zwei Krieger, die Gudokspieler<sup>1</sup> Skula und Jeroschka, hervor.

<sup>1</sup> Volksmusiker, Spielmänner, die ein russisches Streichinstrument, die Gudok, spielten.

Sie haben Angst vor dem Marsch und beschließen, Igors Armee zu verlassen und in den Dienst des Fürsten Wladimir Galizki zu treten, der in Putiwl weilt. Igor und die Krieger verabschieden sich von ihren Ehefrauen. Jaroslawna sieht mit ihrem liebenden Herzen Schwierigkeiten voraus und bittet den Fürsten, nicht auf den Feldzug zu gehen, aber Igor hört nicht auf ihr Flehen. Er beauftragt ihren Bruder Wladimir Galizki, seine Frau zu beschützen, und der Zug bricht auf.

Erster Akt. Erstes Bild. Der Hof von Wladimir Galizki in Putiwl. Die feiernden Diener, darunter Skula und Jeroschka, verherrlichen die „Heldentat“ des Fürsten - die Entführung eines jungen Mädchens. Der betrunkene Galizki verrät in dem Lied seinen Ehrgeiz, anstelle von Igor Fürst von Putiwl zu werden, um „sein Leben in vollen Zügen zu genießen“. Die Jungfrauen laufen in den Hof. Sie flehen Wladimir an, ihren geraubten Freund zurückzugeben. Doch Galizki verbannt die Mädchen. Seine engsten Anhänger stiften die randalierenden Diener zur Meuterei an, mit dem Ziel, ihn selbst zum Fürsten von Putiwl auszurufen.

Zweites Bild. Die Handlung spielt sich in Jaroslawnas Gemächern ab. Die Fürstin macht sich Sorgen um Igor, von dem sie keine Nachricht erhalten hat, und erinnert sich an die glücklichen Tage von früher. Die Jungfrauen kommen zu Jaroslawna mit der Bitte, sie vor dem Fürsten Galizki zu beschützen, der „schlimmer als die Polowetzer“ wütet. Der ungestüme Fürst selbst erscheint, und Jaroslawna verlangt von ihrem Bruder, dass er sich für seine Verbrechen verantworten soll; Galizki verhält sich unverschämt und provokant. Nachdem er abgereist ist, trifft Jaroslawna unerwartet die Bojaren. Sie bringen die Nachricht, dass Igor von den Polowetzern besiegt und gefangen genommen worden ist. Ein polowetzer Heer unter der Führung von Khan Gsak nähert sich den Mauern von Putiwl. Die Bojaren versichern der Fürstin die Verlässlichkeit der Stadtbefestigung und die Unerschütterlichkeit der Verteidiger. Die Klänge des Sturmbläutens sind zu hören. Die Gefolgsleute und Bojaren machen sich auf, um die Stadt zu verteidigen.

Zweiter Akt. Polowetzer Lager. Am Abend haben sich die polowetzer Mädchen um das Zelt der Tochter von Khan Kotschak versammelt. Kotschakowna wartet darauf, ihren Geliebten Wladimir Igorewitsch zu treffen. Während des Treffens des russischen Fürsten mit Kotschakowna stellt sich heraus, dass Kotschak mit der Heirat einverstanden ist, aber Igor will nichts davon hören, solange er und sein Sohn in Gefangenschaft sind. Igors Annäherung zwingt die Liebenden, sich zu trennen. Igor erinnert sich an die Rus. Er bricht aus, um sein Heimatland zu retten. Der getaufte Polowetzer, ein Freund der Russen, schlägt Igor vor, aus seiner Gefangenschaft zu fliehen, aber Igor lehnt ab, da er vom Khan auf Kautio n freigelassen wurde. Kotschak tritt ein. Er hat den russischen Fürsten wegen seines Mutes

liebgewonnen und möchte sein Verbündeter und Freund werden. Kontschak erklärt sich bereit, Igor aus der Gefangenschaft zu entlassen, unter der Bedingung, dass er sein Schwert nicht mehr gegen die Polowetzer erhebt. Im Gegenzug gibt Igor jedoch offen zu, dass er von einem neuen Feldzug gegen den Feind träumt. Auf Kontschaks Befehl hin versammeln sich die Polowetzer und ihre Gefangenen, um den Fürsten zu unterhalten, und beginnen zu tanzen.

Der dritte Akt<sup>1</sup> ist eine direkte Fortsetzung des zweiten Akts.

<sup>1</sup> Bei einer Aufführung der Oper wird er oft weggelassen.

Gsaks Heer kehrt von einem erfolgreichen Feldzug nach Rus ins polowetzer Lager zurück. Die Polowetzer nehmen russische Gefangene mit. Igor und sein Sohn sind fassungslos über den grausamen Sieg des Feindes und beschließen, mit Hilfe von Owlur aus der Gefangenschaft zu fliehen. Kontschakowna, die das Gespräch zwischen Owlur und Igor belauscht hat, bittet Wladimir Igorewitsch, bei ihr zu bleiben oder sie mitzunehmen. Doch Igor verlangt, dass Wladimir sich von seiner Geliebten trennt. Da schlägt Kontschakowna Alarm und weckt das ganze Lager auf. Igor gelingt es zu fliehen, während Wladimir bei den Polowetzern bleibt. Kontschak erklärt seine Heirat mit Kontschakowna und verkündet einen neuen Feldzug gegen die Rus.

Vierter Akt. Jaroslawna auf der Stadtmauer in Putiwl sehnt sich nach Igor. Die russischen Siedlungen, die vom Feind verwüstet wurden, ziehen vorbei. Beim Anblick der verbrannten Dörfer und Felder trauert Jaroslawna über das Leid ihrer Heimat. Plötzlich bemerkt sie zwei Reiter, die auf die Stadt zugaloppieren. In einem von ihnen erkennt sie Igor. Es kommt zu einem freudigen Treffen der Ehepartner. Igor teilt mit, dass er beabsichtigt, den Feind erneut anzugreifen. Währenddessen beginnen Skula und Jeroschka, die den Fürsten nicht sehen können, ein Spottlied über ihn, doch plötzlich sehen sie Igor und Jaroslawna in der Ferne. Die schlaue Menge beginnt, die Glocken zu läuten, um die Rückkehr des Fürsten als erste zu verkünden. Die Bevölkerung von Putiwl versammelt sich. In ihrer Freude verzeihen die Bojaren den Gudokspielern. Das Volk lobt Igor.

**Prolog.** Wie Glinka beginnt auch Borodin seine Oper mit einer grandiosen Chorszene, in der das Volk die Hauptrolle spielt. Hier haben sie ein heroisches Bild, ihre Liebe zu ihrer Heimat, ein stilles Vertrauen in ihre eigene Stärke, unerschütterliche Ausdauer und Einheit. Zugleich trägt das gesamte Bild das Gepräge einer fernen historischen Epoche, es ist von demselben majestätischen, strengen Geist durchdrungen, der in den russischen Chroniken und der Belletristik vorherrscht.

Der Prolog hat einen enormen Umfang und gleichzeitig eine ganzheitliche, symmetrische Struktur. Seine Form ist dreiteilig.

Der erste Teil enthält eine Einleitung und den Chor „Ruhm“, der dritte Teil ist eine modifizierte und gekürzte Wiederholung des ersten Teils. Zwischenszenen (Igors Ansprache an das Volk, die Sonnenfinsternis, der Abschied der Krieger von ihren Frauen usw.) bilden den Mittelteil.

Charakteristisch ist auch die außergewöhnliche intonatorische Geschlossenheit der Musik. Diese entsteht nicht nur durch die Wiederholung der Hauptchorthemen des Prologs, sondern auch durch ihre Vertrautheit untereinander: Sie sind alle von den Intonationen der Einleitung und des Chors „Ruhm“ durchdrungen. Die Musik besteht aus riesigen, soliden Klangschichten, die sich wie mächtige Steine oder Stämme in einer Festungsmauer eng aneinander schmiegen.

Die wichtigsten Merkmale der Orchestereinleitung werden durch ihre erste Phrase bestimmt, die mit ihrer langsamen, wiegenden Bewegung einem feierlichen, aus der Ferne kommenden Glockenspiel ähnelt. Diese Intonationen fließen in die Hauptthemen des Prologs ein.

147 Andante maestoso

Das gemächliche Tempo (Andante maestoso), sekundenlange melodische Passagen mit Wiederkehr der gleichen Klänge und strikter Diatonismus - all dies bringt die Musik der Einleitung in die Nähe alter epischer Gesänge und verleiht ihr einen majestätischen Charakter, der durch die parallele Bewegung von Akkordkomplexen unterstrichen wird. In der gesamten Einleitung gibt es einen Orgelpunkt im Bass auf der G-Dominante im Verhältnis zur Haupttonart des Prologs, C-Dur. So führt die Einleitung den Chor direkt in „Dir o Sonne sei Ehre!“ ein, wo die C-Dur-Tonika zum ersten Mal bestätigt wird. Nach einer langen Vorbereitung erklingt die Tonika besonders anhaltend.

**Der Chor „Ruhm“** drückt die mächtige Kraft des Volkes aus, er ist voller Entschlossenheit und Macht. Der insgesamt feierliche und zugleich ergreifende Charakter dieses Chors ist dem Hymnenmarsch „Ruhm“ aus der Oper „Iwan Sussanin“ sehr ähnlich (der Ton ist derselbe). Allerdings wird in Borodins Chor die Farbe der Antike stärker betont. Das (erste) Hauptthema basiert auf so genannten „Dreiklängen“ (einer Abfolge von Sekunden und Terzen), der seit langem typisch für den russischen Gesang ist. Die Melodie bewegt sich in pentatonischen Schritten (pentatonische Harmonie ohne Halbtöne, wie sie in alten Volksliedern vorkommt).

148 Allegro moderato e maestoso

Сла - ва, сла - ва, сла - ва у нас на ру - сии

Сла - ва в на - ба у нас! Кня - зю И - го - рю

сла - ва, сла - ва, сла - ва у нас на ру - сии

Wie in der Einleitung enthält die Harmonik plagale Wendungen („Ruh! Ruh!“) und parallele Akkordfolgen, die den strengen und feierlichen Charakter der Musik verstärken.

Das zweite Thema („Ob wild oder ungestüm“) und das dritte („Vom mächtigen Don“) zeichnen sich durch große Geläufigkeit und Ruhe aus (dies gilt insbesondere für das dritte Thema, das weich - dolce und piano - klingt). Die intonatorische Einheit des Refrains bleibt jedoch erhalten: das zweite Thema geht aus den letzten Takten des ersten Themas („Uns in der Rus“) hervor:

149 (тог же темп)

Ту - ру ли я - ро - му, кня - зю Труб - чов - ско - му

die melodischen Wendungen des dritten Themas ähneln denen der Einleitung, des ersten Themas („Ruh!“) oder des zweiten („Bis zur Meeresbucht“) (siehe Beispiel 150).

Am Ende des Chors wird das erste Thema „Dir o Sonne“ („An alle unsere Fürsten“) wiederholt, allerdings nicht wörtlich: es setzt aus einem Quartsextakkord ein, also auf dem Höhepunkt, und erklingt in einer anderen Tonart (E-Dur - die Tonart des Themas „Vom mächtigen Don“ - statt C-Dur). So ist der Chor formal abgerundet und gleichzeitig unvollständig, so dass ein weiterer Satz notwendig ist.

150

a) *p dolce*

душа ве - ли - ко - го до лу - ко - морь - я  
сла - ва! сла - ва!

b)

сла - ва! сла - ва!

Die nächste Szene - Igors Ansprache an das Heer und die Reaktionen des Volkes - stellt eine direkte Fortsetzung und Weiterentwicklung des Chors „Ruhm“ dar. Die Verbindung zur vorangegangenen Szene wird durch die Wiederholung (in verschiedenen klanglichen und harmonischen Variationen) einer neuen Version derselben ansprechenden und bekräftigenden Phrase deutlich, die die Grundlage für die Orchestereinleitung von „Ruhm“ bildete.

151 *Allegro moderato*

По - дай нам бог по - бе - ду над вра - га - ми!

Die Musik wird durch eine noch schärfere Farbe gefärbt, die mit den Mitteln der Harmonie und des Zusammenklangs (herbe Konsonanzen mit einer großen Sekunde, Wendungen der mixolydischen und anderer natürlicher Harmonien, Nebeneinanderstellungen entfernter Tonalitäten) geschaffen wird. Intonationen aus dem Chor „Ruhm“ werden mit dem Hauptthema verbunden und verwoben.


152

*p*

Бог по - мо - щет

Igors rezitativische Intonationen (Bariton oder Bass) sind im Hintergrund des Chors zu hören. Zum ersten Mal tritt die Hauptfigur der Oper auf. Es gibt noch keine eigenständige thematische Charakterisierung von Igor. Aber einige seiner Haupteigenschaften sind bereits in der Musik präsent. Igors Phrasen verschmelzen mit dem Chor, sie sind nahe an den melodischen Wendungen von „Ruhm“. Eine solche intonatorische Nähe von Anfang an kennzeichnet Igors enge Verbundenheit mit dem Volk. Gleichzeitig werden die im Volkschor üblichen Quartgesänge in Igors Part in aufsteigender Bewegung und mit Betonung auf dem zweiten Ton vorgetragen. Dadurch erhalten sie einen ansprechenden Charakter. Der Charakter des Fürsten ist also von willensstarken, heroischen Zügen geprägt.

153 [Allegro moderato] Poco meno mosso



И - дем мы с на - деж - дой на бо - га, за ве - ру, за Русь, за на - род.

Die Szene der Sonnenfinsternis hat eine wichtige dramaturgische Bedeutung. Die Finsternis wird in der Oper entsprechend der Wahrnehmung der Schauspieler als Eindringen böser, feindlicher Kräfte in das Leben der Menschen dargestellt, als erste Begegnung Igors und seines Heeres mit einem gewaltigen Element, das sich seiner Kontrolle entzieht (nicht zufällig erklingen die gleichen Akkorde wie in der Finsternisszene später im Finale des ersten Aktes, beim Angriff der Polowetzer auf Putiw).

Borodin schildert ein ungewöhnliches Naturphänomen, das in der Antike als übernatürlich galt, sowie das allgemeine Entsetzen, das es auslöste, mit einer Reihe von farbenfrohen und fantasievollen musikalischen Mitteln. Die klare diatonische und harmonische Klarheit der Musik der Volkschöre wird durch Chromatik, skurrile harmonische Abfolgen und Akkorde auf den Stufen der Ganztonleiter abgelöst. Hier folgt Borodin den von Glinka in „Ruslan und Ljudmila“ verkörperten Prinzipien der „bösen Fantasie“.

Eine Kette von vier Sekundakkorden mit unterschiedlichen Tönen und einem gemeinsamen D-Ton im Bass wird zweimal gespielt.

154 Moderato



Es handelt sich im Wesentlichen um dieselben unzusammenhängenden, hängenden Akkorde der Betäubung, die Glinka erstmals in der Szene von Ljudmila Tschernomor einsetzte.

Andere, ebenfalls ungewöhnliche Klänge werden zweimal wiederholt.

155 (той же темп)





Der erweiterte Dreiklang, der in den Oberstimmen durch die Abfolge von zwei großen Terzen entsteht, die düster schleichenden chromatischen Passagen im Bass, das bedrohliche Motiv (siehe Melodie) - all das erzeugt ein Gefühl von etwas Geheimnisvollem, Schrecklichem und Unheimlichem. Der bedrohliche Charakter dieser Musik wird durch den Kontrast zu den ruhigeren und gleichzeitig von Trauer erfüllten melodischen Phrasen hervorgehoben. Sie vermitteln den Gemütszustand der Menschen, die von einer Vorahnung überwältigt werden.

156 *tranguito*

In diesen Momenten der Verwirrung werden die herausragenden Eigenschaften Igors - sein unerschütterlicher Kampfeswille und seine aus dem Vertrauen in die Richtigkeit seiner Sache erwachsende Entschlossenheit - deutlich sichtbar. Kaum ist die Finsternis zu Ende, wendet er sich erneut an sein Gefolge und ruft auf deren Bitten hin, den Feldzug zu unterlassen, zu einem furchtlosen Feldzug gegen den Feind auf. Hier werden Igors Intonationen noch entschlossener und gleichzeitig gesanglicher. Zum ersten Mal gibt es seine charakteristischen Dreiklänge, die sowohl melodios als auch energisch und voller aktiver Bewegung sind (siehe Beispiel 157).

157 *Allegro risoluto*

Нам бо- жь е зна- мень-е оу  
бо- га, к до- бру иль нет; уз- на- ем мы;

Im Gegensatz zu den vorangegangenen monumentalen epischen Szenen steht eine kurze humoristische Episode - ein rezitativischer Dialog zwischen Skula (Bass) und Jeroschka (Tenor). Beide sind feige und gleichzeitig listig und durchtrieben. Borodin charakterisiert Skula mit seinen chromatischen Intonationen, Jeroschka mit seinen mitleidigen Seufzern. Das Bild der Gudokspieler wird durch orchestrale Phrasen (durch Pizzicato-Streicher unterbrochene Oktaven) verfeinert, die ihre schleichenden Schritte zu zeichnen scheinen.

158 Recitativo, Allegro moderato

а) Скула Ерошка

Пу - ской се - бе и - дут, а мы, брат, не пой - дем. То - яз - но

б) (тот же темп)

In der Szene des Abschieds von den Ehefrauen der Fürsten und Bojaren, die zum Feldzug aufbrechen, wird das Bild von Jaroslawna zum ersten Mal skizziert. Es zeigt ihren Ernst, ihre große Würde (ruhige, weiche Akkorde zu Beginn und am Ende der Szene), ihre Sorge um ihren Mann, ihre Aufregung und ihre leidenschaftliche Sehnsucht. Die ungestümen Phrasen von Jaroslawna scheinen nach Igor gerissen zu sein. Der Fürst besänftigt und ermahnt seine Frau zärtlich. Seine Intonation ist von der gleichen Wärme durchdrungen und wirkt eher gesammelt, streng und kraftvoll.

Im chorischen Finale des Prologs werden die Musik der Einleitung und der Chor von „Ruhm“ (mit einigen Änderungen) wiedergegeben. Dies fasst die vorangegangene intonatorische Entwicklung zusammen: Die Chöre aus den verschiedenen Themen von „Ruhm“ verschmelzen zu neuen melodischen Formationen.

159 [Animato] Più mosso e stringendo

Буй гур Все - во - ло - ду свет Ся - то - сла - ви - чу

Das Finale schließt mit triumphalen, energischen Bassphrasen, die wiederholt die Tonika (Orgelpunkt) behaupten. Hier erreicht der mächtige, optimistische Klang des Prologs seine größte Stärke.

**Erster Akt. Erstes Bild.** Das erste Bild des ersten Aktes zeigt ein trunkenes Gelage am Hofe des Fürsten Wladimir Galitzki und offenbart sofort den Unterschied zwischen den Verteidigern des russischen Landes unter der Führung von Igor, die im Prolog gezeigt werden, und Galitzki und seinen Schergen.

Wie der Prolog beginnt auch das Gemälde bei Fürst Galitzki mit „Ruhm“ zu Ehren des Fürsten. Aber es hat einen ganz anderen Charakter - rau, brutal und ungestüm.

Begleitet wird der Chor von schnellen, pfeifenden Tönen des Orchesters (eine Imitation des Lieblingsinstruments der Spielmänner - die Flöte), die das Bild der trunkenen Fröhlichkeit vervollständigen.

Ein Lobpreisungs-Lied. Aus „Ruhm“ wird ein erhabenes Lied der Dienerschaft zu Ehren von Wladimir Galizki („Braust der Strom daher“). Auch hier herrscht die Atmosphäre schwindelerregender Ausschweifung. Besonders bezeichnend ist der Refrain („Hei! Hei! Tolle Kerle!“) mit den schneidigen Rufen des Chors und den chromatischen Heulern in den Bassstimmen des Orchesters.

Skula und Jeroschka singen ein majestätisches Lied. Sie sind hier als maskierte Musiker dargestellt. Die monotone, zweistimmige Melodie ihres Gudoks (die im Orchester von den Bratschen imitiert wird) zieht sich fast durch das gesamte Lied. Sowohl die Verherrlichung Wladimirs („Viele Sommer“) als auch die komödiantische Episode, in der Jeroschka das Wehklagen des vom Fürsten ergriffenen Mädchens nachahmt, basieren auf dieser rudimentären Figur.

160 *Allegro assai*



**Galizkis Lied.** Das vollständige Porträt des eigensinnigen Schwelgers, des „Bettelfürsten“ (Stassows Definition) Wladimir Galizki (Bass), wird durch sein Lied und das ihm vorausgehende Rezitativ gegeben. Das Lied schildert anschaulich die Zechgelage des Fürsten, seine Verachtung für das Volk und seinen egoistischen Ehrgeiz. Gleichzeitig kann man in seinem rücksichtslosen Leichtsinn eine bemerkenswerte Größe und sogar, wie Borodin schrieb, „eine gewisse Eleganz“ erkennen.

Die Orchestereinleitung ist äußerst ausdrucksstark: Die Tonleiter steigt rasch an, und sofort ist es, als ob die Schläge (Synkopen) herausfallen - als ob eine unbändige Kraft ausgebrochen wäre. Charakteristisch sind auch die schwungvollen Intonationen des Rezitativs - Bewegungen zu einer Septime („Wahrlich...“ „und so...“), Phrasen im Umfang einer None („Ich liebe es, mein Herz mit fürstlichem Spaß zu belustigen“) und sogar einer Dezime („Ich würde für den Ruhm leben“), ein hässlicher Schrei „Ach!“, begleitet von einem Paukenschlag:

161  
a) **Vivo**

*più sostenuto ed accel.*

б) **Moderato**

Гре \_ шно та \_ ить: я ску \_ ки не лю \_ блю, а  
 так, как и \_ горь-князь, и дня бы я не про-жив; за \_ ба \_ вой кня \_ же \_ ской люб \_  
 \_ лю по \_ те \_ шить серд \_ це, люб \_ лю я ве \_ се \_ ло по \_ жить

в)

Э \_ эх!

Ein heftig absteigender Strom von Klängen und eine neue Kette von synkopierten Takten (dieses Merkmal begleitet Fürst Galizki ständig) führt zu einem Lied. Von der Bühnensituation her handelt es sich um ein Tischlied, aber vom Charakter her ist es nahe an einem Tanzlied. Sein Rhythmus ist fast „abgehackt“, und die Melodie ist ziemlich einfach und monoton (der Refrain des ersten und zweiten Taktes wird ständig wiederholt), aber voller Kraft und Fülle<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Diese Melodie findet sich auch schon früher - im Prolog, in der Szene von Igors Abschied von Jaroslawna, in der ersten Charakterisierung von Galizki.

Der Mittelteil des Liedes („An die Nacht im Turm“) hat einen anderen Ton. Die Stimme des Fürsten, begleitet von gewundenen Linien des Orchesters, klingt einschmeichelnd und leidenschaftlich. Gleichzeitig erinnert die Melodie an einige der Intonationen des ersten Satzes des Liedes und auch an das berauschende

majestätische Lied „Braust der Strom daher“. Bei der Wiederholung des ersten Teils wird der lebhaft Charakter durch die kanonische Stakkato-Darbietung des Themas im Orchester noch intensiviert.

„Das Lied des Fürsten“. Der Höhepunkt des ganzen Bildes der Ausschweifungen von Galizki und seinen Dienern ist das „Lied des Fürsten“, gesungen von den Gudokspielern und dem Chor. Wie zu Beginn des Bildes hört man auch hier wieder die schneidigen Tanzspiele und das lebhaft Pfeifen, wiederum in Begleitung der Gudoks, aus der der Eingangschor des Liedes („Was ist mit dem Fürsten“) entsteht.

162

а)

Скула [Грубо, с комической важностью]

Moderato assai

Что у князя да во - ло - ди - ми - ра

*f* *dim.* *p*

The musical score for part (a) is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a vocal line for 'Скула' and a piano accompaniment. The tempo is 'Moderato assai'. The lyrics are 'Что у князя да во - ло - ди - ми - ра'. The piano part includes dynamic markings: *f*, *dim.*, and *p*.

б) Moderato assai

Ерошка

Сто - ном сто - нет кня - жой на - род, да про - ли - ли - ся мы, о - ка - ян - ны - в

Скула

Сто - ном сто - нут пья - ни - цы, во - ем во - ют горь - ки - в

The musical score for part (b) is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features two vocal lines: 'Ерошка' and 'Скула'. The tempo is 'Moderato assai'. The lyrics for 'Ерошка' are 'Сто - ном сто - нет кня - жой на - род, да про - ли - ли - ся мы, о - ка - ян - ны - в'. The lyrics for 'Скула' are 'Сто - ном сто - нут пья - ни - цы, во - ем во - ют горь - ки - в'.

In dieser Szene, wie auch im ersten Refrain von „Braust der Strom daher“, werden die Porträts von Skula und Jeroschka im Vergleich zum Prolog durch neue Akzente aufgewertet. Jetzt, wo die Helden durch nichts mehr bedroht sind, kommen ihr Humor und ihre Heiterkeit zum Vorschein, und sie werden zu einfallsreichen Schauspielern und Spaßmachern. Es ist bezeichnend, dass das „Lied des Fürsten“ zwar ein majestätischer Tanz ist, aber von den Gudokspielern (wie der Komponist anmerkt) „mit komödiantischer Ernsthaftigkeit“ gesungen wird. Der komödiantische Effekt entsteht nicht nur durch die Art ihres Gesangs, sondern auch durch die Kombination eines großen Gesangs mit monotonen stöhnenden Intonationen (zuerst im Orchester und dann in der Skula-Stimme „Die Trunkenen stöhnen“) sowie durch einige unerwartete Wendungen in der Melodie („bitterer Trunkenbold“).

**Zweites Bild. Arioso der Jaroslawna.** Borodin kontrastiert das Bild vom Amoklauf des Fürsten Galizki und seiner Schergen mit einem musikalischen Porträt Jaroslawnas. Die Gedanken der Fürstin sind auf Igor gerichtet, und ihre Ariosomusik

wird von reinen und edlen Stimmungen der strengen, tiefen Besinnung und innigen Angst beherrscht.

Jaroslawnas aufgewühlte Psyche und gequälte Gedanken werden bereits in der Orchestereinleitung deutlich. Die Musik zeichnet sich durch ihre klangliche Instabilität aus.

Das Rezitativ, mit dem das Arioso beginnt, drückt Jaroslawnas Sehnsucht und Unruhe aus. Dieses Rezitativ ist sehr melodios, und jede seiner abgerundeten Phrasen ist sehr plastisch und endet mit liebevollen absteigenden Abschlüssen (auf dem unbetonten Takt). Fast alle Intonationen des Rezitativs, wie auch die der Einleitung, sind Variationen der Dreiklänge, die in Igers Rolle im Prolog zu hören sind.

163 [Adagio]

а) И в бра- том на- шим Все- во- ло- дом

б) [той же темп]

Ка- жись, дав- но по- ра бы от кня- зя быть гон- цем ко мне...

Auf diese Weise erscheint Jaroslawnna als jemand, der Igor innerlich nahe steht, als seine zutiefst liebende, treue und loyale Freundin.

Die Nähe zwischen Jaroslawnna und Igor wird auch im Hauptteil des Ariosos („Ach, wo bist du, wo bist du, frühere Zeit“) deutlich, der den Erinnerungen an glückliche Tage gewidmet ist. Die Gefühle der Heldin entladen sich in einer leidenschaftlichen, erregten Melodie. Diese Melodie fließt im Gegensatz zum Rezitativ ununterbrochen, besteht aber auch aus denselben Dreiklängen wie bei Igor (insbesondere der Anfang ist eine Variation von Igers Satz aus dem Prolog: „Niemand wird seinem Schicksal entgehen“).

Die mittlere Episode des Ariosos, Jaroslawnnas Bericht über ihren Traum, ist besonders dramatisch. Zu Beginn („Ich träume oft“) klingt die Musik ungewöhnlich zart, sie wiegt sich ein, wie in Borodins innigsten lyrischen Themen<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Das „Nocturne“ aus seiner „Kleinen Suite“ für Klavier trägt zum Beispiel im Entwurf den Untertitel „Eingelullt von dem Glück, geliebt zu werden“.

Aber die glückliche Vision verblasst, und die rezitativischen Intonationen dringen wieder ein. Dann kehrt der erste Hauptteil zurück. Das Arioso ist also dreiteilig aufgebaut.

164 [Adagio] Poco più animato

Ах, где ты, где ты, преж- ня- я по- ра, ко- гда мой ла- да был со мно- ю,

**Szenen Jaroslawnas mit den Mädchen und mit Fürst Galizki.** In diesen Szenen wird Jaroslawna als entschlossene, willensstarke Herrscherin beschrieben.

Die Beziehung zwischen der Fürstin und dem Volk wird in der Szene mit den Mädchen deutlich, die sie mit vollem Vertrauen und echter Herzlichkeit ansprechen.

Der Dialog zwischen Jaroslawna und Galizki ist völlig anders. Darin zeigen sich die unüberbrückbaren Meinungsverschiedenheiten und die gegensätzlichen Persönlichkeiten dieser Figuren.

Die Wut und Frechheit des gesetzlosen Fürsten wird mit denselben musikalischen und expressiven Mitteln wie im ersten Bild zum Ausdruck gebracht. Galitskis Gesang ist seinem Lied sehr ähnlich (vgl. z. B. den Satz „Wer immer du bist, was kümmert es dich“ mit dem Eingangsrezitativ des Liedes), klingt aber jetzt noch provokanter.

Im Gegensatz dazu offenbart Jaroslawnas Intonation die ihr innewohnenden Qualitäten - geistige Noblesse, Festigkeit und Selbstbeherrschung. Die Gesänge des „Igor“ werden, wie in ihrem Arioso, willensstärker. Und in Jaroslawnas wütender und stolzer Ansprache an Galizki „Ihr vergesst, dass ich eine Fürstin bin“ hallt in ihrer Charakterisierung fast wörtlich die Musik von Igers Ansprache an das Volk aus dem Prolog nach der Verfinsterung wider. Hier derselbe Marschrhythmus, dieselben entschlossenen, unterbrochenen Rufe, dieselbe Begleitstruktur mit energisch ansteigenden Achtelfiguren. So erweist sich Jaroslawna nicht nur als Igers treue, liebende Ehefrau, sondern auch als seine würdige Gefährtin, die sich um das Volk kümmert und in der Lage ist, ihre Interessen und die ihrer Untertanen zu verteidigen.

**Finale des ersten Aktes.** Das der zweiten Szene innewohnende Drama erreicht seinen schärfsten und kraftvollsten Punkt im Finale des ersten Aktes - in der Szene Jaroslawnas mit den Bojaren. Hier tritt wieder der Hauptkonflikt der Oper in den Vordergrund - zwischen dem friedlichen russischen Staat und der wilden polowetzer Horde. Obwohl Borodin den Kampf Igers mit den Polowetzern nicht gezeigt und auch keine Erzählung davon in die Oper aufgenommen hat, werden der tragische Charakter dieses Kampfes und gleichzeitig die Tapferkeit der Russen als Garantie für ihre Unbesiegbarkeit im Chor der Bojaren, die zu Jaroslawna gekommen sind, vermittelt („Mut, Fürstin“).

**Der Chor der Bojaren** fesselt von den ersten Klängen an die Aufmerksamkeit des Zuhörers durch seine ungewöhnliche Strenge und düstere Konzentration. Unerbittlich bedrohlich in seiner gemessenen Gangart (die Figuren der Achtel im Orchester). Die biegsame, kantige Melodie des Basses bewegt sich schwer.

### 165 Andantino

The musical score is for a piece titled "165 Andantino". It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano). The vocal line is written in a single staff with a treble clef, and the piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs). The tempo is marked "Andantino" and the dynamic is "p" (piano). The lyrics are in Russian and are written below the vocal line.

*p*

Му - жай - ся, кня - ги - ня, не - доб - ры - е  
ве - сти те - бя мы не - сем, кня - ги - ня,

Er steigt in die Höhe, bewegt sich zu den Tenören und fällt dann wieder in das tiefste Chorregister zurück. Die herbe Färbung wird in es-Moll- und as-Moll-Tonarten verdichtet.

Der ängstliche Charakter der Musik wird durch die tonale Instabilität unterstrichen. Die Melodie des Chors bewegt sich zielsicher vorwärts - von einer Tonart zur nächsten. Dazu gesellen sich die unheilvollen, chromatisch abwärts kriechenden Phrasen der Tenöre („Die feindlichen Heere sind in die Rus gekommen“) und Jaroslawnas Ausrufe der Verzweiflung („Hatten wir nicht schon genug Kummer“), ihre ängstlichen Fragen und Schreie.

Der erste Refrain des Bojarenchors findet sich im Prolog, im dritten Thema von „Ruhm“ („Vom mächtigen Don“). Jetzt hat er einen ganz anderen Klang, aber die Verbindung zwischen diesem Chor und dem Prolog ist nicht zufällig: auch hier geht es um die Verteidigung des gefährdeten Vaterlandes.

Die Verbindung dieser Szene mit dem Prolog im **zweiten Chor der Bojaren** - „Wir, Fürstin, nicht zum ersten Mal“ - wird noch deutlicher. Mit ihrem selbstbewussten, entschlossenen Charakter, der aktiven Marschbewegung und den harmonischen Merkmalen der Melodie erinnert sie an „Ruhm“ aus dem Prolog. Auch hier gibt es ein Gefühl von anhaltender Stärke und Sammlung, das für das russische Lager charakteristisch ist.

Die Schlussepisode - das Feuer, das durch den Angriff der Polowetzer auf Putiwl ausgelöst wurde, und die Versammlung zum Kampf - wird vor dem Hintergrund des Hauptgeläuts dargestellt. Der Glockenklang wird mit den für russische Komponisten üblichen harmonischen Mitteln erzeugt - dem Wechsel von Dominantseptakkorden in verschiedenen Tonarten und in verschiedenen Stimmen mit einem gemeinsamen Klang (vgl. das Glockenthema in Mussorgskis „Boris Godunow“). Aber hier bekommt es eine besondere Bedeutung, weil es diese Szene mit der Sonnenfinsternis-Szene im Prolog verbindet, wo die gleichen Akkordfolgen verwendet wurden. Zusammen mit den ängstlichen Ausrufen der Bojaren, den verzweifelten Phrasen von Jaroslawna und dem Stöhnen der Frauen, die aus der Ferne kommen, wächst das Läuten zu einem großen Klangbild der Not des Volkes.

**Zweiter Akt. Lied und Tanz der Polowetzerinnen. Kontschakowna-Kavatine.** Im zweiten Akt wird das Polowetzer Lager, das dem russischen Lager gegenübersteht, zum ersten Mal auf der Bühne gezeigt. Und sofort entsteht ein scharfer Kontrast zwischen den beiden Welten - in den Gefühlen, der Lebensweise und den Farben der Natur.

Die kleine Orchestereinleitung zum Lied der Polowetzerinnen („In der wasserlosen *Sonne des Tages*“) malt ein Bild der südlichen Steppe, die nach der Hitze am Abend ruht. Negativität und Frieden durchdringen die Musik. Die Gegenüberstellung von Orgelpunkt und Terzharmonie erzeugt einen Eindruck von Steifheit und Stille.

Auch Lied<sup>1</sup> selbst ist kontemplativ und statisch.

<sup>1</sup> Es ist in einer eigentümlichen zweistimmigen Form geschrieben, die einer Sonate ohne Ausarbeitung ähnelt, jedoch mit einem Refrain nach jedem Thema (der Satz „Er neigte sein Haupt zur Erde“).

Borodin vermittelt auf subtile Weise die rhythmischen Qualitäten der orientalischen Musik: improvisatorische Freiheit und eine Fülle von Synkopen mit der Fragmentierung des ersten Taktes. Auch die Harmonik wird wiedergegeben: der Wechsel der Grundtöne, die Betonung der vergrößerten Sekunde. Die Melodie ist auch durch Gesänge und die Überschneidung der Stimmen gekennzeichnet.



Auch der Orchesterklang hat eine orientalische Note. Die solistischen Holzblasinstrumente, die den Volksinstrumenten des Orients nachempfunden sind, spielen entweder in Quinten (Klarinetten) oder eine kunstvolle Verzierung (Englischhorn) im Hintergrund.

Der Chor und der anschließende Tanz der Polowetzerinnen bilden eine Art Hintergrund, der das Porträt einer der Hauptfiguren der Oper zeichnet - Kontschakowna, die Tochter des Polowetzer Khans. Das Bild der Kontschakowna, die von leidenschaftlicher Sehnsucht und Glückseligkeit überwältigt ist, wird in ihrer Kavatine enthüllt. Die „schwüle“ Musik der Kavatine, mal langsam fließend, mal aufgeregt, mit würzigen Harmonien und reich an melodischen Verzierungen, erinnert an Ratmirs Rolle (insbesondere an seine Romanze) aus Glinkas „Ruslan und Ljudmila“. Hier (wie auch in dem Lied der Polowetzerinnen) zeigt er verschiedene Merkmale orientalischer Melodien in größerem Maße. Die Melodie besteht aus kurzen Strophen, die mehrfach variiert werden, und Orgelpunkten, Tonleiterwechseln, Chromatismen und Synkopen.

**Die Kavatine Wladimir Igorewitschs und sein Duett mit Kontschakowna.** In der großen Szene von Wladimir Igorewitsch und Kontschakowna wird die zu Beginn des Aktes skizzierte lyrische Linie entwickelt.

Die Kavatine Wladimir Igorewitschs (Tenor) ist durchdrungen von der Poesie der jugendlichen Liebe. In der Arioso-Einleitung herrscht eine ruhige, kontemplative Stimmung, und nur in einer Phrase, in der sich Wladimir an seine geliebte Kontschakowna wendet („Wartest du auf mich, meine Liebe?“), bricht heiße Impulsivität aus. Borodin findet einen wunderbaren Ansatz, um die allmähliche Beruhigung der Natur zu zeigen, die Wladimir besingt; die untere Stimme des Orchesterparts bewegt sich sanft und stetig die Sekunden hinunter, bis sie in das tiefste Register sinkt und vier Oktaven abfällt.

Die Kavatine selbst („Wo bist du, wo?“)<sup>1</sup> ist eine leidenschaftliche Serenade.

<sup>1</sup> Es ist in Sonatenform ohne Ausarbeitung geschrieben.

Manchmal (bei den Worten „Warum zögerst du?“ und „Komm im Schutz der dunklen Nacht“) tritt der für Borodin charakteristische einlullende Schwung auf, und die Musik ist von einer besonderen Zuneigung erfüllt. Der Charakter des Fürsten zeigt die Zartheit und Müdigkeit, die ihn von seinem Vater unterscheiden.

Im Duett zwischen Wladimir Igorewitsch und Kontschakowna erreicht der Ausdruck der glühenden Gefühle des jungen Paares seine größte Intensität, und hier teilen sie die gleichen ungestümen, erregten Intonationen - chromatisch wie in Kontschakownas früherer, romantisch wie in Wladimirs Kavatine - die in ihrem Dialog ununterscheidbar ineinander übergehen.

**Igors Arie.** Eine der zentralen Szenen nicht nur des zweiten Aktes, sondern der gesamten Oper, ist Igors Arie. Hier wird der Protagonist der Oper in seiner vollsten und vielseitigsten Form dargestellt. Er wird als mutiger Krieger, treuer Patriot und sanftmütiger, inbrünstig liebender Ehemann beschrieben.

Die Arie hat eine dreiteilige Form mit einer rezitativischen Einleitung und einem Schluss. Alle Abschnitte sind eng miteinander verknüpft und gehen nahtlos, fast ununterscheidbar, ineinander über.

Die ersten Phrasen des Orchesters führen in eine Stimmung konzentrierter, tiefer Reflexion. Die Stimmen trennen sich allmählich, und der Bass steigt die Stufen hinab - es ist, als würden sich Igors Gedanken wie eine Schriftrolle entfalten. Dieselbe Meditation, erfüllt von quälender Angst, kommt in den rezitativen Phrasen der

Einleitung zum Ausdruck. Jede von ihnen (mit Ausnahme der letzten) endet mit einem traurig-absteigenden Ende. Es dominieren Molltöne - b-Moll, as-Moll.

Die Stimmung der düsteren Niedergeschlagenheit ist jedoch nicht Igors Hauptstimmung. Die Erinnerung an die Schlacht („Und ein Fest des kämpferischen Ruhmes“) weckt in seiner Seele den Drang nach Kampf und Freiheit. Hier beginnt der erste Abschnitt der Arie, ebenfalls in drei Teilen. Am Anfang und am Ende („O, gib mir die Freiheit, gib mir die Freiheit“) erklingt das Hauptthema der gesamten Arie - im Marschrhythmus, männlich, willensstark und pathetisch aufgerichtet. Es ist nicht schwer, dieselben „heroischen“ Quart- (Drei-)Klänge Sequenzen wiederzuerkennen, die Igor den Kriegsherrn im Prolog (in seiner Ansprache an das Volk nach der Sonnenfinsternis) charakterisieren und die später Teil von Jaroslawnas Rolle werden. Hier klingen sie noch aufgeregter und pathetischer.

166 [Andante] Più animato  
*risoluto*

и бранной славы пир все со лый, мою по ба ду

над врагом, к бранной славы горестный конец.

Die Mitte des ersten Abschnitts („Alles ist verloren“) ist die dramatischste Episode der gesamten Arie. Ein Schrei der Verzweiflung („Gefangenschaft, schändliche Gefangenschaft“), begleitet von scharf dissonanten Akkorden und heftigem Grollen im Orchester, vermittelt die Tiefe des Herzschmerzes.

Igors Gedanken an seine Heimat führen ihn natürlich zu dem hellen Gedanken an Jaroslawna, und der zweite, zentrale Abschnitt der Arie ist die Ansprache des Fürsten an seine Frau. Das orchestrale Thema des Freiheitsstrebens mündet direkt in das Thema der Liebe zu Jaroslawna („Du allein, Täubchen-Liebste“), und das beginnt unmittelbar mit dem Quartakkord der I. Stufe als Höhepunkt der vorangegangenen Entwicklung.

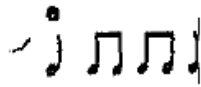
Die herzliche und ungewöhnlich warme lyrische Melodie des zweiten Abschnitts zeichnet sich durch ihre Beständigkeit, ihre leuchtende Farbe und ihren weichen

Wohlklang aus. Sie ist aus russischen Volkslied-Intonationen gewoben (hier findet man insbesondere die gleichen Dreiklänge wie in Igors heroischen Themen).

167  
[тот же темп] *dolce* **Meno mosso**

ты од - на, го - луб - на  
па - да, ты од - на вк - лить на  
ста - нешь, серд - цем чут - ким все пой -  
- мешь ты, все ты мне про - стишь!

Die hier zu findende rhythmische Figur ist auch für das russische Lied charakteristisch



Es ist auch die Grundlage für die progressiv absteigenden melodischen Phrasen der Orchesterpartitur zwischen den beiden Durchführungen des Themas.

168 [for son roma]



Dolce ad camerata

So wird Igor wie Jaroslawna in einer Einheit von patriotischen und lyrischen Gefühlen dargestellt. Er ist stoisch, edel und erhaben in seiner Liebe zu seinem Heimatland und zu Jaroslawna.

Der Kontrast zwischen Igors Träumen und seiner Notlage wird im dritten Abschnitt am deutlichsten und schärfsten herausgearbeitet. Dieser Abschnitt beginnt sofort mit einer Wiederholung der dramatischsten Episode seelischer Qualen („Schon Tag für Tag“). Doch das Thema der Sehnsucht nach Freiheit, das sich hier noch einmal abspielt, erklingt mit größerer Leidenschaft und Begeisterung als zuvor und beginnt nun mit einem energischen Quarten-Aufruf.

Die Arie endet mit einer Wiederholung der rezitativischen Einleitung und einer Coda („Oh, es ist schwer“), die Igors seelischen Schmerz über seine Ohnmacht noch deutlicher zum Ausdruck bringt. Auch hier gibt es Akkorde und Grummeln im Bass aus der Mitte des ersten Abschnitts, die von Igors ohnmächtigen, verklingenden und in einzelne Worte zerrissenen Phrasen überlagert werden. Die Verwendung einer charakteristischen phrygischen Skalenwendung (das Auftauchen des Ces in der B-Tonika) verstärkt die düstere Färbung der Coda.

So umrahmen Episoden, die Igors leidvolle Erfahrungen verkörpern, die gesamte Arie. Aber das „Herz“, der Kern, in dem das Wesen des Bildes von Igor zum Ausdruck kommt, wird von Abschnitten gebildet, die dem Patriotismus des Fürsten und seiner wahren Liebe gewidmet sind. Indem Borodin die Schärfe und Unversöhnlichkeit des Widerspruchs zwischen Igors edlen heroischen Bestrebungen und seiner gegenwärtigen Notlage unterstreicht, schafft er die Voraussetzungen für die weitere Entwicklung der Handlung. Wir glauben - Igor wird unweigerlich den Weg des Kampfes einschlagen müssen, um seine Schande zu tilgen und Russland vor dem Feind zu retten.

**Kontschaks Arie** bietet ein musikalisches Porträt einer neuen Figur, die zum ersten Mal in der Szene auftaucht - der Polowetzer Khan. Diese Arie enthält mehrere vielseitige Episoden. Sie entwickelt ein ungewöhnliches Bild, das organisch gegensätzliche Eigenschaften miteinander verbindet: Grausamkeit und Großmut,

Gerissenheit und einzigartige Noblesse. Die Vielschichtigkeit des Charakters Kontschaks wird gleich zu Beginn der Arie deutlich. In der ersten, kantigen und reduzierten Orchesterphrase (als würde sie einen elastischen, schwankenden Gang darstellen) spüren wir seine Martialität und Energie. Dann, im ersten rezitativen Dialog zwischen Kontschak und Igor, folgen schnell aufeinander neue Intonationen des Khans - mal gebieterisch und ungeduldig („Ein zerrissenes Netz?“), mal stolz und majestätisch („Nimm meins!“), mal einschmeichelnd und zärtlich („Aber lebst du als Gefangener?“).

Die kriegerischen Aspekte des Charakters von Kontschak, die in der ersten Orchesterphrase angedeutet werden, kommen in der Episode „Du bist in der Schlacht von Kajala verwundet“, die vom Rhythmus eines Galopps durchdrungen ist, noch deutlicher zum Vorschein. Hier folgen dieselben Tritonus-Töne aufeinander und bilden ganze Ketten von scharfen, ruckartigen Klängen.

169 Allegro

The first system of the musical score shows a vocal line in bass clef with the lyrics "Ты ря - ден бит - во при Ка -". Below it is a piano accompaniment consisting of two staves, treble and bass clef. The piano part begins with a dynamic marking of *p* (piano). The music is in 4/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes.

The second system of the musical score continues the vocal line with the lyrics "- я - ле и взят с дру - жи - ной в плен,". The piano accompaniment continues with a dynamic marking of *cresc.* (crescendo). The music maintains the same 4/4 time signature and rhythmic patterns as the first system.

Der dreisätzige Hauptteil der Arie („Oh nein, nein, Freund“) ist von einer anderen Art und Stimmung. Der Polowetzer Khan zeigt aufrichtigen Respekt für Igor. Kontschaks Intonationen werden gesungen und bilden abgerundete melodische Phrasen. Sie ähneln den lyrischen Refrains der Polowetzer vom Beginn des Aktes<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vgl. z. B. die Phrasen, die bei den Worten „Viel Feindesblut“ und dem Beginn der Kavatine der Kontschakowna („Nacht, komm schnell herab“) durch das Orchester gehen.

(vor allem wegen des kapriziösen Improvisationsrhythmus mit Taktwechseln, Synkopen und Triolen<sup>1</sup>)

<sup>1</sup> Über diese Arie notierte Borodin in einem seiner Briefe "die unregelmäßige, in einem seltsamen Rhythmus sich ständig verändernde orientalische Melodie".).

Aber auch hier behält Kotschak die stolze Haltung des Kriegers bei. Die Elastizität seiner Bewegungen wird durch die rhythmische Figur des Trommels unterstrichen.

170 *Andantino*

О нет, нет, друг, нет, князь, ты здесь не пленник мой,  
ты ведь гость у меня до - ро - гою!

Der abschließende schnelle Teil der Arie (Kotschak bietet Igor Tschagen - Sklavinnen, an: „Willst du eine Gefangene...“) ist mit seinen chromatischen Biegungen der Melodie (sie erinnern an Kotschakownas Ansprache an Igor: „Bist du, mein Wladimir“) und der erregten Aufwärtsbewegung in der Begleitung von einer leidenschaftlichen Ekstase des östlichen Tanzes durchdrungen. Gleichzeitig ist das Thema der Tschagen direkt mit den kriegerischen Eigenschaften von Kotschak verbunden: die synkopischen Begleitfiguren, die nach oben „aufsteigen“, sind aus der Begleitung zu „Der Schrecken des Todes säte meine Klinge“ im Mittelteil der Arie übernommen.

Die Arie endet mit einer Wiederholung des Hauptthemas des Gesangs („Oh nein“) im Orchester, allerdings in der Tanzbewegung des Schlussteils. Dies unterstreicht die Einheit aller Teile der Arie und die Ganzheit des Bildes, das sie verkörpert.

171 Allegro moderato

Хо - чешь ты плен - ни - цу с мо - ря даль - не - го,

Der folgende rezitativische Dialog zwischen Kontschak und Igor verstärkt die Eigenschaften beider Charaktere und lässt sie aufeinanderprallen. Igor ist unerschütterlich in seiner Entschlossenheit, seine Feinde zu schlagen, und seine Rolle erscheint mit den erhabenen Intonationen aus der Arie und dem pathetischen Thema des Strebens nach Freiheit wieder. Bei Kontschak hingegen treten kriegerische Züge auf, die ihn als eigensinnigen und grausamen Anführer einer nomadischen Horde charakterisieren („Wie zwei Leoparden zusammen umherstreifen“).

**Polowetzer Tänze.** Der zweite Akt endet mit einer grandiosen Tanz- und Chorszene. All die verschiedenen Aspekte des polowetzerischen Charakters - ruhige Kontemplation und glühendes Temperament, Trägheit und wilde Militanz -, die zuvor in separaten Episoden und Porträtskizzen gezeigt wurden, sind hier vereint und voll entwickelt. In den Polowetzer Tänzen kommen auch die ursprünglichen musikalischen und stilistischen Merkmale der orientalischen Lieder und Tänze am deutlichsten zum Ausdruck.

Die Szene beginnt mit dem Chor und dem Tanz von Sklavenmädchen, die von ihrer fernen Heimat singen („Flieg hinfort auf den Flügeln des Windes“). Ihr ungewöhnlich poetischer und nachdenklicher Gesang, der von einem fließenden Tanz begleitet wird, beschwört Bilder von der weiten Landschaft herauf. Das Lied weist typische Merkmale der zuvor gezeigten lyrischen Melodien des Orients auf. Wie im Jungfrauenlied zu Beginn des Aktes und in der Kavatine von Kontschakowna kann man auch hier die Flexibilität und Plastizität der Gesangsmelodie mit einer erstarrten Orgellinie, zahlreichen melodischen Verzierungen, synkopischem Rhythmus und Harmoniewechsel feststellen, die sich auf subtile Weise in der Harmonisierung zeigen, die sich mit jeder Wiederholung der Melodie ändert. Charakteristisch ist auch das allmähliche allgemeine „Abgleiten“ der Melodie nach unten (siehe Beispiel 172).

## 172 [Andante] (Пляска девушек, плавная)

Сопрано *sempre legato e dolce*

У ло тай на крыльях ветра ты в край родной, родна я песня наша, ту да, где мы те бя свобод но пе ли, где бы ло так при воль но нам сто бо ю

Гобой

*Р con espressione e dolce*

У ло тай на крыльях ветра ты в край родной, родна я песня наша, ту да, где мы те бя свобод но пе ли, где бы ло так при воль но нам сто бо ю

У ло тай на крыльях ветра ты в край родной, родна я песня наша, ту да, где мы те бя свобод но пе ли, где бы ло так при воль но нам сто бо ю

У ло тай на крыльях ветра ты в край родной, родна я песня наша, ту да, где мы те бя свобод но пе ли, где бы ло так при воль но нам сто бо ю

Der Mädchentanz wird durch den „wilden“ (nach Borodins Definition) Tanz der Männer ersetzt. Der Komponist bezeichnete ihn in seinen Briefen als „Lesginka“. In der Tat erinnert seine wirbelnde Bewegung an die Lesginka aus der Oper „Ruslan



und Ljudmila“. Auch hier gibt es zwei Themen: das eine ist ungestüm und basiert auf Wirbeln, das andere ist in etwas ruhigerer Bewegung, aber ebenso eigensinnig, mit scharfkantigen melodiosen Konturen. Die Orgelpunkte im Bass und „leere“ Quinten in den Mittelstimmen geben den Klang orientalischer Instrumente wieder. Borodin verbindet beide Themen meisterhaft in gleichzeitigem Erklingen, wobei das erste über dem zweiten steht und das zweite zwischen ihnen wechselt (eine Verbindung, die als „doppelter Kontrapunkt“ bekannt ist).

173 [Allegro vivo] (Пляска мужчини, дикая)

a)

*marcato*

и т. д.

[Тот же темп]

b)

и т. д.

и т. д.

Der allgemeine Tanz ist voller spontaner Kraft und basiert auf der Umwandlung und Entwicklung des Tanzthemas der Tschagen aus Kontschaks Arie. Der eigentümlich leichte, agile Tanz der Jungen mit ruckartigen Bewegungen und scharfen Sprüngen, die sich mit einer schnellen Drehung abwechseln.

Dann werden alle Tänze wiederholt, aber in einer variierten und weiterentwickelten Form und in neuen Kombinationen. Verschiedene musikalische Themen werden miteinander kombiniert. So wird ein Mädchentanz mit Gesang mit dem Thema des Knabentanzes verwoben, während das Tschagen-Thema, das bis zum Äußersten beschleunigt wird, mit dem rasenden Tanz der Männer kombiniert wird.

174

a) [Moderato alla breve]

Там так яр - но солн - цо

b) [Allegro con spirito. Più animato]

Alle Tänzer mischen sich und verwickeln sich in eine wirbelnde, rasende und überschwängliche Bewegung, die die gesamte Tanzsequenz vervollständigt. Die Szene endet mit dem „wilden“ Klang einer Chorskala, begleitet von dissonanten Akkorden.

Die Polowetzer Tänze sind ein klassisches Beispiel für eine Tanzszene, die auf der Musik der Völker des Orients basiert. In ihrem künstlerischen Wert stehen sie der Suite der orientalischen Tänze aus dem vierten Akt von Glinkas „Ruslan und Ljudmila“ nahe. Eine Besonderheit der Borodin-Suite besteht darin, dass hier die einzelnen Tänze verschiedener Figuren entwickelt werden, die mit Gesang kombiniert und eng zu einem vielfarbigen Bild verwoben werden.

**Dritter Akt. Polowetzer Marsch.** Der dritte Akt zeigt, wie der zweite, das Polowetzer Lager. Allerdings wird es hier aus einem anderen Blickwinkel gezeigt. In der Darstellung der Polowetzer treten nun jene Eigenschaften in den Vordergrund, die

sie als Eindringlinge charakterisieren, die Raubüberfälle auf friedliche Nachbarn verübten.

Diese Eigenschaften - Kampfeslust, Raubtiergeist und Wildheit - werden am anschaulichsten im Polowetzer Marsch verkörpert, mit dem der dritte Akt eröffnet wird<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Borodin schrieb diesen Marsch unter dem Eindruck der Schilderung eines Reisenden über eine Hinrichtung durch die Japaner.

Der Marsch beginnt mit dem Bild einer brutalen und militanten Barbarenhorde. Der Marsch beginnt zunächst leise, wie aus weiter Ferne, und wird dann lauter, je näher der Zug kommt. In der Einleitung hört man anhaltende monotone Schläge im Bass und wild „heulende“ chromatische Figuren in der Oberstimme. Im Hauptteil des Marsches wird dieser Orgelpunkt von bizarren, oft dissonanten Akkordfolgen mit Vorschlagsnoten überlagert (als ob man das Rasseln von Waffen hören könnte). Im Bass erscheinen Segmente der Ganztonleiter. Im Mittelteil, dem Trio, sind kantige Bewegungen entlang der Tritonuslinie zu hören, wie in der Arie Kontschaks.

Die musikalische Charakterisierung des Polowetzer Heeres ist das genaue Gegenteil von der des Russischen Heeres im Prolog der Oper. Der Polowetzer Marsch und der Chor „Ruhm“ sind die kontrastreichsten Episoden der Oper. Die Russen erhalten gesungene Musik, während die Polowetzer Instrumentalmusik erhalten, die überhaupt keine Melodie hat (obwohl sie wie Tschernomor in Glinkas „Ruslan und Ljudmila“ oder Holofernes in „Judith“ von Serow marschieren). Der Chor „Ruhm“ zeichnet sich durch harmonische Klarheit und Stabilität aus, während der Polowetzer Marsch von harten, scharf dissonanten Klängen dominiert wird und die tonale Definition oft gebrochen ist. Borodin hat also Glinkas Prinzip des dramaturgischen Konflikts erfolgreich in der Musik umgesetzt.

**Vierter Akt.** Der letzte Akt der Oper kann in zwei gegensätzliche Teile unterteilt werden. Der erste, kleinere Teil schildert das Leiden des russischen Landes, das vom Feind verwüstet wurde. Er wird von einer ungeteilten traurigen Stimmung beherrscht. Umso auffälliger ist der freudige Charakter der zweiten Hälfte, die Igors Rückkehr in seine Heimat zeigt.

**Jaroslawnas Klagelied.** Die Handlung beginnt mit einer Arie („Klage“) von Jaroslawnas. Ihre poetische Bildsprache ist wahrhaft volkstümlich: sie bezeichnet den Wind, die Sonne und den Fluss als lebende Wesen und zieht Parallelen zwischen der menschlichen Erfahrung und den Phänomenen der Natur. Die Worte der Klagelieder hat Borodin vollständig aus „Das Lied von der Heerfahrt Igors“ übernommen, und zwar aus einer Episode des Poems, die der Volkspoesie besonders nahe steht. Die Musik von Jaroslawnas Klage drückt Gefühle aus, die ebenso tief und innig sind wie die der Volkskunst; sie verwebt einzelne Wendungen der Klage mit Intonationen bäuerlicher lyrischer Lieder. Dank all dessen kann man in den Klageliedern die Trauer und die Hoffnung nicht nur einer Person, sondern des ganzen Volkes hören, und der nationale Charakter Jaroslawnas wird noch deutlicher als zuvor.

Die Arie besteht aus mehreren Abschnitten, die sich mit einem Refrain abwechseln. Der Refrain, mit dem die Arie beginnt und der dann mehrmals wiederkehrt, ist das eigentliche „Klagelied“ („Ach, ich weine, ich weine bitterlich“). Die Melodie taucht zuerst in der Einleitung auf, mal mit Klarinette, mal mit Flöte vor dem Hintergrund der nicht enden wollenden Oktave (Fis), die das Bild einer düsteren, trostlosen Landschaft hervorruft. Die einsamen und unsagbar berührenden Phrasen der Stimme, auf die das Klarinettensolo antwortet, vermitteln eine einsame und

sehnsüchtige Traurigkeit, und der Wiederhall von Stimme und Instrument (wie ein Echo) schafft ein Gefühl der Distanz.

Die Melodie des Klagelieds besticht durch ihre absteigende Intonation mit der Rückkehr zu einem einzigen Ton, den Wechsel von diatonischer und chromatischer Tonleiter (mal in E, mal in Es), einen einzigartigen Rhythmus: die Synkope, die das Fallen der Stimme betont, und zahlreiche Silbengesänge. All dies bringt es näher an die Melodien jener lyrischen Volkslieder, die das Gefühl der Trauer und des Herzschmerzes vermitteln, mit Intonationen der Klage und des Klagens.

Der traurige Charakter der Melodie wird durch ihre harmonischen Mittel noch verstärkt: es erscheint eine phrygische II. Stufe (G in fis), und ein ausgedehntes zweites Intervall entsteht in Verbindung mit dem Anstieg der VII. Stufe (es), die nicht aufgelöst wird <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Diese Art von Harmonie mit einer erweiterten Sekunde findet sich häufig in alten ukrainischen epischen Liedern.

Gleichzeitig finden sich in diesem Stück diatonische Dreiklangswendungen, die bereits in Igors und Jaroslawnas Partien, in „heroischen Gesängen“, zu finden waren. Igor („Früh auf dem Meer“). So bleibt die Einheit des Bildes erhalten.

175 Moderato assai

Ах! пла - чу я,

*pp* *imitando la voce*

горь - ко пла - чу я,

*un poco rit.*

сле - зы лью да' к ми - ло - му на мо - ре шлю

ра - но по ут - рам.

*pp*

Die Musik des Klagelieds folgt dem Inhalt der Worte. Die Episode „Ich bin ein wandernder Kuckuck“, die von Jaroslawnas Sehnsucht nach Igor erzählt, ist weich und warm. Hier kommt auf sehr einfache Weise die gedankliche und gefühlsmäßige Einheit der beiden Protagonisten der Oper zum Ausdruck: Jaroslawna singt dieselbe Melodie, die Igor im Mittelteil seiner Arie gesungen hat, wo er sich gedanklich der Fürstin zuwandte. In diesem leichten und klaren, singbaren „Thema von Liebe und Treue“ wird nun, entsprechend dem allgemeinen Charakter von Jaroslawnas Arie, die Nähe zum Volkslied deutlicher herausgearbeitet: die Struktur der Begleitung ist einfacher, und die natürliche Harmonie verwendet in größerem Umfang natürliche Harmoniewendungen (Nebenschritte). Zum Thema gesellt sich eine neue Phrase („Ich werde die Wunden des Fürsten waschen“) mit weichen, beruhigenden Plagalschlüssen.

176 Poco più mosso (Allegro moderato)

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time, with lyrics in Russian: "я о - мо - ю кня - зю ра - ны". The piano accompaniment features a tremolo in the right hand and a simple harmonic line in the left hand.

In Jaroslawnas Ansprache an den Wind wird ihre Intonation gehobener und in der Begleitung erscheint ein aufgeregtes Tremolo.

Die Episode mit ihrem Bezug auf den Dnjepr ist von epischer Breite und Tragweite geprägt. Hier taucht eine neue Melodie im Stil eines Volksliedes auf („Oh du, mein Dnjepr“). Auch die im Orchester entwickelten Intonationen des „Klagens“ entwickeln sich.

Wenn Jaroslawna sich an die Sonne wendet, taucht das „Liebes- und Treuethema“ aus Igors Arie wieder auf, allerdings mit einer anderen Begleitung - transparente Tremolo-Streicher in hoher Lage (Flageolets), die das Bild eines schimmernden Lichts hervorrufen.

**Chor der Landleute und Jaroslawnas Rezitativ.** Die unmittelbare Fortsetzung von Jaroslawnas Klagelied ist der Chor der Landleute – zunächst näherkommend, dann mit voller Wucht erklingend und schließlich verklingend. Mit ungeheurer Kraft und darüber hinaus mit der für Volkslieder typischen Zurückhaltung des Ausdrucks werden in diesem Chor die schweren Leiden der Menschen, die den verheerenden Einmarsch des Feindes erlebt haben, zum Ausdruck gebracht.

Der Chor der Landleute ähnelt verschiedenen Volksliedern mit unterschiedlichen Wendungen. Aber seine Musik ist völlig unabhängig. Es fasst auf geniale Weise die typischsten Merkmale des Stils eines ländlichen, mehrstimmigen Liedes zusammen. Was die Tiefe des Eindringens in den Geist und die Struktur des russischen Volksliedschaffens angeht, sucht dieser Chor in der Weltmusik seinesgleichen.

Wie bei vielen Volksliedern beginnt der Chor mit einem einstimmigen Refrain. Die Melodie ist ganz charakteristisch für das Langlied - Gefühlsfülle, Zurückhaltung, weiter Atem und freie Entfaltung. Bezeichnend sind auch die Verwendung von Quart-

und Quintintonationen, die Diatonik, die Variabilität der Harmonik, die Asymmetrie der rhythmischen Struktur und die Aufteilung in Phrasen und Motive. Die Melodie entwickelt sich sanft, wächst aus einem anfänglichen Quintgesang und erweitert allmählich ihren Umfang. Der obere Ton (E), eine Septime in natürlichem Moll, wird zu einem relativen Fixpunkt und tendiert nicht nach oben, in die Tonika. Die Melodie von Langgliedern ist auch durch eine Rückkehr zum unteren Register durch eine Quarte (B - Fis) gekennzeichnet.

177 Moderato

Ох, не буй\_ный ве\_тер за\_вы\_вал,  
го\_ре на\_ве\_вал, на\_ве\_вал!

Die Struktur des Chors ist besonders bemerkenswert. Die allmählich aufsteigenden Stimmen fügen sich zu einer echten russischen Volkspolyphonie mit Unterstimmen zusammen. Jede Stimme hat ihre eigene melodische Linie, eine Variante der Hauptmelodie oder mit ihr verwandt. Von Zeit zu Zeit verschmelzen die Stimmen zu einem Unisono und gehen dann wieder auseinander. In jeder der drei Strophen gibt es neue Versionen der Oberstimmen und ihre neuen Kombinationen mit der Hauptmelodie (z. B. gehen zu Beginn der dritten Strophe die Zweitstimmen über die Melodie).

Der Chor ist fast immer a capella (d.h. ohne Instrumentalbegleitung), wie auch die langen Volkslieder. Nur in der zweiten Strophe, wenn die Landleute auf der Bühne erscheinen, wird der Chor durch eine oder zwei Orchesterstimmen als Zweitstimmen ergänzt.

Aus dem anfänglichen Quint-Chorgesang entwickelt sich die Intonation von Jaroslawnas Arioso-Rezitativ „Wie trostlos alles ringsum ist“. Dies unterstreicht die innere Verbindung zwischen der Fürstin und dem Volk. Dies wird noch dadurch verstärkt, dass das Rezitativ eine ganze melodiose Phrase aus dem Chor der Landleute enthält („...wir werden keine fröhlichen Lieder mehr auf dem Feld hören“). Das Rezitativ ist von der Stimmung her ähnlich wie das Klagelied und der Chor. Wie in den Klageliedern wird auch hier das Echo (Widerhall von Stimme und Orchester) verwendet.

**Szene mit Skula und Jeroschka.** Die Gudokspieler-Szene ist voll von wunderbarem Borodin-Humor - saftig, offen und unverschämt. Sie beginnt mit einem Lied, in dem sich die Gudokspieler über den gefangenen Igor lustig machen. Dieses Narren-Lied hat eine witzig entwickelte „Gudok“-Intonation (Sekunde).

Es folgt eine komödiantische Rezitativ-Episode. Die Komik entsteht hier vor allem durch die präzise Wiedergabe charakteristischer Stimmlagen: Jeroschkas feige Klagen, Skulas entschlossene Rufe, die eiligen Beteuerungen der beiden Gudokspieler („Wir sind keine Galizier“) und ihre gespielten freudigen Appelle an die Umstehenden („Unsere Freude“). Gleichzeitig hat Borodin die rhythmischen Besonderheiten der alten russischen Volkssprache - die vielen „schwachen“ Endungen mit zwei oder drei unbetonten Wörtern („Oi, mein Gott“, „Schau mal dorthin“, „Das ist er“ usw.) - sensibel eingefangen und vertont (siehe Beispiel 178).

178

а) [Moderato] Poco più mosso ed accelerando poco a poco

Ерошка

Ой, ба\_тюш\_ки, ой, род\_ны\_е, пло\_хо бу\_дет нам, пло\_хо бу\_дет нам!

б) [Allegro molto] Più lento

Ерошка

Скула Нет! нет, ба\_тюш\_ка, мы не Га\_лиц\_ки\_е\_здесь\_ни\_е, ту\_тош\_ны\_е, ту\_тош\_ны\_е

Auch die orchestralen Details sind äußerst humorvoll. Wenn die Gudokspieler sich zum Beispiel hinsetzen und darüber nachdenken, wie sie sich retten können, stellt das Orchester den Verlauf ihres Denkens humorvoll dar. Zuerst trennen sich die Stimmen zweimal und kommen wieder zusammen, bis zu der Sekunde, in der sie ihre Bewegung begonnen haben, der Gedanke ins Stocken geraten ist.

179 [Moderato]

Скула *mf* Ерошка

Скула Ну! Ерошка Ну!

Aber hier kommt Skula auf eine Lösung - Glockengeläut, und das Orchester stellt die Geburt seines Gedankens anschaulich dar: zuerst erklingt ein Ton, dann zwei, drei und schließlich eine ganze Figur (wie in der Eröffnungsszene, im Lied der Gudokspieler), aus der sich direkt eine Wendung ergibt, die einem Glockengeläut ähnelt (siehe Beispiel 180).

Im Allgemeinen spielt die Szene mit den Gudoschniki die Rolle eines häuslichen komischen Zwischenspiels zwischen den Schlüsselmomenten der Handlung - Igors Rückkehr (sie geht der Szene mit Skula und Jeroschka voraus) und seiner



Begegnung mit dem Volk. Eine Episode hat jedoch eine wichtige dramaturgische Bedeutung - es handelt sich um die Verurteilung von Galizki durch das Volk. Das endgültige Schicksal des Fürsten, der Zwietracht und Unruhe gesät hat, wird in der Oper nicht gezeigt, aber diese Episode zeigt das Scheitern seiner Absichten und macht deutlich, dass Galizki keine Unterstützung im Volk fand, das dem patriotischen Fürsten Igor treu blieb.

180 [Moderato] Più vivo

Скула *p*

По - стой... по - го - ди...

дай сро - ку... На - шел!

ви - дышь! ви - дышь!

**Finaler Chor.** Es ist bekannt, dass Borodin geplant hatte, am Ende der Oper eine neue Arie für Igor einzufügen, die einen Appell an das Volk enthält, noch einmal gegen die Feinde zu kämpfen, und er hatte offensichtlich die Absicht, das Werk mit einem volkstümlichen Heldenchor abzuschließen (auf jeden Fall hatte er ursprünglich den Chor des Prologs „Ruhm“ für das Finale der Oper vorgesehen). Der Komponist konnte seine Absicht nicht verwirklichen, und in der uns heute bekannten Fassung schließt die Oper mit einem schwungvollen Chor, der von der Stimmung her eher einem fröhlichen Reigen als einer heroischen Hymne entspricht. Allerdings hat er auch etwas mit den Chören des Prologs gemeinsam. Insbesondere die Ähnlichkeit in der Struktur (parallele Bewegung der Schlussstimmen) und in der Harmonik (Diatonik, Begrenzung durch Dreiklänge, Verwendung von Nebenschritten und eine Fülle von Sextakkorden) lässt auf eine Verbindung zu ein und derselben Volksliedgattung

schließen - dem rituellen (Abschieds-)Lied. Die Melodie enthält eine charakteristische Wendung, die an den Beginn des dritten Themas von „Ruhm“ erinnert.

Zugleich ist der Finalchor intonatorisch mit den musikalischen Bildern von Igor und Jaroslawna verbunden. Der absteigende Beginn seiner Melodie (die ersten beiden Takte) ist mit dem Thema ihrer Liebe verwandt, und es handelt sich im Wesentlichen um eine angereicherte Version des sechstönigen gammeartigen Themas aus Igors Arie. Schließlich werden die feierlichen Akkorde des Refrains von einer „stampfenden“ Bassbewegung unterlegt, die dem Anfangsthema des Prologs ähnelt.

So enthält der abschließende Volkschor eine Verallgemeinerung einiger Intonationen der Oper, die mit ihren heroischen Bildern und dem Ausdruck der zentralen patriotischen Idee verbunden sind.

In „Fürst Igor“ führte Borodin die von Glinka entwickelten Prinzipien des epischen Operndramas fort und entwickelte sie weiter.

Der Hauptkonflikt in der Oper besteht zwischen dem russischen Volk und den ausländischen (polowetzer) Invasoren. Borodin stellt die Eigenschaften der kämpfenden Truppen einander gegenüber: das russische Heer, das ihr Land verteidigt, und das polowetzer Heer, das nur von Raubzügen lebt. Die geistige Erhabenheit und Tapferkeit der Verteidiger des russischen Landes wird mit der Brutalität und dem räuberischen Charakter der Invasoren kontrastiert, was sich am anschaulichsten im Marsch des polowetzer Heeres zeigt. Wie wir bereits wissen, ist dieser Marsch in jeder Hinsicht (auch in seinen melodischen und harmonischen Merkmalen) das genaue Gegenteil des Chors „Ruhm“, der die russischen Krieger darstellt.

Gleichzeitig hat Borodin die Bilder seiner Feinde weder vereinfacht noch verniedlicht. Er zeigte die Polowetzer mutig, stark und zuweilen großzügig (Kontschak), und in einer Reihe ihrer Chöre und in den spritzigen polowetzer Tänzen offenbarte er den bemerkenswerten Reichtum der musikalischen Volkskunst der Völker des Orients.

In der Oper gibt es einen weiteren dramaturgischen Konflikt. Den patriotischen Kräften, angeführt von Igor und Jaroslawna, steht Fürst Wladimir Galizki gegenüber, der Zwietracht und Verwirrung in das russische Lager bringt. Der Unterschied zwischen diesen Kräften wird in ihren musikalischen Merkmalen zum Ausdruck gebracht: dem Adel und der Zurückhaltung von Igor und Jaroslawna stehen die rasenden Wutausbrüche des Fürsten Galizki und seiner Gefolgschaft gegenüber.

Nach der Definition des Autors ist „Fürst Igor“ eine „epische russische Oper“. Borodin selbst verglich sie mit „Ruslan und Ljudmila“. In diesen Opern prallen in der Tat zwei verschiedene nationale Sphären aufeinander - die russische und die orientalische. In beiden Fällen zeigt sich der Hauptkonflikt nicht so sehr in der direkten Handlung als vielmehr in der Gegenüberstellung von kontrastierenden Szenen und Porträtzeichnungen - russisch und orientalisches. Der Umfang dieser Bilder von Borodin ist sehr groß. Von besonderer Bedeutung sind die majestätischen Chorszenen, die mit großem Schwung geschrieben sind (der Prolog, die Polowetzer Tänze und das Finale des ersten und vierten Aktes).

Wie bei Glinka wird die Oper von monumentalen Volkschorszenen - dem Prolog und dem Finale - eingerahmt. Sie demonstrieren die grundlegenden Eigenschaften des Volkes: geistige Größe, Liebe zur Heimat und mächtige Kraft. Während der gesamten Oper nimmt die Masse des Volkes zwar nicht direkt am Geschehen teil, beeinflusst aber dessen Entwicklung. Das Volk inspiriert die Helden, die das Vaterland verteidigen, es heißt Igor willkommen, unterstützt Jaroslawna und lehnt Galizki ab. Das Volk wird in der Oper also als aktive Kraft in der Geschichte gezeigt.

Jede der Hauptfiguren wird durch mehrere unabhängige Episoden (Arien, Ariososos, Lieder) charakterisiert, von denen eine das vollständigste, integrale Porträt des Helden ist (Igor's Arie; Jaroslawnas Klage lied, Kotschaks Arie, Lied des Fürsten Galizki und andere).

Die Musik der Oper „Fürst Igor“ zeichnet sich durch ihre starke Originalität und ihren außergewöhnlichen Humor aus. Das wichtigste musikalische Ausdrucksmittel in der Oper ist die Melodie - melodiös, klar, plastisch, vollkommen und den Sinn und die Stimmung des Textes in allgemeiner Form ausdrückend. Borodins Rezitative zeichnen sich durch ihre Fähigkeit aus, individuelle Charakteristika der Sprache der Figuren zu vermitteln, auch wenn sie normalerweise nicht in einzelne kurze Intonationen zerlegt werden, sondern einen melodisch abgerundeten Charakter haben, der sich dem Arioso annähert. Das sind zum Beispiel die Rezitative Igor's und Jaroslawnas. Einige von ihnen enthalten ganze Liedphrasen.

Borodin war also in dieser und anderer Hinsicht ein überzeugter Anhänger Glinkas und vertrat eine andere Haltung als beispielsweise Dargomytschski oder Mussorgski. Er selbst schrieb dazu 1876 während der Arbeit an der Oper: „Es ist zu bemerken, dass sich meine Auffassung vom Opernbetrieb immer von der vieler meiner Kollegen unterschieden hat. Der rein rezitativische Stil entsprach weder meiner Vorliebe noch meinem Charakter. Ich habe eine Vorliebe für den Gesang, die Kantilene, nicht für das Rezitativ, obwohl ich letzteres nach Aussage von Leuten, die mich kennen, gut beherrsche. Außerdem fühle ich mich zu einer vollendeteren, runderen und breiteren Form hingezogen. Schon die Art und Weise, wie ich den Opernstoff interpretiere<sup>1</sup>, ist anders.

<sup>1</sup> Das heißt, auszulegen.

Meiner Meinung nach dürfen in der Oper, wie in einem Bühnenbild, die kleinen Formen, die Details, die Kleinigkeiten keinen Platz haben: alles muss mit großen Strichen geschrieben werden, klar, hell und so praktisch wie möglich in der Aufführung, sowohl vokal als auch orchestral. Die Stimmen sollen im Vordergrund stehen, das Orchester im Hintergrund. Ich kann nicht beurteilen, inwieweit ich meine Ambitionen verwirklichen kann, aber meine Oper wird näher an „Ruslan“ sein als an „Der steinerne Gast“, dafür kann ich mich verbürgen.“

Gleichzeitig aktualisiert Borodin Glinkas Prinzipien der epischen Oper und nutzt die Errungenschaften der russischen Musik seiner späteren Periode (einschließlich der von Mussorgski). Er versieht das majestätische Bild der fernen Vergangenheit mit konkreten historischen Details. Er führt große rezitativische Dialoge in die Oper ein (die Szene von Jaroslawna und Galizki), baut die Arien der Protagonisten in einer freieren Form auf, verwendet flexible und vielfältige Arten von Rezitativen und sättigt sie manchmal mit Intonationen der Alltagssprache.

Insgesamt verband „Fürst Igor“ Merkmale einer epischen Oper mit denen eines historischen volksmusikalischen Dramas. Borodins Werk markiert somit eine neue Etappe in der Geschichte der russischen epischen Oper.

## **SYMPHONISCHES WERK**

Borodin betrachtete sich von Natur aus als Symphoniker. In der Tat besaß er eine sehr wertvolle Eigenschaft für einen Komponisten symphonischer Musik - die Fähigkeit, musikalische Bilder von großer Allgemeinheit zu schaffen. Diese

Eigenschaft stellte Borodin in seinen drei Sinfonien (darunter eine unvollendete) und dem musikalischen Bild „In Mittelasien“ unter Beweis.

Der Ideen- und Bilderkreis in Borodins symphonischem Werk ist in etwa derselbe wie in seiner Oper „Fürst Igor“: er verherrlicht den Patriotismus und die Macht des russischen Volkes, zeigt es im Kampf und im Frieden sowie Bilder des Orients und Bilder der Natur. Der dominierende Charakter der Musik ist mutig und episch majestätisch.

Wie andere „Kutschkisten“ neigte auch Borodin in seinen symphonischen Werken zur programmatischen Form. Seine Besonderheit bestand jedoch darin, dass er Programmideen in allgemeinsten Form verkörperte, ohne in seiner Musik eine durchgängige Abfolge von Ereignissen zu zeigen, die eine bestimmte Handlung bilden würden. Gleichzeitig entspricht der Aufbau des Werkes in der Regel den üblichen klassischen Formen - schlank und rund.

Die Idee des symphonischen Werks offenbart sich bei Borodin in der Entfaltung und Veränderung klar umrissener, kontrastierender musikalischer Bilder großen Ausmaßes, die durch die Einheit der Idee und intonatorische Gemeinsamkeiten verbunden sind. So übertrug Borodin die Prinzipien des epischen Musikdramas, wie sie in Glinkas Opern und „Fürst Igor“ verkörpert sind, auf die Sinfoniemusik.

Die musikalische Sprache der symphonischen Werke Borodins ist ebenso wie die seiner Opern von Originalität, Frische und harmonischer Farbigkeit geprägt und hat einen starken Bezug zu den Ursprüngen des Volksliedes.

Borodins Sinfoniemusik (wie auch seine gesamte Instrumentalmusik) ist vom Liedcharakter durchdrungen. Seine Themen sind in der Regel melodischer Natur und werden oft im Geiste und Stil der russischen Volksliedkunst phrasiert und entwickelt. In Anlehnung an Glinka verwendet Borodin originelle Techniken der polyphonen Unterstimmen und der Intonationsvariation zur Entwicklung seiner Themen. Weniger typisch für ihn waren die üblichen klassischen Techniken der symphonischen Entwicklung (Motiventwicklung, Sequenzen usw.).

In der Orchestrierung bleibt Borodin den Prinzipien Glinkas treu - Klarheit des Klangs, Reinheit der Klangfarbe, Verwendung von Instrumenten in ihren natürlichen Registern, Nachahmung von Volksinstrumenten (Klarinette - Flöte, Harfe und Pizzicato-Streichinstrumente - Gusli). Er verwendet jedoch häufiger das Unisono des gesamten Orchesters, die kraftvollen Akkorde der Blechbläser und Streicher, um den Reichtum der Musik zu steigern.

## **ZWEITE SINFONIE („DIE HEROISCHE“)**

Borodins herausragendstes symphonisches Werk und eines der größten Denkmäler der gesamten russischen und internationalen symphonischen Musik ist seine Zweite Symphonie.

Die Sinfonie wurde vom Komponisten in den Jahren (1869-1876) geschrieben, als er an seiner Oper „Fürst Igor“ arbeitete. Borodins Suche in diesen beiden Bereichen war eng miteinander verflochten. Es ist sogar bekannt, dass ein Teil des Materials, das ursprünglich für die Oper bestimmt war, später in der Sinfonie verwendet wurde. Infolgedessen stand die Zweite Symphonie in Bezug auf ihren ideologischen Inhalt, ihren allgemeinen Charakter und die musikalische Struktur dem „Fürst Igor“ sehr nahe. Daher auch der Titel „Die Heroische“, den Stassow ihr gab (Mussorgski bezeichnete sie als „Slawische Heroische“).

Diese Bezeichnung entspricht auch dem Programm, das Stassow für die Sinfonie vorgesehen hatte. Borodin teilte Stassow mit, dass er im langsamen Satz die Figur

eines Bajans, im ersten Satz eine Ansammlung russischer Helden und im Finale die Szene eines heroischen Festes „mit dem Klang von Guslis und dem Jubel der großen Volksmenge“ darstellen wolle. Alle diese Bilder (sie werden von einem Scherzo begleitet) sind durch eine gemeinsame patriotische Idee verbunden, die in der Symphonie konsequent entwickelt wird - die Idee der Liebe zum Vaterland und die Verherrlichung der heroischen Kraft des Volkes. Die Geschlossenheit des ideologischen Inhalts wird durch die musikalische Integrität des Werks ergänzt.

**Erster Satz.** Die heroischen Bilder der Sinfonie sind im ersten Satz (Sonate Allegro) am stärksten ausgeprägt. Der Hauptsatz hebt das Eröffnungsthema der Sinfonie hervor. Es ist der Keim, aus dem die Musik des gesamten ersten Satzes erwächst. Hier tritt das wichtigste heroische Bild der Sinfonie auf einmal hervor.

182 Allegro

Mächtige Oktavverdoppelungen, eindringliche Wiederholungen („stampfen“) der Tonika (H) mit energischem „Schaukeln“ - Anstieg und neuer Fall - verleihen dem Thema eine außergewöhnliche Stabilität, die Stärke und Entschlossenheit behauptet. Es klingt wie ein mächtiger Ruf, ein Kampfschrei.

Die Intonation des Themas ist in erster Linie mit Sprachschreien und russischen heroischen Melodien verwandt, aber auch mit einer breiteren Palette von Volksliedern. So enthält sie Dreiklänge, die typisch für viele alte Lieder sind und in den Liedern des Fürsten Igor („Igor-Lied“) verwendet wurden, während die schwankende Bewegung an das bekannte Treidler-Lied „Hey, uchnem“ erinnert. Schließlich weist dieses Thema eine merkwürdige Mischung aus zwei chromatischen Varianten derselben Tonhöhe auf: Dis und D, die nicht nebeneinander stehen. Dieses Phänomen wird als „chromatische Unterteilung“ bezeichnet und ist typisch für russische Volkslieder verschiedener Gattungen<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Dies wurde auch in „Fürst Igor“ beobachtet, in den Hymnen vor dem majestätischen Lied zu Beginn des ersten Aktes und im Chor der Mädchen „Oh, wehe uns“.

Das Thema ist in Bezug auf die Harmonik sehr charakteristisch. Es weist sowohl Merkmale der Dur- (Dis), der Moll- (D) als auch der phrygischen Harmonie (C) auf, obwohl die Haupttonart h-Moll ist. Diese modale Vielseitigkeit erleichtert den

Übergang von der Haupttonart zu D-Dur (parallel) und dann zu C-Dur (die Tonika-Terz C - E ist im Thema selbst enthalten), sogar innerhalb des Hauptteils.

In Dur erklingen als Antwort auf das erste Thema und seine Fortsetzung Holzbläsermelodien mit tänzerischer Note.

183 *Animato assai*

Musical score for exercise 183, titled "Animato assai". It is written for piano in D major (one sharp) and 2/4 time. The score consists of two systems of staves. The first system shows a treble clef staff with a melody starting on a half note D4, followed by eighth notes, and a bass clef staff with a bass line. The second system continues the melody and bass line. The piece ends with a fermata over the final chord. A dynamic marking of *f* is present at the beginning.

Sie verleihen dem Hauptteil eine größere Lebendigkeit. Man kann sich das als eine Antwort der Massen (Gefolgschaft) auf den Ruf des Helden vorstellen. Am Ende des Hauptteils wird das erste Thema in einer größeren Bewegung bekräftigt.

184 [от не темп]

Musical score for exercise 184, titled "[от не темп]". It is written for piano in D major (one sharp) and 2/4 time. The score consists of two systems of staves. The first system shows a treble clef staff with a melody starting on a half note D4, followed by eighth notes, and a bass clef staff with a bass line. The second system continues the melody and bass line. The piece ends with a fermata over the final chord. A dynamic marking of *ff* is present at the beginning, and a *dim.* marking is at the end.

Ein kurzer Zwischenteil führt zu einem Seitenthema. Hier taucht eine andere Art von Thema auf. Es ist eine gefühlvolle, ruhige und leichte Melodie. Sie steht in ihrem Gesang und ihrer Plastizität den russischen lyrischen Volksliedern nahe und basiert auf den für sie typischen Intonationen.

185 [*Animato assai*]  
*Poco meno mosso*

Musical score for exercise 185, titled "[Animato assai] Poco meno mosso". It is written for piano in D major (one sharp) and 2/4 time. The score consists of two systems of staves. The first system shows a treble clef staff with a melody starting on a half note D4, followed by eighth notes, and a bass clef staff with a bass line. The second system continues the melody and bass line. The piece ends with a fermata over the final chord. A dynamic marking of *p dolce* is present at the beginning.

Dieses Thema wird als Ausdruck des lyrischen Gefühls nicht einer Person, sondern der gesamten Volksmasse wahrgenommen (es ist kein Zufall, dass es in einzelnen Wendungen den Chören von „Fürst Igor“ ähnelt, entweder dem Beginn des dritten Themas von „Ruhm“ aus dem Prolog oder das Ende der Melodie des Schlusschors der Oper).

Die Nebenrolle steht nicht im Widerspruch zur Hauptrolle, sondern ergänzt sie. Es entsteht das gleiche Verhältnis der Hauptfiguren - heroisch und lyrisch - wie in der Oper (Igor und Jaroslawna).

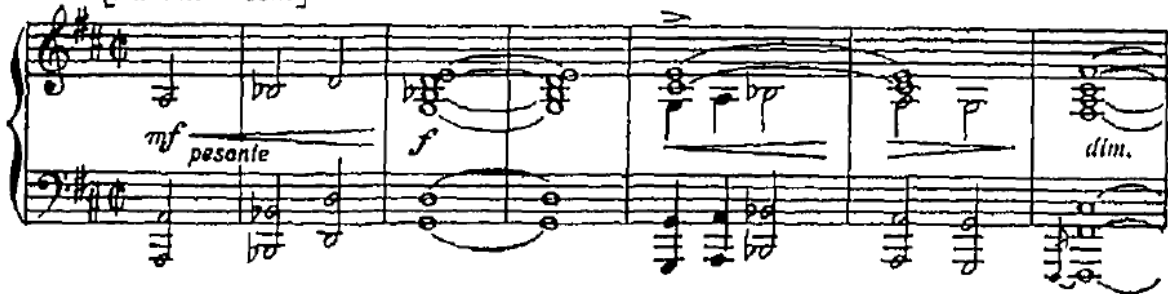
Die innere Nähe der beiden Bilder wird im letzten Teil der Exposition bestätigt. Hier kehrt das erste Thema aus dem Hauptteil zurück (in den Bässen), an das sich eine neue Phrase anschließt (in der Oberstimme), die der Nebenphrase ähnelt, aber den gleichen energischen Charakter wie die Hauptphrase erhält.

186 *Animato assai*



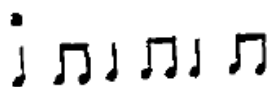
Die Exposition endet mit der Bekräftigung des heroischen Bildes, indem das erste Thema in Vierteln in D-Dur (der Tonalität der Nebenstimme) geführt wird, gefolgt von der Überleitung zur Durchführung. Schon hier wird deutlich, dass es keinen Konflikt zwischen den Themen gibt, da ihre Intonationen eine Linie bilden.

187 [*Animato assai*]



Die Entwicklung des ersten Teils folgt dem bei Borodin üblichen epischen, bildhaften Prinzip. Er enthält mehrere Abschnitte, die auf gleichen oder ähnlichen Intonationen basieren.

Nach einem kurzen einleitenden Abschnitt, in dem sich die Intonationen des ersten Themas zu sammeln scheinen, beginnt die Episode in schneller Bewegung, begleitet von einer rhythmischen Figur.



Vor dem Hintergrund dieses Rhythmus wird das erste Thema wiederholt in einer Grundform oder in einer neuen Intonation gesungen, die sich aus der Durchdringung von Haupt- und Nebenstimmen ergibt.

[Animato assai]

Das schnelle Tempo, das ständige Staccato und der eigentümliche Ostinato-Rhythmus lassen den Eindruck eines ängstlichen, ungestümen Sprungs entstehen. Es entsteht eine dramatische Spannung, die durch die Sequenzierung, die Harmonie (die dominanten Orgelpunkte), die Polyphonie (die Artikulation des Beginns eines Themas in einer Stimme und seines Endes in einer anderen) und die Dynamik (Anstieg von *p* nach *ff*) unterstützt wird. Ein triumphaler Abschluss dieser Episode sind die Tanzmelodien des Hauptteils.

Eine neue Episode ist eine lyrische Skizze: das Dirigt einer Nebenstimme (in Des-Dur). Die Bewegung hört nicht auf, sondern beruhigt sich etwas. Es handelt sich um eine Pause, auf die ein dramatischer Sprung folgt, gefolgt von einem großen, lang anhaltenden Druck auf den Orgelpunkt der Dominante, der zu einer Reprise führt.

Der Beginn der Reprise ist zugleich Höhepunkt und Abschluss der Durchführung. Das heroische Bild ist noch mächtiger geworden. Das erste Thema - die Maserung des Hauptteils - erscheint in einer kräftigeren, schwereren Darstellung (rhythmische Steigerung, *fff*, Hinzufügen neuer Instrumente, Hinzufügen von Akkorden zum Unisono-Thema). Das Seitenthema klingt in der Reprise noch weicher und sanfter, der Schlussteil noch entschlossener und energischer.

Dazwischen und nach dem Schlussteil gibt es wieder Episoden mit ungestümer Vorwärtsbewegung und Druck, die an die Durchführung erinnern, und sie führen wiederum zu einem noch größeren Wachstum des Hauptbildes und verstärken seinen heroischen Charakter. Der Satz schließt mit der Bestätigung der Tonika (dem Orgelpunkt) und des ersten Themas im Unisono, in majestätischster und bedrohlichster Tongebung, mit einer rhythmischen Erweiterung in jedem Takt. Die Tonika wird auch durch die plagale Kadenz gestärkt, die einen Dreiklang auf der II. Stufe (C)<sup>1</sup> enthält.

<sup>1</sup> Dieser Akkord erwächst aus der C - E -Terz, die im Thema selbst enthalten ist.

In einer Fassung der Sinfonie wurde die Nebenstimme in der Reprise kontrapunktisch mit dem ersten Thema des Hauptsatzes verbunden. Diese Variante wurde in der heute anerkannten Fassung der Sinfonie von Rimski-Korsakow und Glasunow nicht übernommen, aber auch in ihr tritt die Idee des ersten Satzes deutlich hervor - die harmonische Einheit des heroischen Strebens und der lyrischen Gefühle



des Volkes zu offenbaren, seine geistige Gesundheit und die Fülle seiner Kraft als Quelle seiner Unzerstörbarkeit zu zeigen.

**Zweiter Satz.** Der zweite Satz des symphonischen Zyklus von Borodin ist das Scherzo. Es ist mit dem vorangegangenen Satz durch die kürzeste Verbindung verbunden - einen einzigen erweiterten Akkord<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Dieser Akkord wurde von Balakirew improvisiert. Es handelt sich um einen Nonachord (ohne Quinte) der V. Stufe der Harmonik h-Moll, d. h. der Tonalität des ersten Satzes. Die oberen drei Töne wiederum bilden einen Quartsextakkord der VII. Stufe von F-Dur, d. h. der Tonart des zweiten Satzes.

Das Scherzo ist in drei Sätzen geschrieben. Die äußeren Abschnitte sind wiederum ein Sonatentallegro ohne Durchführung. Sie sind voller unbändiger, schneller Bewegung. Von den ersten Takten an wird ein gleichmäßiger und häufiger Puls (Oktaven der Hörner) festgelegt, der beide Themen durchfließt: das eine, das sich ungestüm nach oben erhebt (Pizzicato-Streicher) und dann nach unten rauscht, „ohne den Atem zu verlieren“ (Akkorde der Holzbläser), und das zweite, das melodios, leidenschaftlich und ungestüm ist, mit einem synkopischen Rhythmus, der sich aus seiner anfänglichen Melodie entwickelt. Die kurzen Phrasen, das ungestüme Tempo, der ostinate Rhythmus des Hintergrunds, der Orgelpunkt in der Dominante - all das erinnert an die sprunghafte Episode in der Durchführung des ersten Satzes. Aber hier gibt es kein Drama - es ist das Bild eines heroischen Wettbewerbs, eines grandiosen Spiels (in Assafjew's Worten: „Das Scherzo strebt wie ein Pferd unter einem Dschigitowka (Reiter mit Stunts)“).

Das zweite Thema hat einen deutlich orientalischen Einschlag und erinnert an einige Themen aus Kotschaks Arie oder den Polowetzer Tänzen, und die Abfolge der absteigenden Quartan vor und am Ende des Themas ähnelt den Tritonus-Passagen in Kotschaks Bericht über die Schlacht.

Der orientalische Ton ist noch charakteristischer für die Musik im Mittelteil des Scherzo-Trios. Hier ist die Bewegung erstarrt, die träge, langsame Melodie rührt sich kaum und hält gelegentlich bei denselben Wendungen an.

Würzige Wendungen tauchen in der Harmonik auf, und die Bässe wiegen sich gemessen auf dem Orgelpunkt. Es entsteht ein lyrisches orientalisches Bild im Geiste derer, die zu Beginn des zweiten Aktes von „Fürst Igor“ skizziert wurden. Die Melodie des Trios ist im Wesentlichen eine Variation über ein Seitenthema aus dem ersten Satz (vgl. Beispiel 185). Im weiteren Verlauf entwickelt sie sich zu strengen unisono-Phrasen, die wiederum an den ersten Satz erinnern, aber nicht mehr an ein lyrisches Seitenthema, sondern an ein heroisches Hauptthema. Auf diese Weise wird die Verbindung zwischen den verschiedenen Sätzen hergestellt, was zur Einheit der Sinfonie beiträgt.

**Dritter Satz.** Das Andante kann als heroisch-episches Lied bezeichnet werden. Es wird als eine Erzählung des volkstümlichen Geschichtenerzählers Bajan über die glorreichen Schlachten und Heldentaten der alten Helden verstanden.

Die ersten breiten, gemächlichen Akkorde der Harfe, die das Zupfen der Saiten auf der Gusli des Bajan reproduzieren, und das kurze „Singen“ der Klarinette führen den Hörer in den Kreis epischer heroischer Bilder ein, die den Bildern des ersten Satzes nahe kommen. Ruhig und sanft das Waldhornsolo, begleitet von der gesungenen Melodie der Gusli (in Des-Dur). Diese ist noch typischer als das erste Thema des ersten Satzes für die Intonationsmerkmale alter russischer Volkslieder (Dreiklänge, Pausen auf den Grundtönen und eine ständige Rückkehr zu ihnen).

190 Andante

The musical score for measures 190 and 191 is presented in a grand staff format. The tempo is marked 'Andante'. The score includes a treble clef and a bass clef. The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The music is characterized by a series of chords and melodic lines, with some rests and slurs. The dynamics are marked as 'espressivo cantabile', 'mf', and 'pp'. The score is in 3/4 time.

Es wird überwiegend mit diatonischen Seitenschrittakkorden harmonisiert, wobei syllabische Wendungen verwendet werden. Die Tonart ist variabel (dies wird besonders deutlich, wenn man zwei Harmonisierungen vergleicht, die erste für Waldhorn und die zweite für Klarinette, die in den parallelen Tonarten Des-Dur und b-Moll harmonisiert sind). Der Rhythmus ist sehr flexibel, das Metrum wechselt, und die Phrasen sind nicht gleichwertig, so dass der melodische Fluss frei fließt, wie die Rede eines improvisierenden Geschichtenerzählers.

Das Thema für Waldhorn und Klarinette ist der Hauptteil der Sonatenform, in der der dritte Satz geschrieben ist. Im Seitenthema wird eine kurze Phrase, die sich aus dem absteigenden Ende des vorangegangenen Themas entwickelt, mehrmals mit verschiedenen Instrumenten vor einem Hintergrund von Tremolo-Streichern gespielt.

191 [Andante] Poco animato

The musical score for measures 191 and 192 is presented in a grand staff format. The tempo is marked '[Andante] Poco animato'. The score includes a treble clef and a bass clef. The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The music is characterized by a series of chords and melodic lines, with some rests and slurs. The dynamics are marked as 'p' and 'pp'. The score is in 3/4 time.

Durch die intonatorische Verbindung zum Hauptteil klingt das Seitenthema wie eine Fortsetzung des Hauptteils. Aber die Stimmung der Musik wird hier anders. Die epische Ruhe weicht der Erregung, als ob der Sänger von einer friedlichen Erzählung zu einer Erzählung von beunruhigenden und bedrohlichen Ereignissen übergeht.

Das Bild dieser Ereignisse - gefährvolle Prüfungen und Kämpfe - entsteht im Finalsatz und in der Durchführung. Hier ist eine große dramatische Spannung zu spüren, es gibt aufsteigende Intonationen und aufeinander zustürzende chromatische Passagen, und einzelne unzusammenhängende Motive aus den Expositionsthemen überlagern sich. Sie nehmen einen bedrohlichen Charakter an und ähneln zuweilen dem heroischen Hauptthema des ersten Satzes. Die Steigerung führt zum Höhepunkt - einer kraftvollen Bekräftigung der vielfältigen Gesänge des ersten Themas.

Die Reprise beginnt mit der Rückkehr des Hauptteils im Jubelklang fast des gesamten Orchesters. Der Nebenchor wird von Passagen aus der Nebenstimme und aus der Durchführung begleitet. Die ängstlichen Stimmungen lösen sich in der allgemeinen Siegesfreude auf, und es entsteht ein Bild des Triumphes und der Verherrlichung der heroischen Stärke. Die Nebenstimme (die nun unmittelbar nach dem Hauptthema folgt) und das Schlussthema erklingen friedlich, als ferne Erinnerung an die jüngsten Ängste.

Die epische Erzählung endet in völliger Ruhe - eine Wiederholung des Eingangschors der Klarinette mit Harfenakkorden. Zum Abschluss der gesamten Erzählung spielt das Waldhorn ein letztes Mal den Anfang der Hauptmelodie, allerdings noch leiser (das Thema wird in rhythmischen Schritten gespielt).

**Vierter Satz.** Das Andante geht ohne Unterbrechung in das Finale über. Die beiden Teile werden durch die anhaltende Quinte der zweiten Violinen von Des - As (Cis - Gis) miteinander verbunden.

Von den ersten Takten der Einleitung an entsteht eine völlig neue Bewegung - schnell und schwungvoll - und es erscheinen einzelne Drehungen von Tanzabläufen. Sie erklingen auf einem dominanten Orgelpunkt (mit konstantem Rhythmus), kommen allmählich zusammen und verschmelzen zu einem Fluss, der zum Hauptteil führt (das Finale ist in Sonatenform geschrieben)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Wie in der Orchestereinleitung zum Prolog von „Fürst Igor“ stößt man auch hier auf ungewöhnliche, herbe Sekund- und Quartharmonien und -schichtungen, die für die russische Volkspolyphonie typisch sind.

Der Hauptteil besteht aus einer raschen, wirbelnden Bewegung. Es ist ein flotter, schneidiger Tanz, wie von Klatschen und Stampfen begleitet. Die melodische Linie besteht aus Gesängen, die zuvor in der Sinfonie in lyrischen und epischen Themen zu finden waren (dieselben Dreiklangswendungen wie im Seitensatz des ersten Satzes oder im Hauptteil des Andante)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Wir können die Ähnlichkeiten zwischen dem Hauptteil und den russischen Volksliedern des Tanz- und Reigentanzgenres erkennen - „Ich komme, ich komme in die Zarenstadt“, „Und wir säten Hirse“ usw.

192 [Allegro]

Bei der Harmonisierung des Themas wird viel Gebrauch von Seitenschritten gemacht, und der Rhythmus ist ebenso flexibel und frei (abwechselnd 3/4- und 2/4-Takt). So ist Borodins musikalische Sprache in den verschiedensten Episoden, die Bilder des russischen Volkslebens darstellen, einheitlich.

Der Hauptteil entwickelt sich in Variationen, wie die Tanzmelodie in Glinkas „Kamarinskaja“. Der Kern des Themas (die ersten beiden Takte) wird in verschiedenen Besetzungen mehrfach wiederholt. Gleichzeitig ändert sich die Harmonisierung (drei Versionen), und es gibt einen imitatorischen Appell der Stimmen. Es erscheint ein Nebenchor, der eine Variante des eigentlichen Themas ist, dann aber eine eigenständige Bedeutung erhält.

193 [Allegro]

Die tänzerische Bewegung wird im Seitenthema beibehalten, obwohl sie weicher und melodischer ist, näher an Reigenliedern. Sie entwickelt sich auf dieselbe Art und Weise und die Tonalität ändert sich (bunte Gegenüberstellungen: A-Dur - Cis-Dur - D-Dur) ebenso wie die Begleitung der Melodie (z. B. gibt es Akkorde aus gestrichenem Pizzicato und Harfe, die Guslis und Balalaikas imitieren). Vor allem aber verändert sich die Melodie selbst und ihre Intonation wird variiert.

a)

mf

p

p

f

mf

ff

[Allegro]

6)

*p*

*cantabile*

8

8

Es endet mit der Vorstellung der Holzblasinstrumente, die wie Volksinstrumente klingen (Schalejka, Svirel, usw.).

In der Durchführung und Reprise wird die Variation aller Themen fortgesetzt. In vielen Fällen ist die Färbung (Harmonisierung, Orchestrierung) unterschiedlich, und tonale Gegenüberstellungen spielen eine besonders wichtige Rolle (z. B. steht ein Seitenthema in der Durchführung in Ges-Dur, Es-Dur und schließlich C-Dur, d. h. in Tönen, die eine Terz voneinander entfernt sind).

Gelegentlich ändert das Thema jedoch seinen Charakter erheblich: so verwandelt sich zum Beispiel der tänzerische Nebenchor aus dem Hauptteil in eine bedrohliche Unisonophrase, die von den drei Posaunen und der Tuba gleich zu Beginn der Durchführung vorgetragen wird. Hier klingt das Thema wie ein Ruf, eine Beschwörung. Es erinnert an das heroische Thema des ersten Satzes und an ähnliche Unisono-Phrasen in den Mittelteilen von Scherzo und Andante<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Es ist auch nah an der Einleitung des Prologs von „Fürst Igor“.

195 Lento

*ff marcato e pesante*

Schließlich tauchen melodische Variationen und völlig neue Themen auf.

196 [Allegro]

a)

[Allegro]

b)

Lieder aus verschiedenen Themen werden im Simultanklang kombiniert oder zu neuen Melodien verschmolzen, wie im ersten Satz der Sinfonie. Der harmonische Hintergrund bleibt dabei stets farbig. Im Orchester ist es, als höre man das Brüllen der Menge, den Appell der Stimmen, die mächtigen Bewegungen der Tänzer.

Das Finale - im Grunde der endgültige Höhepunkt der gesamten Sinfonie - ist eine kraftvolle, schwungvolle, lebendige Durchführung des Seitenthemas in C-Dur. Dieser Tonart wird das B-Dur gegenübergestellt, das sich zu Beginn der Reprise durchsetzt. Damit wird eine Verbindung zum ersten Satz hergestellt, wo die Gegenüberstellung von B-Dur und C-Dur bereits im ersten Hauptthema im Keim erstickt wurde.

Am Ende der Reprise beschleunigt sich der Satz, die Feierlichkeiten werden lebhafter und der Tanz verwandelt sich in einen Wirbelwind.

So endet dieser Teil, von dem Borodin selbst sagte, er sei als „stark, mächtig, übermütig und protzig“ konzipiert worden.

Die verschiedenen Szenen der Zweiten Symphonie bilden ein großes episches Gemälde, das die Idee des Reichtums der Kräfte und der geistigen Größe des Volkes verkörpert. Die Einheit der Sinfonie beruht vor allem auf der Ganzheitlichkeit ihres Inhalts: alle Sätze stellen dieselben Personen dar, jedoch in unterschiedlichen Haltungen und Zuständen. Einige dramaturgische Merkmale tragen ebenfalls zu dieser Einheit bei. Wie wir gesehen haben, enthalten eine Reihe von Themen aus verschiedenen Sätzen identische oder ähnliche Intonationen, die dem heroischen Thema des ersten Satzes ähneln. Von besonderer vereinheitlichender Bedeutung sind die Tonarten h-Moll - H-Dur (die Haupttonarten der Symphonie) und Des-Dur (die zentrale Episode in der Durchführung des ersten Satzes, das zweite Thema des ersten Teils des Scherzos und der Hauptsatz des dritten Satzes)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Übrigens wurden die Tonarten h-Moll und Des-Dur (und ihre Gegenüberstellung) von Balakirew, Borodins Lehrer, bevorzugt.

Die historische Bedeutung von Borodins symphonischem Werk ist sehr groß. Borodin war einer der Begründer der klassischen russischen Sinfonie. Er legte den Grundstein für eine neue Art der russischen Sinfonie - die epische Sinfonie - die neben der Gattungssymphonie und der lyrisch-dramatischen Sinfonie zu einer der grundlegenden Sinfonien wurde. Ihre Hauptquelle waren Glinkas Opernwerke, die bereits sowohl die charakteristischen Bilder (russische Heldenepen) als auch die

Prinzipien der musikalischen Dramaturgie (epischer Repräsentationalismus) geprägt hatten.

Borodins Sinfonik ähnelt derjenigen Beethovens in ihrem heroischen Inhalt, ihrer monumentalen und schlanken Form. Zugleich sind die Unterschiede zwischen ihnen groß. Borodins Sinfonien sind keine Instrumentaldramen wie die von Beethoven, sondern epische Erzählungen. Die musikalischen Hauptbilder geraten nicht in Konflikt und kämpfen nicht miteinander, sondern sind im Gegenteil von Anfang an eng miteinander verbunden. Die Entwicklung führt zu ihrer Synthese, zu einer friedlichen Verschmelzung. Auch die Natur der Themen selbst ist anders: bei Borodin haben sie eine Integrität, ohne innere Gegensätze. Die Hauptmethode der Entwicklung ist nicht die Motiventwicklung, sondern die Variation, die polyphone Kombination und die intonatorische Vereinheitlichung der Themen.

## ROMANZEN

Borodin schrieb sechzehn Romanzen (vier davon aus seiner frühen Schaffensperiode).

Einige Romanzen verkörpern die Bilder von Volksepen und Märchen („Das Lied des dunklen Waldes“, „Die schlafende Prinzessin“). Eine andere Gruppe von Liebesromanzen hat den Charakter von lyrischen Ausdrücken und psychologischen Skizzen („Vergiftet sind meine Lieder“, „Für die Ufer der fernen Heimat“ usw.). Der dritte Teil enthält Romanzen alltäglicher und humoristischer Art („Stolz“, „Bei Menschen zu Hause“).

Einige Romanzen wurden nach Texten so berühmter Dichter wie Puschkin, Nekrassow, Heine und A. K. Tolstoi geschrieben. Borodin schrieb (wie Mussorgski) seine eigenen Texte für mehrere Romanzen. Auf diese Weise konnte er eine besonders vollständige Verschmelzung von musikalischer und poetischer Bildsprache erreichen.

Die Einheit von Text und Musik erreicht Borodin nicht wie Dargomyschski und Mussorgski durch die Widerspiegelung der einzelnen Sprachintonationen in der Musik. In seinem romantischen Werk bleibt er denselben Prinzipien treu wie in der Oper: Er strebt nach der verallgemeinerten Verkörperung poetischer Bilder, er ist „zum Gesang, zur Kantilene, nicht zum Rezitativ hingezogen“. Auch hier zeigt sich Borodins Liebe zu endlichen, abgerundeten Formen.

Der Klavierpart in Borodins Romanzen hat unterschiedliche Bedeutung - manchmal figurativ und manchmal psychologisch expressiv. Selten übernimmt er eine Hauptrolle, aber überall ist er dank der Frische und der phantasievollen Lebendigkeit seiner harmonischen Mittel von großem eigenständigen Interesse.

**Märchenhafte und epische Romanzen.** Borodins bedeutendste und originellste märchenhafte und epische Romanzen. Sie erschienen alle zwischen 1867 - 1870 und stehen in Inhalt und Charakter seinem Hauptwerk - der Oper „Fürst Igor“ - nahe. Die Erste und Zweite Sinfonie, die er gerade in diesen Jahren begann oder vollendete.

„**Die schlafende Prinzessin**“. Die erste Romanze, die in dieser Gruppe geschrieben wurde, ist "Die schlafende Prinzessin" (nach Borodins eigenen Worten).

In der Lyrik werden die Bilder des schlafenden Mädchens, der bösen Fantasiewesen und des kriegerischen Befreiers einander gegenübergestellt. Diese Gegenüberstellung erinnert lebhaft an Glinkas Oper „Ruslan und Ljudmila“<sup>1</sup>.



<sup>1</sup> Dargomyschski verglich „Die schlafende Prinzessin“ mit der Oper von Glinka. Seiner Meinung nach „ist es genau eine der schönen Seiten von „Ruslan“, nicht durch die direkte Ähnlichkeit der Musik, sondern durch die Tatsache, dass sie genauso subtil, schön und magisch ist.“

Aber hier dient sie dazu, eine andere Idee auszudrücken. Es besteht Grund zu der Annahme, dass Borodin mit dem Bild der Fürstin eine allegorische Darstellung des von feindlichen Kräften eingeschlossenen Russlands geben wollte, das auf die „Stunde der Erweckung“ wartet.

Die Romanze ist in einer komplexen Form geschrieben, die Ähnlichkeiten mit einem Rondo aufweist und in der Regel als drei- oder fünfteilig definiert wird. Der erste, sich wiederholende Teil stellt eine schlafende Prinzessin dar. Das gemessene Wiegen der Gesangsmelodie, die im Charakter eines Wiegenliedes gestaltet ist, erweckt den Eindruck einer erstarrten Unbeweglichkeit. Dieser Eindruck wird durch die Gleichförmigkeit des melodischen Musters und die Wiederholung der gleichen Gesänge noch verstärkt. Aber der Hauptgrund dafür sind die originellen harmonischen Mittel, die Borodin für die Klavierbegleitung gefunden hat. Im Bass цшупе ышср der Orgelpunkt (die Quartfolge) die ganze Zeit, und darüber gibt es zweite Konsonanzen. Diese Konsonanzen (große Sekunden) im Klavier und im langsamen Tempo verlieren die Spannung der Dissonanz, obwohl sie ihre Instabilität beibehalten. Sie bleiben unaufgelöst, und so scheint es, als ob alle Bewegung zum Stillstand gekommen ist und das Leben zum Erliegen gekommen ist.

197    *Andantino*  
*p*

Спит. Спит в ле-су-глу-хом, спит княж-на во-шеб-ным сном,

Die Episoden, die den Wald darstellen, in dem ein lärmender Schwarm von Hexen und Waldgeistern umherzieht („Hier ist der taube Wald erwacht“), und „keine lebende Seele ringsumher“ sind anders. Die wohlklingende Melodie wird durch deklamatorische Phrasen ersetzt, und in der Klavierstimme gibt es eine Ganztonleiter, die mit Bildern von fantastischen Waldgeistern verbunden ist. Die tödliche Kälte des verwunschenen Waldes wird aber trotzdem nicht zerstört. Die Sekunden bleiben auch hier erhalten, obwohl es neben den großen nun auch kleine gibt, die schärfere Dissonanzen sind („Mit einem wilden Lachen wachte ich plötzlich auf“).

## 198 [Andantino] Più mosso

*cresc.*

Вот и лес глу\_хой оч\_нул\_ся; с ди\_ким сме\_хом вдруг про\_снул\_ся

*cresc.*

*dim.* *rall.* *p*

ведьм и ле\_ших шум\_ный рой и про\_мчал\_ся над княж\_ной

*dim.* *rall.* *p*

Die einzige einsame Konsonanz in dieser Umgebung ist der Moll-Dreiklang in den Worten „Seele der Lebenden“.

Es gibt jedoch eine Episode in der Romanze, in der sich ein Schleier öffnet, der den verzauberten Wald von einer völlig anderen Welt trennt. Hier wird vom Heroischen gesprochen („Das Gehör ist vergangen“), und in den Oberstimmen beginnt im Gegensatz zu den absteigenden Segmenten der Ganztonleiter eine Aufwärtsbewegung. Zum ersten Mal wird das Leichentuch der Dissonanz durchbrochen, und der helle, ungetrübte C-Dur-Dreiklang erklingt triumphierend - als ob Sonnenstrahlen in das undurchdringliche Dickicht einbrechen.

## 199 [Andantino] Più animato

и княж - ну о - сво - бо - дит, о - сво -

- бо - дит.

rall. dim.

Dieselbe Episode wird in der Coda der Romanze („Und niemand weiß, ob nicht bald die Stunde des Erwachens schlägt“) wieder aufgegriffen, wo erneut ein Abschnitt einer Ganztonleiter und ein Dur-Dreiklang erscheinen. Durch die Romanze bekräftigt Borodin die Idee, dass die Befreiung des Lebens von bösen Mächten möglich ist, obwohl das Bild des Befreiers hier nur in allgemeiner Form skizziert wird.

„Das Lied des dunklen Waldes“. Das Bild des Heroischen wird in dem Epos „Das Lied des dunklen Waldes“ konkretisiert.

Die Texte wurden vom Komponisten selbst in Anlehnung an die alten Volkslieder der Freidenker verfasst (der Untertitel der Romanze lautet „Das alte Lied“). Sie preisen sowohl die Macht als auch den Willen des Volkes. Nicht nur die Bilder der Verse sind volkstümlich, sondern auch ihre Sprache, die an epische Erzählungen erinnert.

Von den ersten Klängen an zeigt die Musik der Romanze Affinitäten zu den bereits bekannten heroisch-epischen Seiten des Borodinschen Werks. Die Klaviereinleitung mit ihren bedrohlichen Unisono-Phrasen nimmt ähnliche Phrasen aus dem Prolog von „Igor“ vorweg, und die Gesangsmelodie, die gleichzeitig als Begleitung dient, ähnelt dem ersten Thema der „Heroischen Sinfonie“ in ihrem schweren, schwungvollen Satz. Die Quelle dieser musikalischen Bilder ist ein und dieselbe - das alte russische epische Lied. Daher die raue Intonation des Liedes, die von Mut und Überzeugung durchdrungen ist, und der absteigende, ruhige Schluss, das freie Metrum (7/4 - 5/4 - 3/4 usw.) und die Pausen zwischen den Phrasen - wie eine Sprechpause des Erzählers.

200 *Molto moderato e pesante*

Тем\_ный лес шу\_мел, тем\_ный лес гу\_дел, па\_сно пел;

Der Höhepunkt der Romanze ist der Mittelteil, in dem die Stärke des Volkes in Aktion gezeigt wird. Zu Beginn dieses Abschnitts („Wie es will“) schießt die Melodie nach oben, wie in der „Heroischen“ Episode der „Schlafenden Prinzessin“, und in der Klavierstimme gibt es akzentuierte Sekunden, die in diesem Fall der Vorwärtsbewegung einen starken Impuls verleihen (vgl. die Durchführung des ersten Satzes oder die Einleitung des Finales in der Zweiten Symphonie). Dieser Satz führt zu den bedeutendsten Phrasen des gesamten Gedichts: „Die kleine Wolke ging aufrecht, die Städte wurden von der Kraft genommen“. Sie werden durch das hohe Register, die Akzente, den klaren Rhythmus und die kraftvolle Oktav- und Akkordbegleitung hervorgehoben.

Die Wiederholung der Anfangsphase und die Einleitung am Ende des Liedes vervollständigen die Form.

Im „Lied des dunklen Waldes“ reproduzierte Borodin volkstümliche Bilder aus der Vergangenheit, aber er zeigte darin Aspekte, die der Moderne nahe standen - die latente Urkraft und die unbändige Sehnsucht nach Freiheit. Deshalb wurde Borodins Romanze in den 60er Jahren, als der „Wille“ der Bauern oft gegen die Herren „aufbegehrte“, als eine Hymne auf die Macht und die Freiheit des Volkes wahrgenommen.

„**Die Meeresprinzessin**“. Ein rein märchenhaftes und phantastisches Bild bietet die Romanze „Die Meeresprinzessin“ (auch nach Borodins eigenen Worten). Sowohl der Charakter der Musik als auch der Inhalt des Textes erinnern an Balakirews „Lied vom Goldfisch“. Die Musik malt ein Bild der ruhigen Meeresoberfläche voller verführerischem Charme. Vor dem Hintergrund der schimmernden, farbenfrohen Akkorde kann man die bezaubernde Intonation der Stimme hören. Die bezaubernden Rufe der Meerjungfrau werden lebhaft wiedergegeben.

Die harmonische Sprache der Romanze ist sehr interessant. Borodin schafft neue, ungewöhnliche Akkorde, die durch die Verwendung von Sekundenkonsonanzen (eine oder zwei große Sekunden), die nicht aufgelöst werden, sehr frisch und bunt klingen.

201 *Moderato*

*p sempre legato*

„Das Meer“. Einen besonderen Platz in Borodins romantischem Werk nimmt seine Ballade „Das Meer“ (nach eigenen Worten) ein. Wie die märchenhaft-epischen Romanzen hat auch sie eine erzählerische Handlung im Geiste des Volksliedes, und die visuellen Elemente spielen eine beträchtliche Rolle, während die Musik als Ganzes durch ihre Kraft und ihren Schwung auffällt. Aber der Held ist ein anderer - ein junger Schwimmer, der gegen das Meer kämpft und in diesem ungleichen Kampf stirbt - und der Gesamtcharakter der Musik ist dramatischer und ängstlicher.

Die Abschnitte der Romanze gehen ineinander über und bilden eine Art Querschnitt. Die Romanze entwickelt sich zu einem ganzen Gedicht.

Die Ballade beginnt mit dem Bild einer tobenden See. Im Bass und in der Mittelstimme wird mehrmals dieselbe melodische Figur wiederholt, die das Brechen der Wellen darstellt.

202 *Allegro tempestuoso*

Vor dem Hintergrund des Lärms und des Rollens der Begleitung in der Gesangsstimme gibt es pathetische Phrasen mit deklamatorischem Charakter. In der Mitte des ersten Abschnitts erscheinen jedoch andere melodiose Intonationen („Fährt auf dem Meer“), die das Bild eines jungen Schwimmers zeichnen.

203 [*Allegro tempestuoso*] *cresc.*

По мо-рю е-дет пло-вец мо-ло-дой и от-важ-ный,

Dieses Bild wird im folgenden Abschnitt der Romanze deutlicher, wo aus denselben melodiosen Intonationen eine ganze liedhafte Melodie entsteht („Mit reicher Beute“). Sie atmet leidenschaftliche Ekstase, es gibt Schönheit und eine Art von Negativität in ihr (es ist typisch, dass hier Umkehrungen von harmonischem Dur auftreten, wie in Borodins orientalischen Themen). Die frenetische Bewegung in der Klavierstimme

lässt für eine Weile nach und wird durch eine sanft wiegende, barcarolenartige Bewegung ersetzt.

204 [Allegro tempestuoso] *Meno mosso*

*p*

С до - бы - чей бо - га - той он е - дет до -

*p*

- мой: с кам - ня - ми цвет - ны - ми, с пар - чой до - ро - го - ю,

Wieder kehrt das Bild der tobenden Elemente zurück, die rezitativen Phrasen werden noch aufgeregter („Aber der Wind und die Wellen“). Erneut erscheint das Bild des Schwimmers („Er verdoppelte seine Kraft“). Die hartnäckigen Versuche der Melodie, sich nach oben zu bewegen (die aufsteigende Sequenz), sprechen von der tapferen Zähigkeit des Helden, während die Oktavschwünge im Bass (die an das „Lied des dunklen Waldes“ oder das erste Thema der „Heroischen Symphonie“ erinnern) von seiner Stärke sprechen.

205 [Allegro tempestuoso] *Più animato*

*p* *cresc. poco a poco*

Он си - лы у - дво - ил, на вес - па на - пер,

*cresc. poco a poco*

Die Abwärtsbewegung führt erneut zu einem donnernden Getöse. Zum dritten Mal erscheint die stürmische See, aber der Schwimmer tritt nicht mehr in den Hintergrund. Der melodische Refrain, der die wogende Welle darstellt, geht in eine chromatische Figur über, die in der Begleitung mit Nachdruck erklingt und sowohl die unteren als auch die mittleren Lagen ausfüllt. Das Element hat nun die Oberhand.

So wechselt Borodin in dieser Romanze nicht nur zwischen verschiedenen Szenen, sondern verbindet sie auch durch eine einzige Linie der dramatischen Entwicklung miteinander.

Die Ballade endet mit einem neuen Bild einer weiten Meeresfläche („leere“ Quinten). Es ist von einer rauen, epischen Gelassenheit geprägt.

Die Romanze „Das Meer“ ist Stassow gewidmet, der sie bewunderte. Stassow erzählt uns, dass Borodin diese Romanze ursprünglich mit einem anderen Text komponierte: „Die Musik, die wir jetzt kennen, schildert einen jungen Exilanten, der aus politischen Gründen aus seinem Vaterland flieht und nach Hause zurückkehrt - und tragischerweise inmitten seiner leidenschaftlichsten und heldenhaftesten Erwartungen stirbt, in einem Sturm, direkt an der Küste seines Vaterlandes.“ Es scheint, dass Borodin gezwungen war, diese Idee aus Angst vor den unvermeidlichen Hindernissen der Zensur aufzugeben. Aber in ihrer endgültigen Form verkörperte die Ballade „Das Meer“ das Bild des furchtlosen Kämpfers.

**Lyrische Romanzen.** Wenn Borodins epische Romanzen die „ungeheure Kraft“, „Weite“ und „kolossale Reichweite“ seines Talents zeigten, so kamen seine anderen Qualitäten - „Impulsivität“, „wunderbare Leidenschaft“, „Ironie“ und „Schönheit“ - in seinen lyrischen Romanzen am besten zur Geltung. Diese Romanzen sind den lyrischen Seiten der Oper „Fürst Igor“ sehr ähnlich. Aber sie haben auch ihre eigenen Merkmale. Die Kammermusik erlaubte es Borodin, seine Gefühle subtiler und tiefer auszudrücken.

„**Vergiftet sind meine Lieder**“. Unter den lyrischen Romanzen stechen zwei kleine Stücke hervor, die auf Worte H. Heines geschrieben wurden - „Vergiftet sind meine Lieder“ und „Aus meinen Tränen“ (ähnlich ist Borodins Romanze auf seine eigenen Worte „Die falsche Note“).

In der besten dieser psychologischen Miniaturen - „Voll Gift“ - gelingt es auf bemerkenswerte Weise, die Schärfe und Intensität der Gefühle Heines zu vermitteln. Die leidenschaftliche und ungestüme Melodie erreicht ihren Höhepunkt sehr schnell (in drei kurzen „Schlägen“) und behält auch dann ihren ängstlichen, unruhigen Charakter, der durch den Wechsel des Rhythmus (erst Viertel und Achtel, dann Triolen) unterstrichen wird. Der Gesang wird hier mit Deklamation kombiniert, was die Dramatik der Musik noch verstärkt.

206    *Appassionato*

*p cresc.*    *f rall.*

От ра- вой пол- ны мо- и пе- сни, и мо- жет ли и- на- че бы- ты

*pp*    *f*

Die Musik drückt auch den inneren Schmerz des Helden aus, von dem die Worte nur erahnt werden können. In der Klavierstimme werden einige der scheinbar sanften Wendungen der Melodie von dissonanten Akkorden begleitet (am schärfsten bei den Worten über „Schlangen im Herzen“).

207 [тот же характер движения]

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is on a single staff with lyrics in Russian: "Не ма ло змей в серд це но шу я". The piano accompaniment consists of two staves. The score includes dynamic markings such as "dim." and "f".

„Für die Ufer der fernen Heimat“. Die wichtigste von Borodins lyrischen Romanzen - die Elegie „Für die Ufer der fernen Heimat“ - wurde 1881 unter dem Eindruck von Mussorgskis Tod geschrieben. Sie zeichnet sich durch eine ungewöhnliche Tiefe und Kraft der Gefühle und gleichzeitig durch Konzentration, weise Zurückhaltung und Vornehmheit des Ausdrucks aus. Dadurch fügt sich die Musik der Romanze wunderbar in die Gedichte Puschkins ein. Borodin setzt hier die Linie der lyrisch-psychologischen und philosophischen Romanzen Glinkas fort, insbesondere die Elegie „Zweifel“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Es gibt auch Ähnlichkeiten zwischen der Romanze „Für die Ufer der fernen Heimat“ und Schumanns „Ich bin nicht zornig“.

Die Stimmung einer tiefen, aber unterdrückten Traurigkeit wird von Beginn der Komposition an durch das gleichmäßige Tempo der schweren Akkorde, die sich durch das gesamte Werk ziehen, und durch die sparsamen rezitativen Phrasen der Gesangsmelodie, die sich gemessen und majestätisch entfaltet, erzeugt. Die Melodie steht zunächst still, dann steigt sie langsam, wie mühsam an (sie erreicht ihren Höhepunkt bei den Worten „traurig“, „Abschied“).

Die Ergriffenheit und der Schmerz der Erfahrung entfalten sich mit besonderer Kraft im Klavierpart. Hier sind die Akkorde voller scharfer Dissonanzen (kleine Sekunden), und der Bass hat seine eigene ausdrucksstarke, „sprechende“ Melodie mit pathetischen Schreien voller Dramatik. Es schließt mit einer Refrainphrase in einer gemessenen, aufsteigenden Bewegung.



Для бо-ре-гов от-чиз-ны да-ль-ной ты по-ки-

*p lugubre, sempre pesante il basso e marcato*

да-па край чу-жкой, в час не-заб-вен-ный, в час пе-

*cresc.*

чаль-ной я дол-го пла-кал пред то-бой. Мо-

*dim. poco rit. p*

Im Mittelteil der Romanze kommt diese innere Melodie wie eine Fortsetzung in der Gesangsstimme zum Vorschein. Es ist eine Erinnerung an die Liebe, an Träume und Hoffnungen auf Glück. Die Intonation der Stimme wird gesungener und weicher, die begleitenden Akkorde fließen ohne scharfe Verzögerungen; mehrmals erheben sich im Bass wellenartig aufsteigende Schlussphrasen.

Der dritte Abschnitt der Romanze wiederholt zunächst fast genau den ersten Abschnitt (obwohl das Wort „leider“ bereits in der ersten Phrase hervorgehoben wird). So entsteht eine geordnete, ausgewogene Form. Doch dann bricht die Gesangslinie in einzelne kurze Intonationen ab: es fehlt die Kraft zum Weitermachen... Und nachdem die Melodie an ihrem höchsten Punkt abgebrochen ist („Grabes-...“), mit scharfer Dissonanz in der Begleitung, kommt das Ende aller Elegie. Eine Phrase („Vorbei und der Kuss des Rendezvous“), deren Ende „gebrochen“ ist (ein instabiler veränderter Klang wird unerlaubt aufgegeben), und die Begleitung

wiederholt als unerbittliche Erinnerung denselben Klang - die Tonika. Seine strenge Bestätigung beendet diese Romanze - ein bemerkenswertes Beispiel für den Ausdruck von mutiger Trauer in der Musik.

**Humorvolle Romanzen.** Im Gegensatz zu Mussorgski waren Satire und Humor für Borodins romantische Kompositionen im Allgemeinen nicht charakteristisch. Aber wenn er sich diesem Bereich zuwandte, erreichte er auch darin Saftigkeit und Plastizität der Bilder<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ein Beispiel für Borodins Humor ist die weithin gefeierte „Serenade von 4 Kavalieren für eine Dame“.

„**Stolz**“. Am Beispiel der Romanze „Stolz“ (Text von A. K. Tolstoi) wird die Besonderheit von Borodins humorvollen Romanzen deutlich. Sie enthält weder beißenden Spott noch bissige Ironie, und es herrscht eine gutmütige Komik vor. Aber Hybris ist ein öffentliches Laster, das typisch ist für die „Mächtigen“. Indem er sich darüber lustig macht, nähert sich Borodin im Wesentlichen der Gesellschaftssatire.

Der „Held“ der „Stolz“-Romanze wird von Borodin mit denselben Mitteln dargestellt wie Dargomyshski und Mussorgski in ihren Genreszenen. Es werden sprachliche Intonationen, Mittel der Alltagsmusik (in diesem Fall ein Marsch) und Bilder verwendet.

Die Romanze ist in Marschsätzen komponiert, aber die Gangart ist hier eigenartig und nachlässig: man kann sehen, dass der Stolz „von Seite zu Seite“ geht und von einer Seite zur anderen taumelt. Fast jedes Wort in der Melodie wird auf seine eigene Weise wiedergegeben. Das Wort „schmollen“ wird durch Dehnung der Silben betont. In der Intonation „seitwärts auf der Seite“ ist es, als ob die Bewegung mit einem Taumeln empfunden wird. Die Worte „der Stolz geht“ und „im Falle eines Zaunes“ klingen wichtig und arrogant. Stolz überraschtes Anhalten vor dem Regenbogen ist witzig dargestellt. In der Begleitung finden sich viele treffende Details: der Tonfall wird wiederholt und nachgeahmt, dann wird Stolz' Gang nachgezeichnet.

Borodin war in seiner romantischen Musik, aber auch in anderen Gattungen, überwiegend ein Anhänger Glinkas. Gleichzeitig führte er zum ersten Mal neue Bilder - das volkstümliche Heldenepos - in die Vokalkammermusik ein, indem er der romantischen Form mehr Schwung verlieh und die Bedeutung des Klavierparts stärkte.

## KAMMERINSTRUMENTALES WERK

Borodins kammermusikalische Instrumentalwerke sind kleinformatig, ebenso wie seine Romanzen. Doch auch darauf legte der Komponist großen Wert. „Ich bin zutiefst davon überzeugt, - schrieb er während der Arbeit an seinem ersten Quartett, - dass die Kammermusik eines der wirksamsten Mittel ist, um musikalischen Geschmack und Verständnis zu entwickeln.“

Für Borodin selbst waren seine kammermusikalischen Instrumentalstücke und Ensembles in seiner Jugend eine gute Schule, in der er seinen Musikstil und seine Kompositionstechnik entwickelte. Sein Streben nach Kammermusik entsprach Borodins Interesse an klassischen Musikgattungen und -formen. In seinen späteren Jahren kehrte er zu diesem Bereich der Musik zurück und komponierte Werke, die zu

seinen besten gehören. Dies sind vor allem seine beiden Quartette und die „Kleine Suite“ für Klavier.

Borodins kammermusikalische Instrumentalmusik aus seiner Reifezeit enthält epische Bilder, die seiner Oper und seinen ersten beiden Sinfonien<sup>1</sup> nahe stehen.

<sup>1</sup> Solche epischen Volksbilder finden sich zum Beispiel im ersten Quartett. Der geniale langsame Satz ist in Stimmung und Stil dem Chor der Landleute aus „Fürst Igor“ sehr ähnlich.

Sie ist jedoch eher von lyrischen Stimmungen geprägt.

Borodins Hinwendung zur Lyrik war für die damalige Zeit kein zufälliges Phänomen. In den 70er Jahren nahm das Interesse an der inneren Welt des Menschen in der gesamten russischen Kunst spürbar zu. Tschaikowski schrieb seine „lyrischen Szenen“ (die Oper „Eugen Onegin“), und Mussorgski schuf den lyrischen Zyklus „Ohne Sonne“ nach „Boris Godunow“.

Borodins erstes Streichquartett (A-Dur) wurde bereits 1875 begonnen, das zweite (D-Dur) entstand 1881.

**Das zweite Quartett** ist eine inspirierte lyrische Aussage. Die in der Musik ausgedrückten Gefühle sind in ihrer Reinheit und Erhabenheit überwältigend. Borodins Lyrik ist zwar sanft und intim, hat aber einen leichten und heiteren Charakter. Das Quartett ist der Frau des Komponisten, J. S. Borodina, gewidmet.

Der erste Satz (Sonata Allegro) ist voller Klangfülle. Seine beiden Hauptthemen sind lyrisch. Das erste ist durch eine ruhige, fließende Sprache gekennzeichnet. Die erste Hälfte des Themas zeichnet sich durch einen besonders gleichmäßigen „Ton“ aus. Der weiche, „wiegende“ Rhythmus verstärkt seinen intimen Charakter. In der zweiten Hälfte des Themas erscheinen orientalisches-wirbelnde Intonationen mit Melismen und einer empfindsamen Phrase, die stilistisch einer urbanen alltäglichen Romanze nahe kommt (unvorbereitete Verzögerung und unterbrochene Kadenz - siehe Takt 11-12 in Beispiel 209).

209

**Allegro moderato**

The image shows a musical score for the first movement of Borodin's Second String Quartet, measures 1-12. The score is in D major and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic and includes parts for Violin I (V. no 1) and Violin II (V. c.). The music is characterized by a lyrical, flowing melody in the upper voices and a steady, rhythmic accompaniment in the lower voices.

Das Seitenthema ist in drei Sätzen geschrieben (in der Mitte befindet sich ein marschartiges Thema, das die allgemeine Liedstruktur nicht unterbricht). Im Hauptthema des Seitenthemas erinnern die melodischen Wendungen an orientalische Fioritur-Melodien. Das Thema ist anmutig und feminin.

210

*Allegro moderato*  
*cantabile*

Die Themen von Haupt- und Seitensatz kollidieren nicht. Das eine ergänzt das andere, als würde es das begonnene „Gespräch“ direkt fortsetzen. Darüber hinaus gibt es direkte intonatorische Verbindungen zwischen den beiden Themen: das Seitenthema besteht fast aus denselben Wendungen wie der Hauptteil, nur sind einige von ihnen invertiert.

Teil II ist ein Scherzo (Sonatenallegro ohne Durchführung). Das Hauptthema fällt durch seine Leichtigkeit und Lebendigkeit, die rasche Bewegung von kurzen Motiven auf. Hier gibt es viele interessante Instrumentationseffekte (z. B. die gleichzeitige Kombination verschiedener Schläge und Techniken). Von Anfang an fallen zum Beispiel die beiden Stimmen zwischen der ersten und der zweiten Geige auf, von denen die eine *legato* und die andere *staccato* spielt.

Die humorvolle Wirkung wird auch durch andere „Kuriositäten“ und „Streiche“ hervorgerufen, wie z. B. die absichtliche Nichtübereinstimmung des Rhythmus von Melodie und Begleitung, plötzliche Veränderungen im Charakter des Satzes usw. Im Allgemeinen hinterlässt das erste Thema des Scherzos einen Eindruck von fröhlicher, unruhiger Betriebsamkeit.

Das Seitenthema bietet einen auffälligen Kontrast. Er ist im Rhythmus eines Walzers geschrieben. Es ist ein lyrisches Bild, voller Poesie, Träumerei und Spiritualität.

211

*Meno mosso*

*p molto cantabile e dolce*

Teil III - die Nocturne - ist das semantische Zentrum des gesamten Zyklus, eine brillante Verkörperung eines Liebesdialogs. Das leidenschaftliche und zitternde Gefühl wird durch eine höchst inspirierte Melodie ausgedrückt, eine der schönsten der Weltmusik. Die Melodie ist erstaunlich plastisch. Sie ist voll von Melismen und zweiten Intonationen<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Seine allgemeine Struktur ist russisch, aber es weist auch einige Merkmale auf, die den orientalischen lyrischen Melodien von „Fürst Igor“ nahe stehen (Synkopen mit gebrochenem ersten Takt, Triolen, Vorschlagsnoten, bebend pulsierende synkopierte Akkorde in der Begleitung).

Dank dieser fließt sie, von der Tonika absteigend, sanft und kapriziös mäandernd (schon vor langer Zeit wurde festgestellt, dass bei Borodin die Fiorituren keine Verzierungen der Melodie sind, sondern vielmehr deren integrale Elemente). Einige ausdrucksstarke Sprachintonationen durchdringen die Melodie (siehe Takte 4, 8 von Beispiel 212).

212

Andante

*p cantabile e espressivo*

Im Mittelteil wechseln sich die Phrasen dieser Melodie mit einem neuen Thema, einer lebhafteren Bewegung und einem federnden Rhythmus ab, und dann kehrt sie wieder in voller Form zurück. Hier, im dritten Abschnitt der Nocturne, wird die Melodie von zwei Stimmen gesungen (zunächst vom Cello und der ersten Violine), wobei die obere Stimme etwas später einsetzt als die untere und sie wiederholt, so dass sich ein Kanon bildet (siehe Beispiel 213). Die zweite Durchführung des Kanons (zwischen den beiden Violinen) unterscheidet sich von der ersten dadurch, dass nun die obere Stimme zuerst einsetzt. So ist dieses innige Liebesduett ein wunderbares Beispiel für die Beherrschung der Polyphonie.

Die Stille der Nocturne, ihre Ruhe und Negativität werden im Finale durch energische Lebendigkeit und laute Dissonanzen ersetzt: eine Vielzahl unterschiedlicher Bilder und ein buntes Bild des Lebens entstehen. Alles wird durch die ungestüme Bewegung vereinigt.

Andante

V-no *pp dolce*

V-c *sp cantabile ed espressivo*

Die Quartette Borodins sind ein herausragendes Phänomen der russischen Musik. Sie zeichnen sich durch den individuellen Charakter ihrer Lyrik aus, die in einigen Fällen einem Epos nahekommmt (Ruhe, Sachlichkeit und Weitschweifigkeit). Die nationale Originalität der Quartette Borodins, die sich vor allem in ihrer Klangfülle ausdrückt, unterscheidet sie von der gesamten vorangegangenen und zeitgenössischen europäischen Instrumentalkammermusik.

Das Werk Borodins - eines großen volkstümlich-epischen Künstlers - war ein äußerst wertvoller und innovativer Beitrag zur russischen und weltweiten Musikkultur insgesamt. Viele russische Komponisten haben von Borodins Einfluss profitiert. Dieser Einfluss ist beispielsweise in einigen der späteren Opern von Rimski-Korsakow („Sadko“, „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch“), in den Sinfonien von Glasunow, in einer Reihe von Werken von Kalinnikow, Ljadow und anderen Komponisten zu spüren, die Borodin in seiner Arbeit an russischen epischen Bildern folgten. Borodins Werk wurde im Ausland sehr geschätzt und weit verbreitet. Wie Mussorgski gehörte Borodin zu den Komponisten, die den größten Einfluss auf die französische Musik Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts hatten (Debussy, Ravel und andere).

Borodins Traditionen der heroisch-epischen Volkskunst sind heute besonders wichtig. Sie werden in den Werken russischer sowjetischer Komponisten (z. B. Prokofjew, Schaporin, Swiridow und andere), von Komponisten aus Transkaukasien, Mittelasien und anderen nationalen Republiken unseres Landes sowie von führenden Musikern ausländischer Länder fortgeführt, die sich stets der Verkörperung patriotischer Ideen von Größe, Ruhm und heroischer Kraft des Volkes zuwenden.

## INHALTSVERZEICHNIS

**Kapitel I.** Russische Musikkultur in den 60er - 70er Jahren des 19. Jahrhunderts

**Kapitel II.** A. N. Serow  
Lebens- und Schaffensweg  
„Judith“  
„Des Feindes Macht“

**Kapitel III.** A. G. Rubinstein  
Lebens- und Schaffensweg  
„Der Dämon“  
Romanzen

**Kapitel IV.** M. A. Balakirew  
Lebens- und Schaffensweg  
Symphonisches Werk  
Klavierwerk  
Romanzen  
Bearbeitungen von Volksliedern

**Kapitel V.** M. P. Mussorgski  
Lebens- und Schaffensweg  
Kammervokalwerk  
Opernwerk  
„Boris Godunow“  
„Chowanschtschina“  
„Bilder einer Ausstellung“

**Kapitel VI.** A. P. Borodin  
Lebens- und Schaffensweg  
„Fürst Igor“  
Symphonisches Werk  
Zweite Symphonie („Heroische“)  
Romanzen  
Kammerinstrumentales Werk